



TRANSILVANIA

serie nouă, anul L (CLV), numărul 10 (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

Teodora Dumitru | 1

Obiectul artei și problema reprezentării romilor în literatură
[Art's Object and the Issue of Roma People Representation in Literature]

Doris Mironescu | 19

Memoriile unui anarhist: Zamfir C. Arbore și memorialistica secolului al XIX-lea
[The Memoirs of an Anarchist: Zamfir C. Arbore and Romanian Memoir Writing in the 19th Century]

Celia Vieira, Ines Guerra Santos | 27

Les traductions de Zola au Portugal et en Roumanie : similitudes et asymétries
[The Translations of Zola in Portugal and Romania: Similarities and Asymmetries]

Corin Braga | 34

Canon et Anti-Canon (II) : Contestation de la structure
[Canon & Anti-Canon (II): Defying "structure"]

STUDII CULTURALE

Stefan Baghiu | 49

The Slow Cancellation of the Future: Capitalist Realism within the Combined and Uneven Development

Lino Bianco | 60

Freedom Monument, Malta: Conceptual Design Sketches and Ultimate Realisation

Ioana Moraru | 77

Søren Kierkegaard și credința în limitele imaginației umane
[Søren Kierkegaard and Faith Within the Boundaries of the Human Imagination]

ȘTIINȚELE LIMBII

Monica Borș | 83

Situații de predictibilitate a alternanțelor fonologice în materializarea opoziției de număr la substantive
[Situations of predictability of phonological alternations in the materialization of number opposition to nouns]

Denisa Frătean | 89

Înspre o dinamică a paranteticului: construcțiile incidente în momentele și schițele lui Caragiale (I)
[Towards a Dynamic of the Paranthetic: The Incidental Constructions in Caragiale's Moments and Sketches (I)]



OBIECTUL ARTEI ȘI PROBLEMA REPREZENTĂRII ROMILOR ÎN LITERATURĂ

Teodora DUMITRU

Academia Română. Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
The Romanian Academy. “G. Călinescu” Institute of Literary History and Theory
Lucian Blaga University of Sibiu
E-mail: teodorailianadumitru@gmail.com

ART'S OBJECT AND THE ISSUE OF ROMA PEOPLE REPRESENTATION IN LITERATURE

Abstract: In the first part of this essay I propose a synthesis on how art (and the discourse that accompanies it, including literary theory) has modified its "object" over the centuries. If for the classical theories of art and even for some produced in romantic period the object of art is the man-in-general, the theories of the 19th century (I will privilege those active on the territory of Romania) progressively particularize the object of art. This becomes either the "citizen" of a nation (in the case of Romanian literature, the object of literary art should have been the national hero or the "Romanian" in general), either the majority class (the peasantry), or the class considered the most active or favored by evolution or by the historical moment (the bourgeoisie in the first part of 20th century, workers from the moment Romania entered the zone of Soviet influence, after the Second World War), or groups or social entities not previously represented in art/ literature. In a second part of the essay, I focus on the case illustrated by the problem of the representation of Roma in literature (particularly in Romanian literature) and its correlates.

Keywords: nation, peasantry, Jewish people, Roma people, Schopenhauer, Vasile Alecsandri, Titu Maiorescu, Duiliu Zamfirescu, H. Sanielevici, Garabet Ibrăileanu, Eugen Lovinescu

Citation suggestion: Dumitru, Teodora. "Obiectul artei și problema reprezentării romilor în literatură." *Transilvania*, no. 10 (2023): 1-18.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.10.01>.



Deși îl construiesem cu alte intenții, articolul de față poate fi așezat în categoria reacțiilor declanșate de polemica deschisă pe Facebook de postarea din 24 august 2023 a lui Valeriu Nicolae pornind de la *Copilăria lui Kaspar Hauser* (2017) de Bogdan-Alexandru Stănescu. S-a observat cu ocazia amintită că reprezentarea romilor în literatura română e deficitară și/ sau problematică și s-a spus că ea ar trebui încurajată să se producă de pe alte baze decât a făcut-o până acum. Arta, literatura, ar fi datoare să facă loc acestor voci, să lupte pentru cooptarea lor, pentru „împuternicirea” lor alături de alte „voci” recuperate sau de recuperat, într-un concert cât mai divers și mai echitabil.¹ Discuția are temeuri juste, mai ales că arta a făcut acest lucru dintotdeauna, cu unul sau altul dintre actorii istoriei cărora le-a dat spațiu de expresie. Dar, trebuie adăugat, n-a făcut-o mereu „de la sine” sau n-a

făcut-o de fapt, niciodată „de la sine”. A făcut-o urmărind „degetul de lumină” (*vintage*-ul lovinescian care trimite la Titu Maiorescu) al unora sau altora, al modului în care societatea și cunoașterea își imagină obiectul artei.

În trena acestei polemici, doresc să supun atenției tema reprezentării în artă sau a obiectului (social al) artei. Într-o primă parte a eseului de față propun o sinteză a modului în care arta și discursul care o însoțește, inclusiv teoria literară, și-au modificat de-a lungul secolelor „obiectul”. Dacă pentru teoriile clasice ale artei și chiar pentru unele emaneate în romantism obiectul artei este omul-în-genere, teoriile de secol XIX (le voi privilegia pe cele active pe teritoriul României) particularizează progresiv obiectul artei care devine fie „cetățeanul” unei națiuni (în cazul literaturii române, obiectul artei literare ar fi trebuit să fie eroul național sau „românul”

în genere), fie clasa majoritară (țărâtimea), fie clasa considerată cea mai activă sau mai favorizată de evoluție ori de momentul istoric (burghezia în prima parte a secolului XX, muncitorimea după intrarea României în zona de influență sovietică, după Al Doilea Război Mondial), fie grupuri sau entități sociale nereprezentate anterior în artă/ literatură. Într-o a doua parte a eseului mă concentrez asupra speței ilustrate de problematica reprezentării romilor în literatură (în particular în literatura română) și de corelatele sale.

I

Concepțiile privitoare la obiectele considerate demne de a fi reprezentate în artă au evoluat după cum urmează (mă refer în mare parte la teorii critice românești și/ sau active pe teritoriul României):

1. Obiectul artei este „imitarea naturii” (a naturii presupus create de un zeu sau de un sistem de zeițăți). Acesta s-a confundat cu specializarea antropocentrică a reducerii reprezentării naturii la reprezentarea acțiunilor și sentimentelor OMULUI-ÎN-GENERE. Temeiul acestei concepții este acela că „natura” se reduce natura cognoscibilă prin „om”, omul fiind reprezentat, la rândul său, în mod esențialist, ca „creație” divină dotată din origine cu o sumă inalterabilă de proprietăți și modalități de existență. Acest proces se prelungește – cu variațiile și particularismele sale deloc neglijabile – din Antichitate până în clasicism, ba chiar până în romantismul endorsat de Schopenhauer, pentru care literatura în toate genurile ei vorbește despre „ideea de om”, de umanitate în genere, de umanitatea universală, fiecare gen literar servind apoi această idee în funcție de aptitudinile sale (poezia lirică s-ar fi specializat în exprimarea sentimentelor general-umane)².

Așadar, până în romantism/ idealism, obiectul artei este omul-în-genere – cu mențiunea că această categorie era majoritar exemplificată prin protagoniști/ protagoniste extrase din eșaloanele superioare ale societății: monarhi, aristocrați, eroi semizei ori semizeificabili, excepționali prin calitățile lor, indiferent dacă acțiunile le sunt etichetabile ca pozitive sau scelerate. Aheii și troienii epeilor homerice sau personajele lui Corneille ori Racine, înainte de a trimite la statutul particular de rezidenți ai unor spații geografice limitate ori de reprezentanți ai unor grupuri sociale și forme de organizare anume, de la cele specifice bazinului Mării Egee în Antichitate la Occidentul creștin (și deși personajele de extracție greco-latină ale clasicștilor „moderni” sunt în realitate măști ale curții regale și/ sau ale aristocrației locale: franceze, britanice etc.), în pofida acestor inerente variații geografice și istorice, așadar, personajele lui Homer și ale clasicștilor europeni sunt imaginate ca expresii ale unei umanități ideale și totodată concentrate, chintesente în datele

ei necesare și suficiente, impresia fiind că nu are rost să cauți *omul-în-genere* în altă parte decât îl oferă Homer, Racine, Shakespeare ori Goethe.

2. Obiectul artei este reprezentarea OMULUI-ca PARTE A UNEI NAȚIUNI/ GRUP ETNIC – în romantismul politic naționalizant, extensie a politicilor promovate de secolul XIX, „secolul națiunilor”. Așa apar, în locul fabulelor anistorice și a-naționale care pun în scenă omul-*cinste* sau omul-*rațiune*, balade și idile despre omul-*francez* sau omul-*român* și esența lui prezumat ireductibilă la a altuia, prezumat imuabilă, care nu se poate altera ori schimba (dar care circulă în interiorul familiilor/ ginților: popoarele de origine latină având o „esență” comună etc.). Pașoptismul este, la noi, paradigma românizării ofensive a obiectului artei. Nu contează atât maniera în care se produce selecția obiectului – ce și cum anume e considerat reprezentativ pentru „românitate” –, cât contează că ea trebuie introdusă în literatură, inclusiv în cea tradusă pentru Occident și promovată ca atare, ca o esență tare, nechestionabilă. Un exemplu elocvent în acest sens sunt baladele culese de poetul-politician Vasile Alecsandri și publicate în Franța în anii 1850 ca balade autentice populare românești³. Ele au fost atacate de concetățeni ai poetului pentru culpa de a nu fi reprezentat autentic românitatea (presupus încapsulată în literatura populară), de a fi oferit o variantă („voce”) falsă, estetizată, edulcorată a folclorului românesc⁴. (Culpa imputată lui Alecsandri ar fi fost agravată de faptul că etnografia și etnologia începuseră să-și reclame statut de științe în academiile epocii.) Titu Maiorescu a apărut demersul lui Alecsandri cu argumentul politicianist, pragmatic, avocățesc conform căruia poetul pașoptist se afla – chiar și când lua pana sau mai ales atunci – într-o perpetuă misiune diplomatică, iar aceasta i-ar fi justificat orice metodă de promovare a interesului național, inclusiv falsificarea materialelor prezentate drept folclor veritabil.⁵

3. Obiectul artei este reprezentarea poporului/ națiunii, însă nu oricum, ci prin intermediul CELEI MAI REPREZENTATIVE CLASE SOCIALE, a clasei majoritare demografic, care, inclusiv spre finele secolului XIX și început de secol XX european și mai ales est-european, nu poate fi alta decât ȚĂRÂNIMEA. Această perspectivă ia amploare odată cu avansul filozofilor egalitarist-progresiste inspirate de marxism și socialisme, când se face tot mai mult lobby pentru introducerea „țaranului” în literatură și/ sau pentru identificarea clasei sociale cel mai înalt reprezentative pentru o comunitate, apte să constituie și să asigure un depozit de „specific național” (în România se întâlnesc în această zonă de aspirație și acțiune „sămănătorismul” și „poporanismul”). Problema alierii egalitarismului cu tematicile național(ist)e, la intersecția dintre paradigmele social(ist)ă și național(ist)ă, se dovedește dificilă: căci pe de o parte se cere



promovarea țăranelui ca unic depozitar și mandatar al românității, deci ca agent naționalizant sau ca garant al naționalului, dar pe de altă parte se constată că țăranel are o identitate supra-națională, de clasă – că țăranel este/ gândește/ acționează în maniere similare indiferent de componenta etnică. (Cu dilema aceasta se confruntă acut Maiorescu când e în situația de a comenta proze ale lui Ioan Slavici și Ioan Popovici-Bănățeanu: el observă că „țărani” sau oamenii din clasele sociale inferioare se comportă la fel în Europa de Est și în California lui Bret Harte⁶, dar pe de altă parte se obligă să arate că protagoniștii autorilor amintiți sunt înalt reprezentativi pentru românitate.)

În epoca romantismului naționalizant, care se prelungește de la pașoptism până la „sămănătorism” (nu și la „poporanism”, ale cărui baze sunt puse de teoreticieni cu atașamente originare față de socialism și/ sau marxism), țăranel nu apare ca protagonist, ca „voce” autoreferențială, ca subiect al istoriei conștient de propria condiție de clasă și doritor să se exprime în concert cu alte „voci” sau împotriva lor. Majoritatea figurilor care compun acest tip de literatură în România epocii aparțin fie claselor non-țărănești (chiar dacă sunt rezidente în mediul rural și exercită ocupații agrare, ei nu muncesc efectiv pământul, cu propriile brațe, ci sunt proprietari sau administratori ai lui ori agenți în alte domenii: boiernași, arendași, învățători, birocrați etc.), fie sunt „țărani” idealizați, selectați pentru a ilustra numai virtuți și situații paradisiace (deci o moralitate fără pată a nației înseși), departe, așadar, de filozofia unei reprezentări realiste. De la veselul „sămănător” al lui Alecsandri, care devine și oșteanul/ patriotul ideal în Războiul de Independență (1877-1878), lucrurile au stat așa – în sensul cultivării unui țăranel idealizat ca echivalent al românului autentic – până intră în scenă mediocritatea popular-urbană din piesele lui I.L. Caragiale („damele” de moravuri ușoare și „miticii” ori „turmentații” puși să reprezinte „poporul” – acțiune incriminată de liberalii anilor 1870), iar apoi țăranel ardelean vituperant și potențial vindicativ din *Poemele* (1905) lui Octavian Goga și sociopații identificați în proza tânărului Mihail Sadoveanu – toți extrași din clasele de jos, din sfera ruralo-agrară sau a nomazilor ori a lucrătorilor sezonieri, ori a celor de la periferiile urbane ș.a.

Oportunitatea și masivitatea reprezentării țăranelui în literatură n-a fost însă în sine contestată pe cât de contestate au fost manierele în care acesta se considera că trebuie reprezentat, adică mizele inclusiv sociopolitice ale reprezentării. Acestea au fost, în mare, reductibile la două categorii antagonice: mize idealist-conservatoare (conform cărora țăranel e elementul social pozitiv prin excelență, el trebuind conservat așa cum ni l-a transmis istoria, fără a-l contamina de „progresul” civilizațiilor non-rurale: filozofia „sămănătorismului”) vs. mize realist-melioriste (după care țăranel trebuie ajutat să progreseze și să devină subiectul istoric al României moderne, care,

la rândul ei, trebuie să devină o „democrație țărănească”: filozofia „poporanistă” 1906-1920).

Doar că nici militanții progresiști sau melioriști nu se înțelegeau între ei cu privire la modul cum trebuie tratat țăranel în literatură. „Poporaniștii” considerau că simpla devoalare sau înregistrare în scris a situației mizere și brutale a țăranelui poate avea virtuți melioriste (efectul descrierii condițiilor mizere ar fi fost inocularea inerentă în public/ electorat a dorinței de schimbare a acestora) și că literatura autohtonă nu trebuia să ocolească sordidul, sărăcia, precaritatea, chiar bestialitatea redată frust, fără „estetizare” sau participare emoțională a autorului. Alți comentatori cu experiență socialistă însă, ca H. Sanielevici, de exemplu, respingeau ideea că simpla prezentare „impersonală”, fără medierea oferită de mesajele dezaprobatore ale autorului/ naratorului (fără disclaimere, am zice azi), a situațiilor și tipologiilor mizere sau bestiale ar putea avea virtuți melioriste, suspectând contrariul: etalarea mizeriei ar instiga la normalizarea stării de fapt, la perpetuarea ei ca normală.

În deceniul 1920, E. Lovinescu observă însă, pe bună dreptate – iar aceasta este una dintre cele mai scilipitoare observații sociologice ale sale – că „țăranel” nu intră, de fapt, în literatură română mai devreme de secolul XX, odată cu filozofiile populiste de tipul „sămănătorismului”, și că până atunci sociografia protagoniștilor literaturii române fusese populată de non-țărani, în opere semnate cvasi-integral de autori care nu erau de origine rurală, cu câteva excepții precum Ion Creangă, care nu făceau decât să întărească regula⁸.

De ce nu e rurală literatură română – și, prin extensie, cea europeană de secol XIX? Răspunsul lui Hippolyte Taine – referința cea mai probabilă a lui Lovinescu în contextul discutat – ar fi fost acesta: calitatea sociologică a unei literaturi e determinată de „proveniența”/ originea socială a scriitorilor, iar majoritatea scriitorilor români de secol XIX nu sunt de origine rurală, ci (mic-)nobilă și/ sau urbană, de la Nicolae Filimon și C. Negruzzi, D. Bolintineanu, la V. Alecsandri și N. Gane. (Sunt idei care datează la Lovinescu încă din 1905-1906.) Nu e de mirare, așadar, că influența grupului de la „Junimea” □ „însuflețită de ură împotriva burgheziei”, cum afirmă Lovinescu □ nu s-a exercitat în sensul orientării interesului scriitorilor către țăranel, ci mai curând în sensul protejării destinului boierimii declinante (vezi romanele lui D. Zamfirescu, dar și prozele lui I. Al. Brătescu-Voinești) sau în direcția satirizării burghezului (I.L. Caragiale). În *Evoluției „prozei literare”* (1928), volumul al patrulea al *Istoriei literaturii române contemporane*, criticul sburătorist face însă o distincție cel puțin la fel de importantă ca observația inexistenței țăranelui autentic în literatură română pre-sămănătoristă, distincție ce ar fi meritat subliniată încă din primul capitol al acestui volum: aceea dintre *rural* și *agrar*.

Astfel, nu de lipsa de reprezentare a claselor rezidente „la țară” ar fost vorba în literatură română de secol XIX

și început de secol XX, va rafina Lovinescu în *Evoluția „prozei literare”* o temă de cercetare care-l preocupa încă din 1905 – fiind vorba, în plus, de o literatură mai săracă în romane, dar bine reprezentată în proze scurte –, ci de nereprezentarea clasei „rurale” *per se*, adică a țăranelor-agricultor. Căci, altminteri, beneficiarii culturii agrare, ca boiernașii sau elemente ale micii nobilimi rurale, își avuseseră reprezentarea în literatură încă din secolul XIX. Implicit, când face în al patrulea volum al *Istoriei* sale literare judicioasă distincție între „agrar” și „rural”, Lovinescu distinge și între literatura de inspirație agrară – al cărei subiect este rezident în zona rurală, dar nu lucrează el însuși pământul, respectiv nu practică *manu propria* agricultura, dar deține pământ și primește profit de pe urma lui (e vorba de intermediari sau suprapuși ai clasei țărănești: boiernași, arendași, mica burghezie rurală) –, și literatura de inspirație rurală – al cărei subiect ar fi reprezentat strict de clasa rezidenților rurali care sunt totodată și lucrătorilor agricoli, respectiv de țărani: „prin structură sufletească și prin structură socială literatura moldoveană [de la Alecsandri, Eminescu, la Hogaș, Sadoveanu] e *agrară* (calificație mai proprie decât «rurală», pentru a putea îngloba și clasa boierească)”. Secolul XIX ar fi, cel puțin în Moldova, mai curând unul al literaturii agrare, în măsura în care nu doar țăranul (sau țăranul doar incidental) apare reflectat în această literatură, ci și, sau mai ales, clasa nobiliară și sateliții săi: e vorba preponderent de personaje debitoare unei economii eminentamente agrare, pre-industriale. Iar agraritatea, câtă vreme ține de un mod de viață pre-modern tot mai decis dislocat de evoluție, Lovinescu observă că ar veni la pachet cu „lirismul”, văzut ca soluție optimă de exprimare (cât mai directă) a sentimentelor de nostalgie, de regret, de „duioșie” față de o lume care pierde. Alianța dintre agraritate și lirismul paseist apare astfel drept una necesară. De unde concluzia lovinesciană că literatura moldovenilor (deși ocupată, parțial, cu personaje non-rurale) e cea mai bună exemplificare a ethosului sămănătorist rural și paseist, sămănătorismele muntean și ardelean nereușind o acoperire similară a doctrinei. (Criticul sburătorist nu avusese însă mereu această optică nuanțată, el dovedindu-și tranzitoriul convingerilor și/ sau inconsecvența prin aceea că va susține de-a lungul carierei sale ba că secolul XIX și-a făcut din plin datoria față de locuitorii din mediul rural, introducându-i în literatură, cum face în comentariul rezervat lui Mihai Ralea în *Evoluția ideologiei literare* (1926), ba – cum făcuse în articole de tinerețe și cum tocmai am arătat că face în *Evoluția „prozei literare”* –, că autorii care s-au ocupat de rural, mai ales din Regat, au tratat impropriu acest subiect, falsificându-l și vizitând viața la țară doar prin prisma unei sociograme care evită, în realitate, să-l reprezinte în mod adecvat, realist, pe țăranul aflat la coada sapei.)

Dar faptul că secolul XIX și început de secol XX nu favorizează apariția în literatura română a subiectului

rural – mai ales în roman¹⁰ –, că prozatorii autohtoni sunt non-rurali sau pseudo-rurali nu e un fapt întâmplător; după cum nu e nici o particularitate a culturii române, ocazionată de faptul că statul român modern ar avea o tradiție mai scurtă în comparație cu statele occidentale, cum ar fi putut motiva „sociologul” Lovinescu. Căci nu întâmplător definiția pe care o primește romanul la Hegel este aceea de „epopee a burgheziei”; în fond, același lucru îl relevă indirect și Lovinescu: literatura scriitorilor moldoveni de origine non-rurală, dacă nu este pro-burgheză, cum ar fi dorit criticul sburătorist să fie literatura finelui de secol XIX și a începutului secolului următor, este totuși o literatură din care burghezia nu lipsește; doar că, așa cum se întâmplă și la Balzac sau la alți „realiști” care în fond sunt conservatori, burghezia este și la autorii români elementul ofensiv care, dislocând vechile elite, primește, în primă instanță, votul de blam al acestora și al reprezentanților lor. Faptul că burghezia este protagonista realiștilor, dar numai sau preponderent dintr-o perspectivă critică, deseori reacționară sau conservatoare, e evident nu doar la Balzac, ci și la românii N. Filimon, D. Zamfirescu sau Brătescu-Voinești, avocați ai trecutului nobiliar pus în primejdie de „ciocoli”, *i.e.*, de burghezia emergentă sau chiar consolidată. Din altă perspectivă, constatând efectele nocive ale avansului burgheziei asupra claselor de jos, filozofii populiste, sămănătorismul și poporanismul, susțin, de asemenea, o serie de narațiuni critice la adresa burgheziei, aspect care motivează „alianța sămănătoristo-junimistă” de care vorbește Lovinescu și care ar fi făcut ca aceste curente să mășăluiască alături sub unele aspecte, în pofida altor aspecte care le îndepărtau unul de altul. Iată de ce clasa țărănească la drept vorbind nu numai în România intră târziu – abia în debutul secolului XX – în atenția concertată a formatorilor de opinie culturali, ca N. Iorga, și a scriitorilor; eforturile romancierilor europeni și occidentali calificabili drept „realiști”, prea puțini cu origini genuin rurale (sau într-un rural similar ruralului din Estul Europei), s-au îndreptat în prima sută de ani de „realism” îndeosebi asupra relației dintre clasele non-rurale premoderne, nobilimea și structurile feudale, pe de o parte, și clasele emergente moderne (în principiu burghezia), pe de alta. Ruralul, de fapt *țăranul*, a rămas ultimul pe lista „realităților” de explorat în literatura europeană, mai ales în specia numită roman, pentru că nu reprezenta un univers familiar autorilor și solicita eforturi de documentare consistente. De la *țărani* din romanul omonim al lui Balzac, scris în 1844 și apărut postum în 1855, și *țărani* din tetralogia lui Władysław Reymont (1902-1908) romanul a suferit schimbări semnificative de perspectivă asupra obiectului numit clasa țărănească. La Balzac, în pofida titlului care îi anunță ca protagoniști, țărani sunt un element periferic și o masă de o moralitate inferioară, un conclave al oribililor, care acționează ca o hoardă de spirite malefice, în vreme ce la scriitorul polonez devin o



galaxie relevantă în sine.

Pe de altă parte, „realismul” (inclusiv în sensul „realismului” zis și „realism critic” balzacian) și „romanul social” au fost concepte nu neapărat convergente: romanul „social” – al cărui epitom poate fi găsit în *Les Misérables* (1862) al lui Victor Hugo – e inervat de un mesaj revoluționar subiacent (clase defavorizate își strigă aici indirect dreptul de a fi reprezentate, emancipate, cunoscute etc.), în vreme ce romanul „realist (critic)” preocupat să surprindă avansul burgheziei în dauna elitelor tradiționale (romanul balzacian) nu e pilotat de un asemenea mesaj emancipator, ci de unul preocupat mai curând de perpetuarea *statu quo*-ului ante-burghez (deci e „realist”, dar nu neapărat și „social”).

Revin la distincția lovinesciană dintre „rural” și „agrar”, cu concluzia că țărănimea nu trebuie confundată cu clasele rurale non-țărănești (mica nobilime, elita satelor). De aici se poate contura o altă observație sociologică, pe care Lovinescu n-a făcut-o însă ori a ambalat-o neconcludent: în proza românească de secol XIX țăranul apare fie ca individ, adică nu prin calități care îl recomandă ca reprezentativ pentru un grup, fie ca exponent al unei clase conservatoare. Astfel, deși țăranul e personaj încă din primele romane românești calificabile ca „realiste” – atât în *Ciocoi vechi și noi* (1863) de Nicolae Filimon, cât și în ciclul *Comăneștenilor* al lui D. Zamfirescu, îndeosebi în *Tănase Scatiu* (1907) –, totuși aparițiile sporadice pe care le are țăranul în aceste opere îl arată oricum, dar nu în calitate de *reprezentat al unei clase sociale* și mai ales nu ca reprezentant al unei *clase revoluționare*.

Mai concret, în proza românească din secolul XIX, la Filimon și Zamfirescu, de exemplu, țăranul nu apare ca o clasă conștientă de propriile drepturi sau conștientă de existența ei ca clasă, cu o reprezentare de sine coerentă și, eventual, critică. Țăranii răscuțați din romanul lui Zamfirescu sau veniți cu jalba în proțap în romanul lui Filimon (ca și romii dezrobiți din *Vasile Porojan*, nuvela din 1883 a lui Alecsandri) nu doresc, de fapt, decât o *restaurație* a vechii boierimi, *i.e.*, o relegitimare a structurilor ante-„ciocoiști”, feudale, în care boierul rămâne sacrosanct, uneori mai puternic decât „Vodă”. „Ciocoismul” este, în schimb, o filozofie mai modernă: o tranziție spre un capitalism financiar și industrial (pe „ciocoi” – arendaș sau intermediar – îl interesează eficientizarea profitului din terenurile agricole, nu perpetuarea relațiilor arhaice dintre o clasă a dominaților, țăranii, și una a dominatorilor, nobilimea) și un prim pas spre urbanizarea și de-permanentizarea relațiilor care constituiseră anterior filozofia agrarului (prin introducerea și dezvoltarea relației dintre pământ și *bancă*, prin transformarea terenului într-o investiție pe termen scurt cu profit cât mai mare, distrugând relația anterioară, feudală, care se baza pe permanentizarea relației dintre boieri, țărani și pământ, ultimele două elemente □ țăranii și pământul pe care

aceștia îl muncesc, dar nu îl dețin, cel puțin nu integral □ formând pentru boier un patrimoniu etern valorificabil prin rente, moșteniri etc., dar nu și rentabil în cel mai înalt grad pe termen lung).

Nimic, la acești romancieri de secol XIX, de la Filimon la Zamfirescu (Slavici e un caz aparte, unde țăranul are un statut social superior iobagilor din Regat) nu indică însă în țăran o forță revoluționară aptă ori măcar doritoare să disloce structurile feudale ori să devină subiect de roman ca reprezentant al unei clase, nu al simplului individ. Răscoala țărănească își obține potențialul revoluționar în literatura română abia în opera omonimă a lui Rebreanu (1932), acolo unde e însoțită și de *profanare*. E vorba – *nota bene* – de o *profanare* nu a ciocoiului și a sateliților săi (în linia pedepsirii/ uciderii „ciocoiului” Tănase Scatiu în ciclul lui Zamfirescu), ci a boierului, prin reprezentanții/ moștenitorii lui cei mai tineri (vezi violul comis de liderul țărănilor Petre Petre asupra nurorii boierului Miron, Nadina). Profanarea □ denunțarea falsei sacralității/ imunități juridice a unei instituții și a reprezentanților ei □ este indicele *sine qua non* al stării de revoluție (vezi Revoluția franceză, al cărei climax ideologic echivalează cu profanarea diferitelor simboluri ale monarhiei, incluzând relicvele biologice ale monarhilor din necropola de la Saint-Denis ș.a.). Câtă vreme nu există profanare – desacralizarea zeului, coborârea lui în irelevantă – nu există afirmarea conștiinței de clasă. Dar până la Rebreanu, țăranul prezent în proza românească, oricât de revoltat, nu acționează și profanator în direcția boierului (când acționează, totuși, ostil); profanarea e rezervată doar pedepsirii ciocoiului; *recte* până la Rebreanu țăranul român, așa cum îl reține literatura, nu e cu adevărat revoluționar, nu urmărește depășirea unei ordini în care lui îi e menit locul cel mai de jos în tabloul „stărilor” sociale.

Această stare de fapt – a non-prezenței personajelor țărani cu conștiință de clasă și/ sau în poziție de personaj central în prozele din a doua parte a secolului XIX și începutul secolului următor – se explică, astfel, nu doar prin faptul că la autorii care au tratat totuși despre mediul rural nu doar că *n-a existat identitate de clasă și origine* cu clasa rurală ce se cerea reprezentată, dar și prin faptul că scriitorii respectivi uneori *nici erau motivați* să producă o literatură în care țăranii să fie reprezentați în calitate de personaj colectiv cu conștiință de sine, de clasă socială doritoare să se afirme pe scena istoriei.

Un exemplu emblematic în acest sens e D. Zamfirescu. Autorul *Vieții la țară* (1894), primul roman în limba română în care țăranul e surprins și ca individ, și ca grup, a fost însă printre cei mai acerbi critici ai încercărilor de includere a țăranului în literatura epocii de pe poziții altfel decât conservatoare, în care boierimii deținătoare de mari posesiuni funciare și agricole n-ar fi trebuit să i se conteste așa-zisul drept istoric la marea proprietate. Astfel, deși e drept că la Zamfirescu țăranul

apare ca exponent al unei clase, el apare acolo și ca exponent al reacțiunii sau al unei restaurații. La fel ca în *Vasile Porojan* de Alecsandri, unde dezrobirea romilor îi arată pe aceștia dezorientați, pradă relelor și doritori să revină la *statu quo ante*, de servitori ai „boierului” – țăranul figurează la Zamfirescu în rol de susținător al structurilor feudale (al boierului bun și înțelept, al întoarcerii la relațiile de vasalizare în raport cu un boier imaginat ca substitut patern și divin, nicidecum ca instanță exploatoare), în defavoarea structurilor burghezo-capitaliste (arendașul). Iată de ce Zamfirescu vede în „țăranii” lui Coșbuc și Goga (pe care Lovinescu îi așază în tipologii distincte, mai apropiate sau mai îndepărtate de realitate, Goga fiind mai realist, în opinia lui) și în genere în pretenția împroprietăririi țăranilor gesturi inculte și economico-politic sinucigașe¹¹. Astfel că, până la romanele lui Liviu Rebreanu, unde țăranimea – sub aspectul ei de clasă – figurează și ca protagonist, și ca *challenger* al istoriei, al vechilor structuri feudale, țăranul-posesor al unei conștiințe de clasă (reprezentat de metonimia „opinca”) nu apare decât sporadic, ca în *Moș Ion Roată și Unirea* (1880) de Ion Creangă¹².

Pe acest teren minat de incertitudini și tensiuni se produce literatura primului Sadoveanu – blamată din mai multe unghiuri pentru faptul de a nu fi dat o reprezentare autentică și totodată pragmatic-progresistă (melioristă) a „poporului”. Au atacat-o liberali ca Lovinescu, pentru care „poporul” nu trebuie reprezentat în artă de clasa majoritară demografic, rurală, peri-rurală și în genere non-urbană (reprezentare cantitativă în care intră și țăranii, și mica burghezie rurală, dar și reprezentanții altor medii: vânători, pescari, vânzători ambulante, hangii, nomazi, haiduci etc. – peisaj sociografic de care abundă literatura sadoveniană, mai puțin bogată în țăranii, adică în muncitori în agricultura propriu-zisă, decât în non-urbani de alte tipologii); pentru Lovinescu literatura începutului de secol XX trebuia să ilustreze vocea clasei celei mai active în sensul progresului, adică a celei mai estimat apte să tracteze după ea celelalte clase, aceasta fiind în opinia lui burghezia sau urbanul minoritar demografic (reprezentare calitativă). Dar literatura lui Sadoveanu a fost criticată și de teoreticieni aflați în raza socialismului, ca Sanielevici, pentru care selecția socială documentabilă din prozele sadoveniene nu e reprezentativă pentru majoritari și e, în plus, anti-progresistă, nocivă socialmente, câtă vreme ar manifesta o predilecție ea însăși chestionabilă pentru focalizarea patologicului sociopat. (În „tabloul sinoptic” realizat de Sanielevici în 1905, acesta înregistrează următoarele acțiuni în proza sadoveniană: „bătăie”; „sex”, „prostituiție”, „omor”, „omor bestial”, „seducere”, „adulter”¹³.) În plus, afirmă Sanielevici, spre deosebire de naturaliștii francezi, cu care ar împărtăși metoda „vederii fotografice impersonale”, prozatorul nu și-ar face transparent „sentimentul” (dezaprobarea) față de cele arătate în literatura lui, putând astfel crea impresia

că e nepăsător la efectele contra-educative pe care lectura literaturii sale le-ar putea avea în genere în masa poporului și chiar asupra celor mai vulnerabile cultural elemente (în speță, chiar țăranii, care ar putea vedea în proza sadoveniană o legitimare sau o normalizare piezișă a moravurilor primitive și bestiale, spre deosebire de publicul mai educat al altor națiuni – de exemplu de orașeanul francez cititor de Zola sau Maupassant¹⁴). Selecția psihosocială a lui Sadoveanu ajunge astfel incriminată/ denunțată atât pentru *prezența unei atitudini* a autorului față de ea (atitudine de evocare duioasă, participativă, a unor elemente/ clase sociale non-active – boiernași, vânători, mica nobilime rurală/ „cuconi” etc. – , care n-ar mai reprezenta mersul înainte al istoriei (e lectura lui Lovinescu, pentru care Sadoveanu e vinovat de un „lirism” paseist, incompatibil cu interesele prozei contemporane), cât și pentru *lipsa atitudinii* care ar acompania o selecție altminteri viciată, tendențioasă: scriitorul nu și-ar fi dat seama ori ar fi insensibil la faptul că literatura lui afirmă că poporul ar fi compus majoritar din brute, din animale sau din sociopați (lectura lui Sanielevici). Și unul, și altul dintre criticii menționați supun literatura autorului unor grile de lectură recomandate de doxe ale epocii, rezultate din modul în care cunoașterea și știința impregnau teoriile criticii literare, de la lombrosieni și la etnopsihologii și teorii ale „rasei”, la antropologia emergentă, la tușe de marxism și de socialism etc.

Alte entități etno-sociale au generat problematici de reprezentare similare, dar și cu nuanțe distincte pentru fiecare caz în parte.

Exceptând epopeea *Țiganiada* (publicată în 1875, concepută în prima parte a secolului XIX) și opera dramatică *Răzvan și Vidra* (1867) *romii* au avut o reprezentare periferică și circumstanțială în literatura română, care le-a marcat statutul de (foști) sclavi (Alecsandri, *Vasile Porojan*) ori de boemi avut la Sadoveanu și de liber profesionism peri-artistic (lăutar, dansatoare) explorat de Goga (*La groapa lui Laie*, poem inclus în volumul său de debut) și Arghezi (*Rada*). A existat și o insidioasă specializare a reprezentării diferențiate sexiste: bărbații romi îndeosebi prin prisma meseriilor artizanale și peri-artistice (fierăria, lăutăria) sau a nomadismului, iar femeile, într-o viziune romantic-simbolistă de „odalisce” indigene, obiect sexual al dorinței masculine prezumat juvenile, ilicite, fetișiste, ca în poemul arghezian *Rada*¹⁵, inclus în *Flori de mucigai* (1931). (Spre finele secolului XIX apare în artele plastice o adevărată modă a cultivării femeii exotice sau orientale – epitomizată în statutul de „odaliscă”, adică de sclavă aflată în serviciul unui harem, de slujitoare a soțiilor sultanului – ipostază care idilizează un statut totuși precar, de serve ale unor femei deja inferiorizate prin statutul de membre ale unui harem.)

Criticii literari și comentarii ocazionali din



interbelic nu au încurajat prezența romilor în literatura epocii lor. Maiorescu pusese invazia de diminutive din limba română literară pe seama influenței „țiganilor” (*Poezia română. Cercetare critică*, 1867), iar D. Zamfirescu vede în personajul Laie Chioru al lui Goga „un Țigan sinistru”. Simpatia pentru romi nu proliferază în literatură și teorie critică nici în anii marcați de acțiuni ale formațiunilor de extremă-dreapta⁶, chiar dacă pe de altă parte în 1939 a putut să apară o lucrare academică precum cea a lui George Potra *Contribuțiuni la istoricul Țiganilor din România* (Fundatia Regele Carol I).

Lovinescu, de pildă, dispus la incluziunea țaranilor (nu însă și la exclusivitatea tratării lor în literatură, în dauna burgheziei), are cuvinte cel puțin la fel de proaste despre romi ca D. Zamfirescu, perpetuând disprețul maiorescian față de această etnie în zona criticii literare. Viitorul lider al „Sburătorului” se situase în tinerețe, chiar cu câțiva înainte de Zamfirescu și ale sale idei despre „Țigan[ul] sinistru” devenit personaj de poem, pe poziții conservatoare în raport cu Goga, reproșându-i poetului rășinărean că a lăsat pe mâna (struna) „țiganului” Laie Chioru sarcina de emisar al României în fața lui Dumnezeu⁷. Evoluțiile celor doi au mers însă în direcții imprezvizibile în primul deceniu al secolului XX, cu Lovinescu specializându-se în modernitatea aliată cu liberalo-democrația și anti-xenofobă, iar Goga virând spre extrema dreaptă, xenofobă și antisemită în cel mai înalt grad.

Aproape concomitent cu interesul pentru țăran ca epitom al naționalului, dar și ca dezvoltare a preocupării pentru introducerea conceptului de „clasă socială” în discursul cultural, intră în literatura autohtonă *personajul evreu sau evreu-român* din literatura scrisă de evrei (*Manasse*, 1900, piesa de teatru a autorului român-evreu Ronetti Roman, e un etalon istoric în această privință), care își asumă o funcție/ identitate polemică în raport cu clișeele naționalului romantic, dar și imediat succesive Primului Război Mondial. Însă problematica reprezentării protagoniștilor evrei în literatura română a primei jumătăți de secol XX sau a literaturii scrise de autori de origine iudaică persistă și se complică în interbelic românesc, cu datele oferite de prozatori și romancieri evrei care fie asumă și exhibă programatic evreitatea (Ury Benador, *Ghetto: veac XX*, 1934), fie o neutralizează la pachet cu alte devize etnice, ca Mihail Sebastian, despre ale cărui personaje se poate spune că dețin cărți de identitate multiple sau, dimpotrivă, nule ori ilizibile⁸.

4. Obiectul artei este reprezentarea VIETII/ NATURII, dar în maniera în care este această abordată de bioștiințele evoluției, nu a modului tradițional, clasicoromantic, în care arta era presupusă a echivala cu o „imitare-a-naturii (create)” prin intermediul unor mijloace specifice și a unor actori convenționali. Această perspectivă asupra obiectului artei, influențată major

de lamarckism, darwinism, spencerism, se dezvoltă în Europa undeva spre finele secolului XIX, în paralel cu avansul realismului/ naturalismului. În România e documentabilă în cel mai înalt grad de plauzibilitate în deceniul al treilea al secolului XX; e momentul când în literatura română realismul atinge un grad de soliditate nechestionabil prin romanul *Ion* de Liviu Rebreanu și când Lovinescu îi face acestuia o primire în care poate fi sesizată influența fie și difuză, neasumată, a darwinismului asupra criticii literare⁹.

Darwinismul intră încă din deceniul 1880 în critica și teoria literară europeană, tot atunci și în cea românească, și anume prin topoi mai facil de asimilat chiar și de către nespecialiști ca „struggle for existence”/ „survival of the fittest”, respectiv prin decizia de a interpreta parvenitismul sau succesul de orice natură al eroilor romanului realist (al cărui epitom e Balzac) drept o consecință a „puterii”/ „energiei” lor superioare în raport cu a potențialilor competitori. Dar – se pune întrebarea – sunt permeabile critica și istoria literară și la ceea ce constituie „diferența specifică” fundamentală a teoriei selecției naturale în raport cu alte teorii evoluționiste de secol XIX (a lui Jean-Baptiste Lamarck, de exemplu, sau a lui Herbert Spencer), anume la caracterul *non-teleologic* și *non-progresist* al evoluției – mai puțin accesibil nespecialiștilor decât conceptele mai sus amintite? Intră, altfel spus, și non-teleologia în scenariile meditațiilor asupra literaturii, în mod particular asupra romanului realist? Răspunsul e pozitiv: chiar dacă nu se poate afirma că există o filiație directă între non-teleologia viziunii lui Darwin asupra vieții și modul cum diferiți critici și teoreticieni literari aleg să discute despre romanul realist, se pot aduna totuși suficiente probe care arată că o contaminație, fie și indirectă, se produce între cele două tipuri de discurs, științific și metaliterar. Astfel, încă din anii 1880 romanul realist ajunge să fie interpretat inclusiv ca *viață* sau ca *parc animal* de o mare varietate, dar totodată lipsit de un scop, de o intenție sau de un proiect a(l) alcătuirii lui.

Un exemplu în acest sens oferă criticul și teoreticianul literar Émile Hennequin în *Écrivains français* (1889)²⁰, printr-o serie de investigații asupra romanelor lui Lev Tolstoi și Dostoievski, apărute în deceniile 1860 și 1880. Deși Hennequin nu-și ancorează explicit analizele în evoluționism și nu trimite literal la teoria selecției naturale, totuși conceptele pe care el le alege pentru a descrie modurile de operare ale romancierilor menționați coincid în mare parte cu cele patentate de bioștiințele de la mijlocul secolului XIX, nu în ultimul rând de Charles Darwin. Atât modul de construcție al personajele tolstoiene, cât și filozofia despre artă și despre roman a lui Tolstoi – așa cum le interpretează Hennequin – sunt excelent inserabile în paradigma evoluționistă definitorie pentru secolul XIX, de la „transformismul” lui Lamarck la evoluționismul promovat de Darwin, Spencer ș.a. (dar, potențial, asociabile și filozofilor mai

vechi, precum vitalismul inspirat de Newton în secolul XVIII). Sunt însă aceste similitudini și în mod particular *darwiniste*? Convingerea mea este că această ipoteză nu este exclusă, dar, pe de altă parte, deși probabilă, ea nu este certă.

Hennequin vorbește despre universul romanului realist și despre tehnica abordării lui particulare la Tolstoi folosind termeni ca „derulare” și „curs continuu”. Astfel, „cet immense déroulement d'êtres, d'aspects, d'actes, d'événements, de houles humaines” ar caracteriza în genere în opera unor Shakespeare, Balzac, Flaubert, Zola²¹ și în mod particular opera lui Tolstoi, unde „le déroulement complet et opulent d'une existence vraiment telle [...] un être réellement vivant est un cours continu d'actes, de pensées, d'émotions, de mouvements”²². Tolstoi ar fi unic îndeosebi prin această perspectivă indubitabil raliabilă paradigmei evoluționismului, îndeosebi a evoluționismului gradualist, de sorginte darwiniană: „en sa manière de montrer des vies entières, de décrire peu à peu par une lente accumulation de scènes, de récits et d'indications, toute l'évolution vitale, en ses variations [subl. m., T.D.]”²³. „Lentă acumulare”, „lentă metamorfoză”, „curgere”, „tranziție”, „peu à peu”, „pli à pli” („variații” poate fi o trimitere chiar la „variațiile spontane” invocate de teoria selecției naturale a lui Darwin!), dar și „transformare graduală a sufletelor” sunt mărci ale imaginarului transformist-evoluționist care impregnează frecvent comentariile lui Hennequin. Așa ar fi descris probabil Lamarck romanul lui Tolstoi: ca un „transformism al sufletelor”; mai mult: imaginea „lentei acumulări” (de scene, de povestiri, de indicații), ca și ideea unei „evoluii vitale” exprimate prin „variații” rezumă în termeni suspect de fideli teoria selecției naturale darwiniene – ipoteză ce indică faptul că Hennequin nu se mulțumește cu viziunea lamarckiană asupra vieții.

Din această nouă perspectivă schițată de Hennequin, se deduce și că romanul tolstoian părăsește definiția artei ca *mimesis*: arta (în particular, arta romanului) nu mai e doar analogă naturii, ci identică acesteia: în roman se produce chiar *natura* în sine, prin legile ei. Hennequin chiar afirmă la un moment dat că modul nou („art nouveau”) în care romanul tolstoian „redă viața” ține de o filozofie a evoluției și chiar afirmă că ceea ce „identific realului” („merveilleusement identique au réel”) din romanul tolstoian e tocmai atașamentul lui față de o filozofie a transformărilor lente, acumulative. Tolstoi nu ar imita, ci chiar ar „reproduce” viața. Iar „viața”, după Tolstoi, ar fi „active, intense, infiniment variée et expansive; il la montre évoluant, passant par toutes les phases que lui impose l'usure de l'organisme par le temps; il la décrit instable, réagissant capricieusement aux influences du dehors, empreinte de tout l'illogisme, le hasardeux, l'incalculable, qui proviennent de sa complexité et lui stimulent son ondoyante liberté [subl. m., T.D.]”²⁴. Iată și imaginea romanului tolstoian ca „flux

de viață”: „geniul primordial al lui Tolstoi” ar fi „un énorme et montant flux de vie, un large embrassement de tous les êtres, confondant les imaginaires et les historiques, amalgamant en un effort unique, lent et simple, les accidents humains de tout un temps et les grandes catastrophes connues qui roulèrent sur cet humble fond [...] ce roman est un livre d'humanité, de nombre, de pâle épanouissement dense de vie”²⁵. Toposul definirii romanului realist/ naturalist ca „fluviu”, „flux” („flux de vie”, „flux de pensée, des forces, de l'existence”, „flux d'émotions”), „curgere”, „derulare”, „acumulare”, „unduire”, „transformare (graduală)” sau „panou curgător” este indubitabil tributar imaginarului transformist-evoluționist și „ondulatoriu” furnizat de noile teorii biologice și fiziciste de la jumătatea secolului XIX, fără a uita de precedentul Lamarck. Acest imaginar va coloniza intens – înainte de a pătrunde în critica literară – psihologia și filozofiile psihologice, de la conceptul de „stream of consciousness” promovat de Alexander Bain și ulterior de William James, la intuiționismul și evoluționismul lui Henri Bergson.

Modul de operare al lui Hennequin reprezintă, fără îndoială, o soluție mai sofisticată de introducere a evoluționismului/ darwinismului în teoria romanului decât importarea toposului „struggle for existence” sau „survival of the fittest”, care, se va putea obiecta, nu făcea decât să se substituie unor soluții mai vechi, furnizate de filozofia unor Hegel, Schopenhauer, Nietzsche ș.a., care, și ei, evidentiaseră „voința”/ „forța”/ „energia” superioară specifică oamenilor de acțiune (eroilor, indivizilor excepționali etc.).

Hennequin – și nu e, desigur, singurul critic european – produce, așadar, la finele secolului XIX, o teorie a romanului realist care poate fi suspectată plauzibil de influență evoluționistă și chiar de influență particulară a darwinismului. Însă nici *Écrivains français*, nici volumul anterior al său, *La critique scientifique* (1888), nu asumă o filiație neechivocă în acest sens. Altfel spus, dacă suspiciunea influenței evoluționiste și chiar darwiniene există la Hennequin, certitudinea ei nu există. Când emite opiniile mai sus discutate despre viața tolstoiană ca „flux” impredictibil sau ca „lentă acumulare”, el nu arată, de pildă, că ideea cu pricina îi vine de la Darwin sau de la alt om de știință, ori măcar că e o idee de sorginte științifică în sens larg.²⁶

Altfel stau lucrurile cu E. Lovinescu și cu opiniile sale despre romanul realist exprimate în deceniul 1920, începând cu articolul în care întâmpină romanul *Ion* de Liviu Rebreanu, poveste a ascensiunii și căderii unui tânăr țaran sărac din Transilvania pe care dorința de a posedea mai mult pământ îl împinge spre acțiuni a căror unică rezolvare este moartea. Căci criticul român nu ezită să-și afișeze explicit interesul pentru modele furnizate de știință și îndeosebi interesul particular pentru tot ce ține de paradigma evoluționistă și în genere de bioștiințe. Spre deosebire de predecesori ai săi ca Hennequin,

dar și de contemporani ca Georg Lukács, care nu-și fac explicită adeziunea la vreo filozofie evoluționistă în teoriile lor despre roman, Lovinescu chiar era un *evoluționist* asumat, un teoretician și un ideolog familiarizat cu informații de ultimă oră din domeniu, cum e conceptul de „mutație”, lansat de Hugo de Vries în primii ani ai secolului XX. „Evoluția” și „mutația” sunt, de altfel, pilonii proiectului istoriografic masiv demarat de Lovinescu în anii 1920, de la *Istoria civilizației române moderne* (I-III, 1924-1925) la *Istoria literaturii române contemporane* (I-VI, 1926-1929). În aceste condiții, deși nici el nu trimite explicit la evoluționism sau la Darwin în teoria sa despre romanul realist al lui Rebreanu, păstrând, ca și Hennequin, aceeași ambiguitate a surselor din care se inspiră, e clar că interpretarea (simili)evoluționistă furnizată de Lovinescu cu acest prilej e cu un grad mai înalt de probabilitate inspirată de evoluționism și chiar de Darwin/ darwinism decât a lui Hennequin. În plus, Lovinescu va indica fără echivoc că lectura pe care i-o aplică el lui Rebreanu – și dă de înțeles că chiar perspectiva romancierului – e inspirată de modul științei de a aborda existentul; în plus, liderul „Sburătorului” pretinde că însuși Rebreanu, romancierul supus analizei – prin abordarea unei perspective impasibile, *a-pathice*, dez-emoționalizate, „obiective” – se conduce după principiile științei. Numele lui Darwin nu va apărea nici în comentariul lui Lovinescu (cum nici al lui Hennequin, de altfel, sursa care am motive să cred că i-a inspirat în primă instanță receptarea romanului *Ion*), însă *știința*, da, va fi invocată explicit.

Mai concret, Rebreanu ar frapa prin tipul particular de perspectivă sau de privire utilizată pentru conduce/ inspecta universul ficțional pe care îl propune. Această „privire” – tradusă de Lovinescu ca „impasibilitate”, „indiferență”, „obiectivitate” – amintește frapant de „detașarea” experimentată de „martorul distant” semnalată de Hennequin la Dostoievski. Dar mai departe criticul de la „Sburătorul” se îndepărtează sensibil de Hennequin: pentru el, soluția reducerii omului la animal se asociază cu intenții auctoriale diferite decât cele pe care le indica Hennequin în cazul lui Dostoievski. Căci la Rebreanu – așa cum vede lucrurile Lovinescu – „detașarea” nu se face pentru a induce o lectură în cheie etică, mistică, recreștinată, reumaniza(n)tă a personajelor-animale, cum crede criticul francofon că procedează romancierul rus, ci pentru a împinge dezumanizarea perspectivei până la limita în care dezumanizarea întâlnește eradicarea antropocentrismului și a idealismului, adică întâlnește modul de operare al științei. Teza reducerii omului la animal (sau la o monomanie) ar fi, deci, mai modernă la Rebreanu decât la Balzac (și, potențial, se poate spune, aducând în discuție interpretarea lui Hennequin, mai modernă decât a lui Dostoievski), fiindcă omul-animale sau omul-instinctual/maniac ar apărea la romancierul român ca simplu obiect de studiu, fără alt scop final

decât exercițiul științific, nu ca obiect al empatiei sau al moralizării subiacente, ca la Balzac (sau, se poate adăuga, ca la Dostoievski).

Astfel, romanul *Ion* ar fi condus de un autor/narator caracterizat de „impasibilitate”, „nepăsare” (ambele concepte derivate din radicalul grecesc *pathos*), de o „indiferență augustă” – toate echivalente pentru Lovinescu cu „obiectivitatea fundamentală” caracteristică autorilor de creații „fără cauze eficiente și finale vizibile”²⁷ (adică autorilor de discurs științific sau care tratează despre natură ca despre un fenomen/proces non-teleologic fără cauze rezolut identificabile și fără scop). *Impasibilitatea* „martorului” (naratorului) care asistă la evenimentele din romanul *Ion* – respectiv absența mărcilor textuale care să indice afectarea morală sau emoțională a celui care povestește – ar fi, dă de înțeles Lovinescu, direct proporțională cu capacitatea acestuia (și, prin extensie, a autorului) de a surprinde *realitatea/ viața*. Iar „realitatea” din *Ion* ar fi, mai concret, surprinsă de Rebreanu printr-un aliaj de metodă newtoniană și darwiniană, indicate indirect, prin concepte ca „forță” guvernată de „legi” (care se destinde sau se contractă, accelerează sau decelerează conform acestora); respectiv ca „joc liber”, neorientat de vreo „intenție”, adică nesubordonat unui scop final, mențione care poate trimite la filozofia *chance-friendly* a teoriei selecției naturale și în genere a darwinismului. De pildă, „impasibilitatea neclintită a scriitorului”, absența unei „atitudini” manifeste a acestuia, ar potența „realitatea” personajului: „Nici o atitudine: eroul [țăranul Ion] merge până la crimă pentru a se umaniza, apoi, *în liberul joc al unor acțiuni, pe care nu le comandă nici o intenție sau rezervă; e o forță ce se destinde prin virtutea legilor ei interioare*. Scriitorul n-o înfrânează nici n-o accelerează; nicăieri nu simțim opera unei mâini febrile. Cu aceeași supremă indiferență sunt tratate și celelalte figuri secundare [subl. m., T.D.]”. Acestea „se desfășoară din imboldul resortului lor intern, în acțiuni morale sau imorale, fără preferință și fără nici un accent de simpatie sau de antipatie. *Impasibilitatea* scriitorului în fața vieții devine și mai impresionantă în fața marelui act al morții.” Sinuciderea sau moartea unor personaje „sunt povestite cu o *indiferență atât de totală* încât egalează *indiferența augustă a naturii înseși* în fața fenomenelor biologice [subl. m., T.D.]”²⁸. *Patetizarea* discursului („simpatia”/ „antipatia”) sau „atitudinea” eventual partizană, moralizatoare, antropocentrică – la care Rebreanu ar fi renunțat – apar aici ca ingrediente care falsifică sau mistifică „realitatea”. Ar deconspira o manipulare de către autorul-demiurg a „resorturilor” („imboldurilor”) care ar putea afecta jocul natural de „forțe” reprezentat de fiecare dintre eroii romanului, o alterare a modului de a se exprima propriu naturii/ legilor fizicii sau ale biologiei. De aici necesitatea denunțării acestei manipulări, respectiv necesitatea „ruperii cordoanelor ce leagă creația [opera] de creator [autor]”, a denunțării

pactului idealist/ antropocentrist care făcuse ca până atunci realitatea să apară ca proiecție a gândirii umane, iar opera de artă, ca proiecție a emoțiilor autorului.

Importantă devine în acest context și distincția pe care o face Lovinescu între „natură” și „viață”, mai precis sublinierea raportului de subordonare al ultimei față de prima. Rebreanu ar proceda, insistă el, ca „natură”, nu (doar) ca „viață”, totuna cu a deduce că perspectiva lui nu renunță doar la antropocentrism, ci și la vitalocentrism. Atitudinea lui față de „viață” ar fi atitudinea *naturii* înseși (citește a fizico-chimiei) față de „viață”: „indiferența augustă a naturii înseși în fața fenomenelor biologice”, epurată de emoție și morală. Nu doar *viața*, ci chiar *natura* ar fi, deci, vocea principală în romanul *Ion*, însă „natură”/ „viață” așa cum o livrează discursul științific: „[în *Ion*] ai impresia unei lumi reale, mobile, care trăiește prin sine după principii interioare și fatale și fără o finalitate demonstrativă. [...] Viața e un fenomen valorificat prin sine și fără alt scop: știința nu i-a descoperit până acum nici o finalitate”²⁹. Lovinescu detectează aici o inechivocă raportare – a romancierului Rebreanu și, implicit a sa, a criticului care îl comentează – la știință în sens larg.

Există însă aici și o raportare a criticului român la o anume știință, la o disciplină sau la o teorie științifică particulară? Răspunsul este afirmativ. Chiar dacă nu o indică precis, referirile indirecte, prin intermediul unor concepte specifice, arată că Lovinescu, atunci când vorbește de „știință” în comentariul din 1920 referitor la Rebreanu, are în vedere și o anume știință sau o teorie care i-ar fi inspirat perspectiva din *Ion*. E vorba de o știință sau o teorie care (1) tratează despre *viață*; (2) tratează despre viață ca *flux* sau ca „*șuvoi*”, respectiv ca fenomen caracterizat de continuitate, ca imagine fluidă; (3) tratează despre viață ca flux continuu, dar și „arbitrar”, ca un „haos de episoade” căruia nu i se poate anticipa sfârșitul sau descoperi „o *finalitate*”: „romanul [Ion] începe și se sfârșește *arbitrar*; e o modestă porțiune dintr-un *șuvoi* ce vine și se duce spre destine îndepărtate; simți palpitul vieții *nemărginite* [...] ai impresia unei lumi reale, mobile, care trăiește prin sine după principii interioare și fatale și *fără o finalitate* demonstrativă [subl. m., T.D.]”³⁰. Așa cum pretinde Lovinescu că o imaginează Rebreanu, *viața*, deși perpetuată de necesități obscure („principii interioare fatale”), nu are o traiectorie previzibilă și prescrisă de un Creator; este un flux fără teleologie. Mentorul „Sburătorului” reia și în lucrări de mai mare anvergură, ca *Istoria literaturii române contemporane*, teza lipsei de finalitate a „vieții”, așa cum o reprezintă romanul lui Rebreanu: „Formula lui *Ion* [...] e [...] formula romanului naturalist, a *Comediei umane*, de pildă, dar, mai ales, formula epiceii tolstoiene; formula ciclică a zugrăvirii, nu a unei porțiuni de viață limitată la o anecdotă, ci a unui *vast panou curgător de fapte învălmășite, ce se perindă aproape fără început și fără sfârșit, fără o necesitate apreciabilă, fără o finalitate* [subl. m., T.D.]”³¹. În compendiul din 1937, în loc de

„panou curgător”, apare pleonasticul „fluviu curgător”: „Formula lui *Ion* este îngrămădirea unui fluviu curgător de fapte ce se perindă aproape fără început și fără sfârșit, fără o necesitate apreciabilă, fără finalitate. E, negreșit, o metodă [...] care ne dă impresia vieții în toate dimensiunile ei, nu izolată pe planșe anatomice de studiu, ci curgătoare și naturală”³².

„Impasibilitatea scriitorului” – respectiv metoda scientist-like – descoperită de Lovinescu la Rebreanu ar fi dictată chiar de tipologia obiectului studiat: o umanitate reductibilă la animalitate, la viață în sens larg, înțeleasă însă prin lentila științei de „până acum”, respectiv de ultimă oră. Iar cel mai probabil reper – care întrunește toate calitățile reprezentării vieții enunțate în fragmentul lovinescian, dar mai ales viziunea *chance-friendly* și non-teleologică – este teoria darwiniană a evoluției³³.

Astfel privind lucrurile, având în minte interpretarea propusă de Lovinescu în anii 1920, devine explicabil de ce reprezentarea „vieții” în *Ion* converge sau acoperă reprezentarea nepreferențială a mai multor categorii sociale și de alte ordini (etnice, religioase, de gen), dar și a mai multor specii (deci nu doar a omului). Spre deosebire de predecesori (unii, arondabili și ei realismului, ca Slavici), Rebreanu nu-și propune să facă din țaranul Ion un etalon al „poporului” care trebuie schimbat/moralizat/ajutat să progreseze sau, din contră, să se conserve; nici nu-și propune să atragă atenția asupra situației uneori dramatice a femeii ardeleni de început de secol XX. Însă, nu e mai puțin adevărat, înainte de a „schimba” lumea și chiar înainte de a o „interpreta”³⁴, trebuie să obținută o descriere acurată și minuțioasă a ei, a ceea-ce-la-rigoare-e-de-schimbat.

Aparent, această filozofie a lui Rebreanu – o filozofie simili-scientistă, darwiniană, dar și marxistă în fond, în măsura în care descrierea stării de fapt invită subiacent la schimbarea ei, și o filozofie în orice caz mai nuanțată sociologic decât a romancierilor și prozatorilor anteriori – e incompatibilă însă atât cu mizele idealist-conservatoare, cât și cu cele realist-melioriste ale populștilor, deși ea a fost revendicată dinspre toate taberele. Ea n-ar dori decât să livreze o descriere cât mai acurată a obiectului (interesul de prim ordin fiind tocmai epurarea literaturii de leșturile idealismului), fără a-și propune imprimarea unei direcții de evoluție (teleologie) sau schimbarea lumii descrise acolo – așa cum Darwin însuși se limitase la descrierea mecanismului selecției naturale, fără a încerca să găsească un sens al evoluției dincolo de ceea ce afirmă acest mecanism în sine.

Abordarea evoluționistă sau, în orice caz, simili-evoluționistă și în orice caz științistă pe care sugerează Lovinescu că ar fi avut-o Rebreanu denotă la mai mulți prozatori ai începutului de secol XX un interes pentru o perspectivă pe cât de integratoare asupra lumii (a vieții: a ceea-ce-există în subiect și dincolo de el, ca obiect), pe atât de sensibilă la multitudinea de categorii



și sub-categorii ce se presupune că ilustrează viața sau prin care viața se exprimă. În aceste condiții, obiectul artei se atomizează și totodată se nivelează, căci toate entitățile apar acum ca fiind la fel de importante sau de insignifiante în ordinea vieții: Ion, țăranul-bărbat-alb-român, dar și Ana, femeia-albă-vulnerabilă-victimă-a-relațiilor de putere din capitalismul agrar al începutului de secol XX, dar și Avrum, negustorul evreu, dar și vaca-martor indiferent la sinuciderea Anei. Lovinescu pare să fi înțeles acest lucru, dar o face nu suficient de categoric și fără a produce descendenți în critica literară indigenă. Căci exegeza rebreniană postbelică din comunism se ocupă în proporții covârșitoare doar de hermeneutica bărbatului-Ion-reprezentant-al-țăranimii-românești sau, din contră, epitom al personajului stihial, monomaniac, fără cetățenie și fără istorie – context antropocentric, falocentric și ocazional național/transilvanocentric care va fi upgradat doar cu inovații din zona criticii arhetipale, a psihanalizei, a mitocriticii, a fenomenologiei și a mai multor soluții de interpretare care au ca efect dezistoricizarea și desocializarea lumii din romanul rebrenian (personajul Ion ar fi o prezentare de „pur *Dasein*”, ca toate personajele lui Rebrenu³⁵...), fără să studieze modul cum sunt prezentate în roman alte categorii sociale, alte genuri biologice sau alte specii³⁶. Abia după 1989 – dar nu din interiorul școlii românești de critică și istorie literară, ci din exterior, îndeosebi dinspre scholar-i formați în Occident și în SUA – romanul *Ion* ajunge să studieze și din perspectiva altor informații pe care le expune în plus față de funcția de reprezentativitate pentru ruralul masculin autohton (*Ion qua* țăran român)³⁷.

Din teza conform căreia obiectul artei este reprezentarea VIETII – *via* bioștiințe evoluționiste combinate cu marxismul/ filozofii ale emancipării – rezultă alte două teze. Una tot mai loevace în postbelic, dar care la noi câștigă popularitate abia după 2000 și care afirmă că obiectul artei este reprezentarea categoriilor/ vocilor minoritare – oprimate sau rămase în umbra tradiției. În trenea acesteia se situează azi solicitarea, impetusul ca romilor să li se ofere șansa propriei reprezentări/ „voci” în literatura română, ca, de altfel, și altor categorii istoric oprimate, minorități, segmente vulnerabile, femei etc. O altă teză dedusă din teza reprezentării evoluționiste a VIETII este cea care afirmă că obiectul artei este CLASA-MOTOR AL ISTORIEI, clasa socială care este deja sau care are potențial de a deveni un actor prim al civilizației sau un actor favorizat/ selectat de evoluție – totul văzut, așadar, printr-o lentilă evoluționistă. În aceste condiții, pentru un liberal ca Lovinescu din primele decenii ale secolului XX această clasă e burghezia – chiar dacă e minoritară demografic în statul român de după Unirea din 1918 –, dar din alte perspective din aceeași epocă, ale socialiștilor și/ sau ale filo-ruralilor, această clasă e țărănimea (în logica „poporaniștilor”, țărănimea își câștigă însă lupta și

statutul dorit prin împrumutările oferite după Primul Război Mondial, moment în care „poporanismul” se afirmă ca doctrină încheiată, care și-a câștigat lupta). După Al Doilea Război Mondial, în România (îndeosebi în deceniul 1950) burghezia e eliminată de pe tabla de priorități a reprezentării literare și intră acolo în forță „clasa muncitoare” aliată cu țărănimea și, în quantum mai modest, cu intelectualii.

II

Prin incursiunea istorică din secvența anterioară, unde am sintetizat patru momente din istoria conceptului de obiect (social al) artei, am dorit să arăt că, deși impresia acută a prezentului nostru e că literatura se confruntă cu mize și situații nemaîntâlnite, acest lucru e doar parțial adevărat. Ultimele două secole au demonstrat că literatura a fost mereu confruntată cu seturi de lecturi normative și prescriptive, orientate după modelele cunoașterii și după efectele acestora în plan social și politic. Idealismul și perspectiva acestuia asupra cunoașterii, eminamente ierarhică și ierarhizantă, în care lumea (ceea ce e de cunoscut) e redusă la ceea ce poate afirma/ cunoaște subiectul despre sau din ea, subiectul fiind omul-în-genere, asistă romantismul – deci modul cum e imaginat obiectul artei până spre jumătatea secolului XX european, ca subiectivitate ireductibilă și universală. Depășirea idealismului – prin materialism(e), bioștiințe, socioștiințe, psihologie etc. – obligă la reformarea perspectivei asupra obiectului artei, care devine tot mai atomizat și totodată mai dez-ierarhizat: nu mai interesează sentimentul uman în genere (e chestionată însăși existența lui ca generalitate, după cum e chestionată existența omului-în-genere), ci exprimări de o largă și diversă particularitate ale acestuia.

Acum – la nivelul anilor 2000 și mai ales 2020 – se întâmplă inclusiv în România, în literatura și critica literară de aici, în filozofia contemporanului în genere, norme și ingerințe noi, situate însă în interiorul aceleiași logici de evoluție care a făcut posibilă apariția unor câmpuri de conflict și de discuții precum cele analizate mai sus, cu accent pe ultimele trei secole. Dar, s-ar putea întreba mai departe, chiar e adevărat că ideologiile și filozofiile sunt mediate de nivelul la care ajunge cunoașterea la un moment dat? Chiar nivelul cunoașterii actuale să fie acela care dictează sau orientează interesul pentru vocile marginale, minoritare etc., transportat și în interesul artelor pentru așa ceva? Nu cumva invocarea științelor sau a cunoașterii în genere e aici un tertip ideologic pentru a justifica și promova, de fapt, o abordare cât se poate de neștiințifică și neobiectivă, care derivă din așa-zisa „școală a resentimentului” și din alte tentative de a limita libertatea de expresie?

Răspunsul e însă negativ. Modificarea opticii asupra obiectului artei relativ la o epocă sau alta e indubitabil

orientat de nivelul cunoașterii (de piramida științelor) fiindcă avansul cunoașterii n-a însemnat doar Darwin, Einstein, Oppenheimer & Co., ci și Marx, Durkheim, Arendt sau Crenshaw. Istoria contemporană e scrisă, apoi, nu doar de staruri individuale, ci și de colective întregi de cercetare, în demersuri cumulate în decenii. Așa au apărut kilometri de studii, filozofii și statistici care documentează realități care până într-un punct sau altul al istoriei n-au existat în orizontul cunoașterii ori n-au existat în *acest mod*, la *acești parametri*, și pentru care știința nu-și fabricase instrumente: de la studierea antisemitismului și a Holocaustului, la istoria afroamericanilor, a romilor, a minorităților de varii spețe, la *gender studies* etc. (realități care se intersectează ori împart „lanțurile” o bună bucată din istorie). Așa au fost descrise/ cartografiate entități până la un punct ignorate, albe sau aproape albe pe harta istoriei de până în secolul XX, chiar până în postbelic. E vorba de entități care, pentru că nu existau ca obiect de investigație – deci nu puteau fi descrise, asumate ca realități –, nu puteau intra nici într-un orizont sociopolitic, deci nu puteau spera nici la schimbarea (eventual, în bine: un „bine” decidabil prin compararea cu standardul de viață al elitelor sau al dominanților) a situației în care se aflau. Nu doar de o serie de gesturi morale, reparatorii sau recuperatorii e vorba, așadar, în avansul cunoașterii și al artelor spre documentarea unor secvențe și a unor dialectici cât mai nuanțate din parcul regnurilor uman și animal, ci și de ceea ce – de la un punct încolo – devine posibil de cunoscut, posibil de afirmat, posibil de infirmat, posibil de numărat, de comparat, de analizat. Iar când ai date și portrete, individuale și de grup, când ai statistici și curbe de evoluție, obții și fundamente pentru interogații, filozofii, pentru denunțări, pentru instigare la schimbarea stării de fapt. Arta nu poate rămâne paralizată în fața acestor noi teritorii/ realități, trebuie să atace, să ocupe, să se ocupe.

Mai departe voi pune în discuție câteva problematice ale reprezentării contemporane ale romilor în literatură – demers care, în opinia mea, poate beneficia substanțial de experiența reprezentării istorice ale altor obiecte (sociale) ale artei. O primă realitate – verificată deja de „românii”, „țărani”, „evreii” (li se pot adăuga copiii, femeile etc.) deveniți personaje ale unor autori care nu erau nici țărani, nici evrei și uneori nici români – ar consta în faptul că, atâta cât s-a întâmplat să fie până în acest moment al istoriei, reprezentarea romilor în literatura română s-a făcut cu concursul unor autori non-romi, care, chiar când se raportează pozitiv la personajul de etnie romă, au viciul că se situează în exteriorul identității despre care relatează (de la fiul de boier Vasile Alecsandri scriind în secolul XIX despre Porojan, fiu de sclavi romi, și până la autori moderni(iști) ca Sadoveanu, Arghezi, Miron Radu Paraschivescu ș.a.). Uneori această realitate e complicată de faptul că autorii non-romi care creionează personaje rome nu doar că nu

se raportează pozitiv la acestea (prin naratori sau prin diferite alte soluții), dar aleg să perpetueze inclusiv în postcomunism clișee anti-roma în loc să le interogheze, așa cum s-a spus că a procedat Bogdan-Alexandru Stănescu în secolul XXI, în prozele din *Copilăria lui Kaspar Hauser*³⁸. S-a afirmat, în consecință, că ar fi necesară promovarea unui nou tip de reprezentare a romilor în literatura română – preferabil prin voci proprii, parte a comunității rome autohtone³⁹. Arta, literatura, ar fi datoare – mai datoare acum, decât în secole sau decenii precedente – să facă loc acestor voci, să lupte pentru cooptarea lor, pentru „împuternicirea” lor alături de alte „voci”, într-un concert cât mai divers și mai echitabil.

Academia contemporană internațională (sub unele aspecte și studii ale cercetătorilor autohtoni din ultimele decenii) oferă suficiente motive pentru a mobiliza în acest sens. Dar autorii care vor să dea „voci” romilor pot ieși în profit și dacă aleg să scruteze istoria – istoria literaturii universale, istoria literaturii și criticii literare românești, istoria ideilor în genere și a ideilor active în spațiul românesc în particular. Vor putea constata astfel că intenția reprezentării unui grup oarecare – calitatea de „român”, de „țaran (român)”, de „evreu(-român)”, de parte a unei minorități etc. – a fost întotdeauna nelipsită de polemici, declanșând și în trecut considerabile tensiuni, contestări și dispute cu privire la modul potrivit de operare, de punere în pagină a acestui deziderat, de urmat piste presupus corecte, de evitat rătăcirii reprobabile etc. Junimiștii, sămănătorii, poporanii, modernii și sateliții lor au discutat într-atât aceste probleme încât a fost imposibilă obținerea unui consens, a unei reprezentări unanim percepute drept „(integral) corecte” a unei categorii sau alta. S-a spus că personajele unui autor sau ale altuia n-ar fi cu adevărat „români” sau „țărani” (fiind ba idealizați, ba abrutizați/ animalizați; ba utili în travaliul de progres social, „proletarizabili”, ba captivi în statutul de „neoiobagi”); că „evreii” sunt fie „asimilați” (deci alienați în raport cu originile, care și-au pierdut identitatea), fie insuficient de aderenți la caracterul național (inapți de a se integra în comunitatea mai largă din care fac parte); că femeile sunt simple proiecții diafane ale autorilor/ protagoniștilor masculini, fie că sunt „virile” (eventual prea „virile”) etc. etc.

În aceeași ordine de idei, dacă îndemn la completarea lecturilor din teoreticieni contemporani cu revizitarea modului în care chestiuni similare erau tranșate în trecut acest fapt nu înseamnă că îndemn la ignorarea condițiilor cu totul particulare care asistă/ cheamă *azi* reprezentarea romilor sau a altor minorități în literatură: căci e clar că ele vor intra în literatură *acum*, în *anumite* moduri tocmai pentru că anterior nu fusese posibil acest lucru, nu se întâmplase în modul în care e solicitat să se întâmple *azi*. Nici nu înseamnă că afirm în subsidiar că problematica romilor e complet reductibilă la problematici ale trecutului, într-un elan



de bagatelizare prin inserare într-un gen proximal, care, acesta, ar fi mai relevant decât fiecare dintre speciile lui luate separat și observate în evoluția lor de la o epocă la alta. Lucrul asupra căruia doresc să atrag atenția este, în schimb, următorul: privind în istorie, pot fi aflate, anticipate și mai bine calibrate o serie de fenomene și de abordări care ne preocupă în contemporaneitate, fiindcă acestea au ele însele o istorie și un istoric al abordării și soluționării. În cel mai rău caz, se poate obține o concluzie sceptic-mobilizantă: lupta de câștigare/ cartografiere a teritoriilor sau entităților trebuie dusă chiar dacă nu se va ajunge la consens sau măcar la majorități de opinie confortabile.

Se va putea afla, de pildă, din consultarea arhivelor de istorie literară, că solicitarea ca literatura romă să fie scrisă de romi nu este o enormitate a prezentului nostru zis „politic corect” și că același lucru fusese solicitat în urmă cu mai bine de o sută și ceva de ani – de pe poziții rezolvent materialist-deterministe și influențate de sociologie – literaturii al cărei obiect era țărănul: să fie scrisă de autori cu origini rurale, aceștia presupunându-se că sunt singurii care pot oferi o reprezentare realistă a țărănului. Însă nu înseamnă că autorii a căror identitate e distinctă de comunitatea pe care caută să o reprezinte în literatură sunt nocivi sau dispensabili, eliminabili prin concurența făcută lor de cei care, fiind parte a comunității despre care aleg să scrie, ar fi mai îndrituiți să o facă: fiindcă „țărănul” idealizat introdus în literatură de aristocratul Alecsandri n-a dispărut de acolo odată ce au apărut „țărani” considerați mai apropiați de realitate, mai „autentici” (fără ca vreunul să poată reclama statutul de „autentic” în cel mai înalt grad) ai autorilor de origini rurale precum Coșbuc, Goga, Rebreanu sau Marin Preda. Toate aceste tipologii au intrat în literatură și au rămas acolo, oferind o masă critică diversă și îmbogățind spectrul obiectului tratat, care poate fi analizat și evolutiv – informație care, iarăși, spune multe despre evoluția unei societăți: de la un moment T-zero la un moment ulterior oarecare T-n (de exemplu, de la Alecsandri la Preda).

Același traseu va putea fi constatat și cu privire la literatura al cărei obiect sunt membri ai comunității roma: autori care nu fac parte din aceasta și care au produs imagini ale romilor în literatură vor fi concurați – dar nu eliminați din istoria literaturii – de autori care sunt parte a acestei comunități și care vor concura în a produce imagini cât mai „autentice” ale *romității*. Toate reprezentările istorice ale personajelor rome – ca și ale membrilor altor grupuri – vor intra într-o arhivă în raport cu care prezentul își va clama superioritatea și preeminența: modul cum e nevoie să fie reprezentați *azi* membri ai unei comunități și în genere obiectul artei e resimțit ca mai relevant, mai nuanțat sau mai urgent decât tratamentul primit anterior (sau neprimit deloc) – aceasta a fost logica istoriei și nu există motive pentru a suspecta că ea va fi alterată semnificativ de acum încolo.

Pe de altă parte, niciuna dintre reprezentările intrate în această arhivă nu poate pretinde că a oferit o imagine nechestionabilă în absolut a obiectului: dacă „țărănul” lui Alecsandri a fost surclasat sub aspectul realismului de „țărănul” lui Coșbuc, iar acesta, de al lui Goga, nu e mai puțin adevărat că modul prezumat superior în care Goga se raportează la țărani ardeleni (și, trebuie spus, inclusiv la romii ardeleni – vezi poemul *La groapa lui Laie*) este astăzi mult pus în umbră, în pofida meritelor sale istorice, și aproape aruncat în irelevanță de realitatea că Goga a fost și un politician de extremă dreapta, care cu o mână scria poezii despre emanciparea unor categorii, iar cu alta semna decrete pentru opririle altora, în speță a evreilor-români. Astfel, ironia istoriei a făcut ca „țărănul” expus în cea mai realistă imagine a lui, la Goga (autor care îl stimulase pe Lovinescu să suspecteze că poetul va trece firesc de la reprezentarea țărănului la reprezentarea în poezie a altor categorii oprimate, din mediul urban, de pildă a proletarilor, previziune neadeverită), să ajungă de fapt și cea mai puțin revizibilă ipostază a lui din literatura română, contaminată de derivatele naționaliste ale autorului-politician.

Tot scrutând istoria ideilor și istoria literară se poate constata că solicitarea ca anumite grupuri să-și producă reprezentarea în literatură – românii să scrie o literatură a românilor, țărani să scrie o literatură cu țărani/ a țărănilor, evreii, o literatură a evreilor, femeile, una a femeilor (categorii divizibile și ele în subcategorii de clasă sau de altă natură) etc. etc. – s-a soldat cu o serie de suspiciuni cu privire la cât de îndreptățită e această solicitare și care sunt fundamentele ce o susțin: cine și cu ce interese cere – românilor, țărănilor etc. – să-și producă literatura/ autoreprezentările? Se poate ridica întrebarea dacă ideea ca românii, țărani... să-și scrie narațiunile identitare vine de la ei, dacă ea este o emanație naturală a modului acestor grupuri sau categorii de a se constitui în lume, a propriei comunități și filozofii de viață, sau dacă nu cumva este o prescriere venită dinspre o instanță exterioară, o imixtiune din afară – oricum am defini acest „afară”, divulgând, de fapt, un pattern colonialist sau patronizant? Căci, într-adevăr, nu se poate contesta că ideea unei literaturi-române-scrise-de-români e un produs pașoptist de inspirație franceză și în genere occidentală, că ideea unei literaturi române la care să participe autori de origini rurale vine din afara comunității rurale autohtone propriu-zise (Creangă trebuie să treacă pe la „Junimea” pentru a și-o asuma, Slavici și Rebreanu fac școli în străinătate etc.), că literatura scrisă de femei e încurajată și oficializată la cenacluri patronate de bărbați (îndeosebi „Viața românească” și „Sburătorul”, dar și „Junimea” ori „Sămănătorul”) etc. În același mod se va putea observa și că semnalarea necesității unei literaturi rome scrise de autori romi vine preponderent nu din interiorul comunității rome sau nu din interiorul comunității rome tradiționale, ci din afara ei sau dinspre romi deveniți

parte a academiei naționale și internaționale; e totuna cu a suspecta, în subteranele acestei solicitări, că romilor li se trasează sarcini și urgențe pe care (sub-)comunitatea lor etnică nu le resimt la fel de acut precum comunitatea națională/ internațională în care sunt integrați ori în care se încearcă integrarea lor. Această observație poate lua o nuanță de reproș (romilor/ grupurilor nu trebuie să li se traseze sarcini sau să li se depisteze nevoi din afara comunității proprii, altminteri vorbim de colonizare și/ sau asimilare) sau o nuanță meliorist-progresistă (trasarea de sarcini nu înseamnă în acest caz colonizare, ci educație, promovare și o șansă în plus la o ascensiune socială reală coroborată cu șansa ca astfel grupul respectiv să-și conserve totodată identitatea). Însă de unde până unde începe asimilarea/ colonizarea și de unde până unde se întinde educația? Cum procedăm pentru ca educația (efectele estimate preponderent pozitive) să nu însemne colonizare, asimilare, anularea identității, presiuni totalitare (colaterale negative ale procesului)? Apoi, de ce să pretindem romilor să producă o cultură scrisă de care altminteri tradiția lor

nu a avut nevoie și de care pare-se că doar un anumit tip de tradiție sau conglomerat de tradiții are nevoie? Avem noi argumente că comunitatea romă nu va rezista mai departe fără tipul de cultură pe care noi îl considerăm vital perpetuării? Dar, dacă nu avem astfel de așteptări/ pretenții, cum am putea spera la obținerea unor documente care să concureze sau să îmbogățească arhiva de reprezentări ale trecutului care se estimează că trebuie să conțină și mărturiile ale romilor despre ei înșiși, despre afectivitatea și memoria lor? Dincolo de aceste detalii, ne putem întreba și dacă toate cele de mai sus sunt, de fapt, întrebări legitime. Dacă sunt progresiste ori cripto-reacționare ori conservatoare. Ne putem întreba de exemplu dacă experimentul educării și integrării romilor în România socialistă – cel mai consistentă și persistentă politică publică din istoria României – a fost un succes sau un eșec, un epifenomen al culturii totalitariste sau un model de perpetuat și ameliorat în context contemporan. Când istoria nu a dat răspunsuri concludente, uneori nu i-au fost adresate întrebările adecvate.

Acknowledgment: This project has received funding from the European Research Council under the European Union's Horizon 2020 research and innovation program (grant agreement No. 101001710)



Note

1. Vezi în primul rând Carmen Gheorghe și Oana Dorobanțu, ed. *Problema românească: o analiză a rasismului românesc*. Bucharest: Hecate, 2019. Vezi și studiile recente propuse de Maria Chiorean în *Transilvania și Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*.
2. Vezi Arthur Schopenhauer, Cartea a Treia, § 51, din *Lumea ca voință și reprezentare* (ed. 2-3, 1844; 1859).
3. Vasile Alecsandri, *Ballades et chants populaires de la Roumanie (Principautés danubiennes)*, Préf. A. Ubicini, (Paris: E. Dentu, 1855).
4. D. Zamfirescu: „Alecsandri a fost un rău culegător de poezii populare și mai cu seamă s-a înșelat fundamental când a crezut că poate introduce unele dulcigării sentimentale în vieța versificată a poporului nostru. Și cât de mult s-au înșelat, după dânsul, scriitorii în proză, nuveliştii și romancierii, cari au creat tipuri de țărani și țărance care n-au existat niciodată!” – *Poporanismul în literatură, Discursul de recepțiune al d-lui Duiliu Zamfirescu rostit la Academia Română la 16 mai 1909* (București: Carol Göbl, 1909), II.
5. Titu Maiorescu, „În chestia poeziei populare”, Răspuns la *Discursul de recepțiune al d-lui Duiliu Zamfirescu rostit la Academia Română la 16 mai 1909 în Poporanismul în literatură* (București: Carol Göbl, 1909).
6. Titu Maiorescu, „În chestia poeziei populare”.
7. „Tendinței reacționare și tradiționaliste de a zugrăvi pe țăran ca o mărturie vie și venerabilă a trecutului, sădind în sufletul cetitorului dorința imorală de a vedea pe țăran veșnic rămas în urmă [filozofia sămănătorismului, *n.m.*, *T.D.*], i-am opus tendința progresistă și umanitară de a zugrăvi pe țăran în chip realist, așa cum este, mizer și dezarmat, spre a sădi în sufletul cetitorului nemulțumirea de realitatea prezentă și dorința de a contribui la ridicarea țăranimii” – G. Ibrăileanu, „Anul XII” (1920); reprodus în G. Ibrăileanu, *Opere V. Publicistică (1918-1933)*, ediție îngrijită de Victor Durnea și Lăcrămioara Chihaiă, Introducere de Eugen Simion (București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, 2020), 355).
8. Sunt idei exprimate de E. Lovinescu încă din primele sale articole, ca „Literatura și critica noastră” (1905) și până în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, *Evoluția „prozei literare”* (1928), unde punctează: „[...] nu se poate vorbi de caracterul rural al epiceii veacului XIX, întrucât [...] aspectul unei literaturi este determinat mai mult de proveniența scriitorilor, și această proveniență, cu excepția lui Creangă, nu e rurală. Caracteristica epiceii acestui veac [XIX], ca de altfel a întregii literaturi și

- culturi, este de a fi fost creațiunea sau a clasei boierești [...] sau direct a clasei urbane [...]; abia la începutul veacului al XX[-lea], prin influența postumă a lui Eminescu, și prin acțiunea antumă a d-lui N. Iorga, sensul reacțiunii împotriva burgheziei și, deci, a evoluției firești a civilizației noastre s-a lărgit, de la boierime la celălalt «factor istoric» al poporului nostru, la țărănime” (E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, *Evoluția „prozei literare”*, în E. Lovinescu, *Opere. II, Istoria literaturii române contemporane [1926-1929] (Evoluția „prozei literare”, Mutația valorilor estetice)*, *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)*, ediție coordonată de Nicolae Mecu, text îngrijit, note și comentarii de Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu și Daciana Vlădoiu, Introducere de Eugen Simion (București: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2015), 12-13).
9. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, *Evoluția „prozei literare”*, în E. Lovinescu, *Opere. II*, 211.
 10. Vezi în acest sens cercetarea cantitativă operată de Cosmin Borza, Daiana Gârdan și Emanuel Modoc, „The peasant and the nation plot: a distant reading of the Romanian rural novel from the first half of the twentieth century”, *Rural History* (2023): 1-17. Vezi și studii anterioare semnate de Daiana Gârdan, „Interstitial Spatiality in the Romanian Novel of the Interwar Period: Mute Rurality and Subverted Urbanity”, în *Ruralism and Literature in Romania*, ed. Ștefan Baghiu, Vlad Pojoga, Maria Sass (Berlin: Peter Lang, 2019), 69-80 și Cosmin Borza, „Viața la țară în romanul românesc – de la mituri la cifre”, *Vatra*, nr. 8-9 (2020): 92-99.
 11. „În materie de economie politică și de clase sociale, *miragiul* este licărirea în depărtare a unui sentiment superior, care face pe soldat să meargă în gura tunului, pe când războiul, în care el este numai un atom, e determinat de cauze de îmbogățire. Sentimentul acesta se va chema *patriotism, onoare militară, înfrățire universală*, el și numai el are dreptul să miște, fiindcă numai el se poate sensibiliza pe cale poetică. A cânta în versuri numărul de hectare pe care-l deține marea proprietate este o glumă de prost gust. De aceea, este ridiculă poezia d-lui Coșbuc care începe cu «Noi vrem pământ». Să ne închipuim că n-ar fi vorba de Țara-Românească și de d-l Coșbuc, ci de o țară cu exces de populație cum e Belgia sau Italia de Nord, și de un poet ca Adda Negri. Acolo, lipsind materia primă, Adda Negri ar trebui să cânte: «Noi vrem bumbac». Mai vinovat decât d-l Coșbuc este d-l Goga, fiindcă d-sa trăiește între Români subjugăți. Din toate poeziile d-sale de până acum, se desprinde violența greoaie a unui arendaș de talent pe care nu-l dijmuește boierul la vreme. O îngrămadire și un abuz de cuvinte, unele evocative, altele brutale și neestetice, altele dezgropate de prin cronicari, ascund o adevărată lipsă de inspirație. *Glia, bouleni, nănașa, Lae chiorul, genuine* sunt rostogolite pe un fond de o sărăcie de linii care dă tabloului o monotonie exasperantă. *Lae chiorul* este un Țigan sinistru, care a avut onoare să fie cunoscut de un om de talent, iar poezia din urmă, *Cosașul*, este o vinovată provocare la lupta de clase” (D. Zamfirescu, *Poporanismul în literatură*, 39; am păstrat denumirile etnice cu majusculă, ca în originalul care reflectă obiceiurile ortografice ale epocii, inspirate din grafia franceză; așadar majuscula din cuvântul „Țigan” nu trebuie interpretată nici ca o insultă mai accentuată, nici ca o încercare de ridicare a personajului la rangul de simbol sau în orice alt fel). Tot acolo explica Zamfirescu că teoriile despre emanciparea țărănimii – în primul rând materială, prin împrumutări – sunt anti-statale și anti-naționale și, se înțelege, la fel sunt operele literare care dau spațiu de expresie acestor teorii (recte, literatura încurajată de „poporanism”): „poporul nostru, cele 6 milioane de suflete, merită să trăiască, iar Statul român, ca entitate, are dreptul să nu fie zdruncinat la fiecare zece ani de crize agrare sau altele”. Soluția lui Zamfirescu: încurajarea filozofilor non-agrariene, care să îndrepte masa rurală spre „industrie și trafic comercial” (37), iar în literatură abandonarea reprezentării țăranilor în relație cu pământul (în care ar persista „poporanismul”) și abandonarea interesului peremptoriu pentru clasa țărănească care ar domina viața culturală a începutului de secol XX: „Acest strașnic popor, în care orbirea neroadă a cărturarilor săi vrea să arunce sămânța zizaniei, ne este înfățișat de romancierii și noveliștii locali ca o adunare de suflete pribege și neputincioase. [...] Cu toate astea, vieța e mare, orizontul întins, iar realitatea sufletească interesantă în toate clasele. Tinerii scriitori, terorizați de critici rămași de pe timpul tractatului de Adrianopoli, trebuie să înțeleagă că poporul își are rostul lui; că, pentru literatură, s-a făcut o dată o revoluție în numele poporului atunci când școala de la Iași a întors pe latinști la graiul nostru de astăzi; că ar fi regretabil să facem azi o contrarevoluție literară. Fiecare din noi este proprietar, comerciant, militar, profesor, deputat, senator, ministru. Doar numai Vodă nu poți fi în Țara-Românească. Prin urmare, toate clasele sociale pot fi puse la contribuție și studiate. Toate dau ochiului cercetător subiecte de dramă sau de comedie. [...] Nu merg atât de departe încât să afirm că sufletul țărănesc nici nu e interesant în literatură; fiindcă, pentru mine, totul e interesant în natură. Cu toate astea, cei mai mari critici și cei mai mari creatori de caractere omenești nu se ocupă de sufletele simple, pentru că acelea sunt, ca neantul, fără evenimente” (41-42).
 12. „Dă, cucoane, să nu vă fie cu supărare, dar de la vorbă și până la faptă este mare deosebire... Dumnevoastră, *ca fiecare boier*, numai ne-ați poruncit să aducem bolovanul, dar n-ați pus umărul împreună cu noi la adus, cum ne spuneți dinioarea, că de-acum toți au să ieie parte la sarcini: de la vlădică până la opincă. Bine-ar fi dac-ar fi așa, cucoane, că la războiu înapoi și la pomană năvală, parcă nu prea vine la socoteală... Iar de la bolovanul dumnevoastră am înțeles așa: că până acum noi, țăranii, am dus fiecare câte-o peatră mai mare sau mai mică pe umere; însă acum suntem chemați a purta împreună tot noi, *oșinca*, o stâncă pe umerele noastre...” Ion Creangă, *Moș Ion Roată și Unirea* [1880], reproduș în Ion Creangă, *Opere*, ediție critică, note și variante, glosar de Iorgu Jordan și Elisabeta Brâncuș, ediție revăzută și adăugită. Introducere de Eugen Simion (București: Univers Enciclopedic, 2005), 272.
 13. H. Sanielevici, „Morala domnului Sadoveanu”, „Curentul nou”, nr. 1, 15 noiembrie 1905, idei adâncite și în texte ulterioare ale

criticului.

14. Criticând selecția umană din prozele sadoveniene, Sanielevici denunță ceea ce el consideră ipocrizia meliorismului revendicat de revista „Sămănătorul”, care pretindea că se află în serviciul reprezentării și educării maselor/ îndeosebi a țăranilor: „Mi-ar putea obiecta cineva: «Da, dar autorul nu e decât *naturalist!* Descrie lumea cum este!» Și-n adevăr, unele din povestirile sale îți fac această impresie. Decât să nu se uite un lucru: literatura «Sămănătorului» [care îl susținea pe Sadoveanu] e destinată îndeosebi mulțimii, poporului din oraș și de la țară. Așa declară dl. Iorga, sus și tare, aceluia care se plâng că literatura asta nu-i interesează, fiindcă au în sufletul lor cu totul alte probleme morale de dezlegat... «Puțin ne pasă, strigă d-sa, de complicațiile dv. sufletești, de oameni de oraș înstrăinați de datinele strămoșești; adevăratul popor românesc este poporul de la țară!». Bine!... Să zicem... Decât – poporului, naturalism îi trebuie? Lasă că și-n scrierile naturaliştilor francezi se simte foarte bine părerea și sentimentul autorului despre imoralitățile pe care le descrie – ceea ce nu-i cazul dlui Sadoveanu; însă chiar dacă nu s-ar simți, orașanul francez mai mult sau mai puțin cultivat, pentru care scrie un Maupassant, știe foarte bine ce e moral și ce nu. Dar țăranul român, ce vrei să creadă el când îi spui că «Simion o desmierda pe llinca de câte ori era cu chef și o bătea când era trăznit: ca omul cu nevasta lui»? Crede că așa-i făcută lumea: ca bărbatul să-și descarce «trăzneala» pe spinarea nevastăii” (H. Sanielevici, „Morală domnului Sadoveanu”).
15. În poemul arghegian, vocea lirică prezumat masculină heterosexuală și juvenilă se adresează „mamei” pentru a i-o „aduce” pe dansatoarea romă Rada – presupus disponibilă ca prostituată care prestează servicii la domiciliul clientului sau doar afirmată ca obiect al dorinței pasionale. Femeile rome, florărese, dansatoare, servitoare în mediul urban, erau, în orice caz, reprezentate și ca soluții sexuale alternative pentru aristocrație sau burghezie, de pigmentare/ exotizare a mariajelor convenționale cu femei românce sau „albe”.
16. Abia în postbelic, Ismail, un turc simpatic din romanul lui Radu Tudoran *Toate pânzele sus!* (1954), este deturnat cinematografic, în ecranizarea romanului (1976-1977), spre un „rom” simpatic – prin contaminarea identității personajului fictiv Ismail de biografia popularului actor căruia i se încredințează rolul său, Jean Constantin, de etnie romă.
17. „Atât l-a cântat pe Laie Chioru, încât a ajuns să-l idealizeze, transformându-l și pe dânsul într-o figură tipică. [...] Desigur că poetul se identifică mai mult cu cântecul de jale decât cu acel ce-l cântă. Căci cântărețul nu e decât un biet țigan, ce nu prea poate să fie mijlocitorul între noi și D-zeu, decât printr-o prea mare ficțiune poetică, pe care aproape nu i-o iertăm poetului” – E. Lovinescu, „D. O. Goga” [1905], reprodus în E. Lovinescu, *Opere*, ediție de Maria Simionescu și Alexandru George (București: Editura Minerva, 1982), vol. I, 90. De la „biet țigan” al tânărului Lovinescu la „Țigan sinistru” al lui Zamfirescu nu e o distanță atât de mare pe cât lasă de înțeles diferența de calificative.
18. Vezi în acest sens articolele mele „Ineditul jurnal din 1930-1931 al lui Mihail Sebastian – un *preview* al întregii sale opere”, *Transilvania*, nr. 2 (2023): 26-41; și „Neutrotonizarea, o soluție indirectă de abordare a evreității în literatura lui Mihail Sebastian”, *Vatra*, nr. 7-8 (2023). <https://revistavatra.org/2023/09/16/teodora-dumitru-neutrotonizarea-o-solutie-de-abordare-indirecta-a-temei-evreitatii-in-literatura-lui-mihail-sebastian/>.
19. Lovinescu a fost probabil inspirat în lectura lui simili-darwiniană aplicată poeziei lui Rebreanu de eseistul Émile Hennequin și de studiile acestuia despre Lev Tolstoi și F.M. Dostoievski din *Écrivains français* (1889).
20. Calificativul „francisés” trebuie înțeles ca un semn al interesului particular al culturii franceze pentru o serie de opere apărute în alte culturi, din Marea Britanie până în Imperiul Rus, de la Dickens la Dostoievski și Tolstoi. Este o marcă a adopției, a internalizării culturii (ruso-)europene în interiorul spațiului francez și totodată o marcă a identității transnaționale a romanului realist de secol XIX, care nu mai e resimțit ca doar „rusesc”, „englez” etc.
21. Émile Hennequin, *Écrivains français* (Paris: Perrin, 1889), 186.
22. Hennequin, *Écrivains français*, 193.
23. Hennequin, *Écrivains français*, 195.
24. O „Universal Undulation Theory” de inspirație evoluționistă, însă care accepta cu rezerve ipoteza selecției naturale a lui Darwin, dăduse în anii 1870 Vasile Conta (1845-1882), filozof român cunoscut și în spațiul francofon (vezi *Teoria undulațiunii universale*, 1877).
25. Émile Hennequin, *Écrivains français*, 210.
26. Oricum, Hennequin e destul de parcimonios cu deconspirarea surselor sale extra-literare, fapt care poate fi și un semn că o teorie sau alta intrase deja în mentalul comun al epocii și nu se mai resimțea necesitatea ancorării ei prin referințe precise.
27. E. Lovinescu, „L. Rebreanu” [1920], în E. Lovinescu, *Critice*, ed. II, vol. V (București: Editura Viața Românească S.A., 1921), 14.
28. E. Lovinescu, „L. Rebreanu” [1920], în E. Lovinescu, *Critice*, ed. II, vol. V, 16.
29. E. Lovinescu, „L. Rebreanu” [1920], în E. Lovinescu, *Critice*, ed. II, vol. V, 9-10.
30. E. Lovinescu, „L. Rebreanu” [1920], în E. Lovinescu, *Critice*, ed. II, vol. V, 9.
31. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, *Evoluția „prozei literare”*, în E. Lovinescu, *Opere. II*, 357.
32. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane: 1900-1937* [1937], în E. Lovinescu, *Opere. II*, 309-310.
33. Totuși, ideea vieții ca scop sau ca „valoare” în sine îi putea fi furnizată lui Lovinescu (care i-o atribuie lui Rebreanu) nu doar de știința contemporană, ci și de filozofia „valorilor” neo-kantiană, care infuzase de asemenea mentalul finelui de secol XIX; interesul pentru „viață” ca adevărat obiect al filozofiei putea veni în mod particular dinspre *Lebensphilosophie*. Însă nu e mai



- puțin adevărat că aceste filozofii de fine de secol XIX avuseseră, toate, de profitat de pe urma conceptului darwinian și, în sens mai larg, evoluționist de „viață”.
34. „Filozofii nu au făcut decât să interpreteze lumea în diferite moduri; important este însă de a o schimba”, Karl Marx, *Tăze despre Feuerbach* (1845).
 35. Nicolae Balotă, *Rebreanu sau vocația tragicului în De la Ion la Ioanide* (București: Editura Eminescu, 1974), 9.
 36. Mă refer aici la monografia lui Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu* (București: Editura pentru literatură, 1967) și la studiul de Nicolae Balotă (*Rebreanu sau vocația tragicului*) și Nicolae Manolescu (*Drumul și spânzurătoarea în Arca lui Noe: eseu despre romanul românesc*, vol. I (București: Editura Minerva, 1980)).
 37. Ileana Alexandra Orlich, *Silent Bodies: Rediscover the Women of Romanian Short Fiction* (Boulder, CO: East European Monographs, 2002); *Articulating Gender, Narrating the Nation: Allegorical Femininity in Romanian Fiction* (Boulder, CO: East European Monographs, 2004); Andrei Terian, „Oameni, câini și alte dobitoace: O lectură pseudo-darwinistă a romanului Ion de Liviu Rebreanu”, *Transilvania*, no. 11-12 (2018); Anca Parvulescu, Manuela Boatcă, *Creolizing the Modern: Transylvania Across Empires* (Ithaca–New York: Cornell University Press, 2022). Romanul *Ion* este aici un element central în exemplificarea conceptului de „inter-imperialitate”, prin care autoarele, apelând la teoria sistemelor-lume a lui Immanuel Wallerstein, documentează particularitățile unor structuri central și est-europene – în speță provincia Transilvania, aflată la contactul a trei imperii: Habsburgic, Rus și Otoman). Impactul lucrării lui Parvulescu și Boatcă asupra interpretării romanului *Ion* și în genere asupra prozei lui Rebreanu a fost discutat de Costi Rogozanu, „Rebreanu, creatorul reprezentării mic-burghize a țărănimii”, *Transilvania*, nr. 10 (2022): 40-45; Ștefan Baghiu, „Liviu Rebreanu și Sofia Nădejde ca *World Literature*: geopolitică, inter-imperialitate și descoperirea lumii în romanul modern”, *Transilvania*, nr. 10 (2022): 46-54; și Mihnea Bălci, „Conceptul de inter-imperialitate în periferie: modelul Wallerstein și cazul romanului *Adam și Eva* de Liviu Rebreanu”, *Transilvania*, nr. 10 (2022): 70-77.
 38. Vezi polemica declanșată de Valeriu Nicolae printr-o postare pe Facebook, din 24 august 2023.
 39. Mesajul PEN Club, Mihai Iovănel, Mihnea Bălci, Iulian Bocai au tratat de pe poziții mai generale polemica în articole apărute în presa online; în postări de pe Facebook ale Iuliei Militaru, Veronicăi Lazăr, Cristinei Ispas am găsit îndemnuri concrete la introducerea sau intensificarea prezenței vocii romilor în literatură.

Bibliography

- Alecsandri, Vasile. *Ballades et chants populaires de la Roumanie (Principautés danubiennes)* [Ballads and Popular Songs from Romania (Danubian Principalities)]. Préf. A. Ubicini. Paris: E. Dentu, 1855.
- Baghiu, Ștefan, Vlad Pojoga, and Maria Sass, eds. *Ruralism and Literature in Romania*. Berlin: Peter Lang, 2019.
- Baghiu, Ștefan. “Liviu Rebreanu și Sofia Nădejde ca *World Literature*: Geopolitică, Interimperialitate și descoperirea lumii în romanul modern” [Liviu Rebreanu and Sofia Nădejde as *World Literature*: Geopolitics, Inter-imperiality, and the Discovery of the World in the Modern Novel]. *Transilvania*, no. 10 (2022): 46-54.
- Balotă, Nicolae. *De la Ion la Ioanide* [From Ion to Ioanide]. Bucharest: Editura Eminescu, 1974.
- Bălci, Mihnea. “Conceptul de inter-imperialitate în periferie: modelul Wallerstein și cazul romanului *Adam și Eva* de Liviu Rebreanu” [The Concept of Inter-imperiality in the Periphery: The Wallerstein Model and the Case of the Novel *Adam și Eva* by Liviu Rebreanu]. *Transilvania*, no. 10 (2022): 70-77.
- Borza, Cosmin, Gărdan, Daiana, and Modoc, Emanuel. “The Peasant and the Nation Plot: A Distant Reading of the Romanian Rural Novel from the First Half of the Twentieth Century.” *Rural History* 34, no. 1 (2023): 75-91.
- Chiorean, Maria. “Racialized Modernity in Late-Nineteenth-Century Romanian Literature.” *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 9, no. 1 (2023): 30-55.
- Chiorean, Maria. “Race at the Centre: The Ramifications of W. E. B. Du Bois’s Sociology in Contemporary Literary Studies.” *Transilvania*, no. 2 (2021): 11-21.
- Creangă, Ion. *Opere* [Works], edited by Iorgu Iordan and Elisabeta Brâncuș, foreword by Eugen Simion. Bucharest: Univers Enciclopedic, 2005.
- Dumitru, Teodora. “Ineditul jurnal din 1930-1931 al lui Mihail Sebastian – un *preview* al întregii sale opere” [Mihail Sebastian’s Unpublished Diary From 1930-1931: A Preview of His Entire Work]. *Transilvania*, no. 2 (2023): 26-41.
- Dumitru, Teodora. “Neutrohtonizarea, o soluție indirectă de abordare a evreității în literatura lui Mihail Sebastian” [Neutochtonisation: An Indirect Solution to Approach Jewishness in Mihail Sebastian’s Literature]. *Vatra*, no. 7-8 (2023): 143-149. <https://revistavatra.org/2023/09/16/teodora-dumitru-neutrohtonizarea-o-solutie-de-abordare-indirecta-a-teimei-evreitatii-in-literatura-lui-mihail-sebastian/>.
- Gheorghe, Carmen, and Oana Dorobanțu, eds. *Problema românească: o analiză a rasismului românesc* [The Romanian Problem: An Analysis of Romanian Racism]. Bucharest: Hecate, 2019.
- Hennequin, Émile. *Écrivains francisés* [Francized Writers]. Paris: Perrin, 1889.

- Ibrăileanu, G. *Opere V. Publicistică (1918-1933)* [Works. V. Journalism], edited by Victor Durnea and Lăcrămioara Chihaia, foreword by Eugen Simion. Bucharest: Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, 2020.
- Lovinescu, E. "D. O. Goga" [1905], in E. Lovinescu. *Opere. I* [Works. I], edited by Maria Simionescu and Alexandru George. Bucharest: Editura Minerva, 1982.
- Lovinescu, E. „L. Rebreanu” [1920], in E. Lovinescu, *Critice. V* [Literary Criticism. V], second edition. Bucharest: Editura Viața Românească S.A., 1921.
- Lovinescu, E. *Istoria literaturii române contemporane: 1900-1937* [1937] [History of Romanian Contemporary Literature: 1900-1937], in E. Lovinescu, *Opere. II*, edited by Nicolae Mecu (coord.), Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu, Daciana Vlădoiu, foreword by Eugen Simion. Bucharest: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2015.
- Lovinescu, E. *Istoria literaturii române contemporane. Vol. IV, Evoluția „prozei literare”* [1928] [History of Romanian Contemporary Literature. Vol. IV. The Evolution of „literary prose”]. In E. Lovinescu, *Opere. II*, edited by Nicolae Mecu (coord.), Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu, and Daciana Vlădoiu, foreword by Eugen Simion. Bucharest: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2015.
- Maiorescu, Titu. "În chestia poeziei populare" Răspuns la *Discursul de recepțiune al d-lui Duiliu Zamfirescu rostit la Academia Română la 16 mai 1909* [In the Matter of Popular Poetry: Response to Mr. Duiliu Zamfirescu's Reception Speech Delivered at the Romanian Academy on May 16, 1909]. In *Poporanism in literature, Mr. Duiliu Zamfirescu's reception speech delivered at the Romanian Academy on May 16, 1909*. Bucharest: Carol Göbl, 1909.
- Manolescu, Nicolae. *Arca lui Noe: eseu despre romanul românesc* [Noah's Ark: An Essay on the Romanian Novel]. Vol. I. Bucharest: Editura Minerva, 1980.
- Marx, Karl. *Theses about Feuerbach* [1845]. In *Marx-Engels Complete Edition* (MEGA). Fourth Division. Vol. 3. Berlin: Akademie Verlag, 1998.
- Orlich, Ileana Alexandra. *Articulating Gender, Narrating the Nation: Allegorical Femininity in Romanian Fiction*. Boulder, CO: East European Monographs, 2004.
- Orlich, Ileana Alexandra. *Silent Bodies. Rediscover the Women of Romanian Short Fiction*. Boulder, CO: East European Monographs, 2002.
- Parvulescu, Anca, and Manuela Boatcă. *Creolizing the Modern: Transylvania Across Empires*. Ithaca and New York: Cornell University Press, 2022.
- Pojoga, Vlad, et al. "Diversitate identitară în romanul românesc (1844-1932)" [Identity Diversity in the Romanian Novel (1844-1932)]. *Transilvania*, no. 10 (2020).
- Pojoga, Vlad, et al. "Diversitate identitară în romanul românesc (1933-1947)" [Identity Diversity in the Romanian Novel (1933-1947)]. *Transilvania*, no. 9 (2021).
- Raicu, Lucian. *Liviu Rebreanu*. Bucharest: Editura pentru literatură, 1967.
- Rogozanu, Costi. "Rebreanu, creatorul reprezentării mic-burgeze a țărănimii" [Rebreanu, the Creator of the Petit Bourgeois Literary Representation of Peasantry]. *Transilvania*, no. 10 (2022): 40-45.
- Sanielevici, H. "Morala domnului Sadoveanu" [Mr Sadoveanu's Ethics]. *Curentul nou*, no. 1 (1905).
- Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Representation* [1859], vol. I-II, translated from the German by E.F.I. Payne. New-York: Dover Publications, 1966.
- Terian, Andrei. "Oameni, câini și alte dobitoace: O lectură pseudo-darwinistă a romanului Ion de Liviu Rebreanu" [Humans, Dogs and Other Beasts: A Pseudo-Darwinian Reading of Liviu Rebreanu's *Ion*]. *Transilvania*, no. 11-12 (2018): 18-23.
- Zamfirescu, Duiliu. *Poporanismul în literatură, Discursul de recepțiune al d-lui Duiliu Zamfirescu rostit la Academia Română la 16 mai 1909* [Poporanism in Literature, Mr. Duiliu Zamfirescu's Reception Speech Delivered at the Romanian Academy on May 16, 1909]. Bucharest: Carol Göbl, 1909.



MEMORIILE UNUI ANARHIST: ZAMFIR C. ARBORE ȘI MEMORIALISTICA SECOLULUI AL XIX-LEA

Doris MIRONESCU

Institutul de Filologie Română „Alexandru Philippide”, Academia Română
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași
The Institute of Romanian Philology Alexandru Philippide, Romanian Academy
Alexandru Ioan Cuza University of Iași
E-mail: doris.mironescu@uaic.ro

THE MEMOIRS OF AN ANARCHIST:
ZAMFIR C. ARBORE AND ROMANIAN MEMOIR WRITING IN THE 19TH CENTURY

Abstract: The article takes a look at the forms and functions of Romanian memoir writing in the 19th century, endeavoring to demonstrate that the literary quality is only one of the many criteria which determine its canonical status, others being its political and social value or its contribution to the coherent narration of the national culture. In order to better evaluate this hypothesis, I then propose the particular case study of Zamfir C. Arbore (1848-1933) and his memoirs as an early Narodnicist, Anarchist and political prisoner in the Russia empire, and afterwards as an exile to Switzerland, close associate to some of the great left-wing thinkers of his time and producer of clandestine literature. After going through the substance and technique of his memoir-writing, I come to the conclusion that such works, which the canon of literary tradition often avoids, are an integral part of the social memory which memoirs are a witness to.

Keywords: Zamfir C. Arbore; Anarchism; early socialism; memoir writing; 19th century literature; postcanonical culture

Citation suggestion: Mironescu, Doris. “Memoriile unui anarhist: Zamfir C. Arbore și memorialistica secolului al XIX-lea.” *Transilvania*, no. 10 (2023): 19-26.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.10.02>.



Peisajul memorialisticii române a secolului al XIX-lea nu este ușor de trasat. Totuși, importanța acestui sector aparte al literaturii române a fost în mod repetat subliniată; pe de o parte, pentru abundența ei cantitativă – se scriu mai multe memorii în această perioadă decât proză de ficțiune, iar relatarea de călătorie precedă cu mult romanul sau nuvela în cultura română –, pe de altă parte, pentru provocarea pe care o ridică în fața istoricilor literari, obligați să relativizeze ideea de literaritate într-un gen și, mai ales, într-o epocă în care aceasta nu are nici pe departe greutatea ce i se va atribui în cursul secolului al XIX-lea. Întrebările care se ridică, și la care articolul de față încearcă un răspuns, sunt următoarele: cum determinăm importanța relativă a unei scrieri

memorialistice din această perioadă? Câtă greutate trebuie să acordăm pregnanței estetice a unei astfel de scrieri? Cât de strâns trebuie legată reprezentativitatea unei scrieri memorialistice la filonul istoriei literare așa cum este el descris în tradiția filologică? Articolul de față se dezvoltă în cadrul unui proiect aflat în desfășurare la Institutul de Filologie Română „Alexandru Philippide” de la Iași, acela al *Enciclopediei Scrierilor Memorialistice Românești* (ESMR), care își propune să indexeze și, în cele din urmă, implicit, să ierarhizeze memorialistica unor largi epoci istorice². Luând drept obiect de investigație o operă memorialistică de importanță incontestabilă, cea a lui Zamfir C. Arbore, dar neglijată de către tradiția istorico-literară a modernismului românesc, încerc în

paginile următoare o rediscutare a criteriilor de judecare a memorialisticii secolului al XIX-lea.

Memorialistica secolului al XIX-lea față cu canonul literar

Memorialistica secolului al XIX-lea românesc este scrisă cu intenții și scopuri diverse, care trebuie înțelese și scoase la iveală. Desigur, dorința de a scrie „bine” este una nutrită de către toți autorii de însemnări personale, atât de către scriitorii încercați, cât și de grafomanii nenorocosi. Dar, în afara acesteia, mai toți autorii sunt preocupați de contribuția pe care o pot aduce unei culturi naționale moderne în curs de constituire. Una dintre cele mai importante „misiuni” este, astfel, aceea de a explica genealogia prezentului sub semnul memoriei colective, naționale sau generaționale, a scriitorilor care se simt investiți cu un mandat supraindividual (Alec Russo în *Studie moldovană*, 1851, C. Negruzzi în *Negru pe alb. Scrisori la un prieten*, 1857, George Sion în *Suvenire contimporane*, 1888, Ion Ghica în *Scrisori către V. Alecsandri*, 1884). Însă responsabilitatea comunitară este împărtășită, inevitabil, și de călătorii care lasă relatări ale voiajurilor lor încărcate cu lucruri de mirare și pline de aplomb pedagogic (Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriei mele*, 1826, Teodor Codreanu, *O călătorie la Constantinopol*, 1844) și, pe măsură ce înaintează veacul, cu tot mai mare competență enciclopedică și cu ambiția de a-și așeza țara pe harta lumii prin comparații și delimitări avantajoase (Mihail Kogălniceanu, *Notes sur l'Espagne*, 1846, Dimitrie Bolintineanu, *Călătorii pe Dunăre și în Bulgaria*, 1858, *Călătorii la românii din Macedonia*, 1863, Nicolae Filimon, *Excursiuni în Germania meridională*, 1860), specia relatării de călătorie având, din acest motiv, o relevanță cultural-politică esențială. În fine, memoriile mai sunt scrise pentru a înregistra evenimentele istorice la care autorul a fost martor (de exemplu, Revoluția din 1848), cu scopul secundar, dar nu mai puțin important, de a participa la distribuirea de premii și de sancțiuni retrospective asupra participanților (Ion Heliade-Rădulescu, *Histoire de la regeneration roumaine*, 1851, Grigore Lăcusteanu, *Amintiri*, 1934, Ion Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri*, 1884). O sarcină la fel de importantă este și aceea și de a reface unitatea culturii naționale adunând laolaltă istorii de familie, ficțiuni folclorice și analiză a peisajelor naturale ale țării (Alec Russo, *La pierre du tilleul*, 1839, Vasile Alecsandri, *O primblare la munți*, 1844, Grigore Alexandrescu, *Memorial de călătorie*, 1863, Calistrat Hogaș, *Amintiri dintr-o călătorie*, 1882), ținând de același versant colectiv al relatării de călătorie, dar cu o orientare anabazică, spre interiorul țării, care trebuie nu doar cunoscută, ci asimilată sufletește. Abia spre sfârșitul secolului încep să fie realizate și apreciate scrierile memorialistice personale, care construiesc figuri ale intimității și ale cunoașterii de sine (Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, 1937, Ion Creangă, *Amintiri*

din copilărie, 1890, deși ambele sunt precedate de *Țurnalul meu* de C.A. Rosetti, 1974) și de a documenta întâmplările literare și culturale majore ale României (Ion Ghica cu *Scrisorile sale*, din nou Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi cu *Amintiri din Țunimea*, 1923, George Panu cu *Amintiri de la Țunimea din Iași*, 1910).

Trebuie să spunem că, din acest bogat corpus, istoria literară modernistă selectează preponderent scrierile cu un relief literar cât mai pronunțat. Astfel, cartea lui Creangă, *Amintiri din copilărie*, este acceptată drept parte esențială a canonului literar al epocii sale destul de târziu³, abia după ce modernismul literar a elaborat moduri de a judeca operele sub zodie estetică și ierarhiile aflate până atunci în funcțiune au putut să fie reformulate de către critici precum Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români*, și G. Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Imediat în legătură cu scrierile marilor junimiști au fost integrate mărturiile memorialistice ale prezenței lor, precum scrierile lui Iacob Negruzzi și George Panu, menționate mai sus, sau valul memorialistic post-eminescian⁴, colectând urmele adesea anecdotice ale biografiei poetului romantic. Într-o mai mică măsură sunt recuperate scrierile memorialistice ale pașoptiștilor, de obicei puse în umbră de realizările lor în versuri sau în proză de ficțiune, cu unele excepții, printre care Vasile Alecsandri, a cărui *Călătorie în Africa* din 1857 este considerată de Călinescu o capodoperă. Cu toate acestea, grație rulajului didactic multi-decenal, justificat atât prin accesibilitatea textelor la clasele mici, cât și modului agreabil în care împachetează valori patriotice, memorialistica pașoptiștilor a rămas atașată canonului istorico-literar, chiar dacă nu în poziții foarte proeminente. Simptomatică este situația lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, a cărui operă de imaginație este completată în majoritatea istoriilor literare ale secolului XX de o memorialistică foarte apreciată tocmai pentru virtuțile ei literare (în ciuda faptului că e vorba de texte scrise în limba rusă) de tipul exersării rutinate a pozei eroului romantic damnat. Iată că însăși limba în care este scris textul memorialistic contează mai puțin decât capacitatea acestuia de a completa imaginea evoluției literaturii prin curente literare majore, succesive.

Nu e o întâmplare că scrierile cele mai timpurii și mai personale sunt redescoperite, de fapt, cel mai târziu, de obicei în cursul unei revindicări polemice a unor sectoare anterior puțin cunoscute ale memoriei naționale. Astfel, eseul din 1936 al lui Camil Petrescu despre *Amintirile colonelului Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului* se constituia într-o pledoarie subiectivă pentru un stil de a scrie, dar constata ca inevitabilă marginalitatea scrierii memorialistice respective pentru ca valoarea „autenticistă” să poată fi atinsă de către un scriitor, altfel, lipsit de resurse. Faptul confirma teza lui Petrescu legată de necesara turnură antiliterară a unei confesiuni angajate existențial, fără a explora totuși cauzele pentru care o astfel de scriere nu era



selectată de istoria literară (totuși, după o recomandare atât de prestigioasă, venită din partea unuia dintre cei mai importanți romancieri moderniști, istoria literară avea să se conformeze, primindu-l bine pe memorialistul Lăcusteanu). Mai aproape de noi, în 2019 a fost identificată de către Constanța Vintilă-Ghițulescu autobiografia lui Dimitrie Merișescu, publicată cu titlul *Tineretele unui ciocoiaș*; după cum tot după 2000 a fost redescoperită editorial autobiografia lui Teodor Vârnav, *Istoria vieții mele*, publicată mai întâi la sfârșitul secolului al XIX-lea. Scrieri personale, lipsite de pană literară, altul decât cel al „expresivității involuntare” date de reliefurile istorice și regionale al idiomului pe care îl folosesc cei doi memorialiști, acestea capătă valoare, astăzi, din perspectiva recuperării unui anumit tip de memorie istorică, dar și cazanieră, mult timp socotită neinteresantă sub raportul materialului relatat. Ceea ce le califică pentru cercetarea istorică recentă este transmiterea unei istorii a vieții private, înregistrarea laturii intime a vieții unor personaje marginale și, tocmai din acest motiv, socotite reprezentative pentru grupuri sociale mult mai largi. În același timp, nu trebuie să uităm că acești scriitori sunt citați într-o epocă literară târzie ca niște arhetipuri literare: de aceea Dimitrie Merișescu este recomandat, prin titlul dat de către editoarea lui târzie, ca un personaj, mai degrabă decât ca autorul propriei scrieri autobiografice. Aparenta situație canonică marginală a acestor scrieri, apărute sau redescoperite într-un context post-literaturocentric în secolul XXI, constituie un handicap recuperabil, iată, printr-o lectură alimentată de așteptări pronunțat literare.

Memorii de revoluționar

Care este deci locul, într-o imagine de ansamblu a memorialisticii românești, al acelor scrieri care nu sunt calificate nici prin situația autorului lor în filonul principal al canonului estetic, nici prin asocierea lui cu o grupare sau generație literară majoră? Voi încerca să răspund la această întrebare discutând cazul cu totul semnificativ al lui Zamfir C. Arbore (1848-1933), personalitate istorică și culturală majoră, dar un scriitor în general ignorat în istoria literaturii⁵. Dacă, pe de o parte, absența unei lecturi estetice a memoriilor sale se justifică prin dezinteresul său pentru stil, pe de altă parte dezinteresul față de meritul istoric al scrierilor lui este, astăzi, inexplicabil altfel decât prin caracterul transnațional, deci nu exclusiv românesc, al activității sale politice. Arbore a fost un revoluționar narodnicist din Imperiul Țarist în perioada „generoasă” a curentului, anterioară epocii terorismului de după 1878, împărțindu-și activitatea între comitetele studențești din Moscova și Petersburg, închisorile petersburgheze, exilul intern siberian și agitația doctrinară și propagandistică în exilul din Elveția, dar contribuind și la traficul clandestin cu materiale de propagandă peste Prut și, mai ales, la

efortul de coagulare a unei grupări politice socialiste în România în jurul anului 1880. Importanța activității sale politice în cadrul mișcării revoluționare din Rusia este incontestabilă, trecând cu mult dincolo de cele câteva prezentări elogioase, dar destul de solitare, datorate scriitorilor interbelici⁶. atestată de o bogată corespondență cu Mihail Bakunin, al cărui secretar a fost la Locarno în 1876, și cu Elisée Reclus, pe care îl convinge să colaboreze la jurnalul socialist „România Viitoare” în 1881, dar și de prezența sa în lucrări istorice de referință⁷. Scrierile sale de doctrină și propagandă, tipărite adesea de el însuși în Elveția, au circulat în zeci de mii de exemplare în clandestinitate în Rusia, dar și în Europa occidentală. Memorialistica sa, scrisă în anii 1894-1897 și declanșată, probabil, de dispariția unor prieteni⁸, privește în cea mai mare parte activitatea sa în Rusia și în exil, cu doar câteva capitole dedicate lucrării sale ca revoluționar în România, în anii Războiului de Independență. Asta face, probabil, ca scrierile sale să nu aibă o importanță „națională” decât sub unghiul recuperării memoriei comunității basarabene, din care Arbore face parte, deși omul politic este un internaționalist convins în anii săi de implicare revoluționară. Iar asupra acestei laturi a activității sale Arbore nu a considerat necesar să depună vreo mărturie memorialistică. Într-adevăr, Arbore ajunge să fie cunoscut în România ca agitator pentru cauza românilor basarabeni, autor de lucrări enciclopedice dedicate acestei provincii și om politic „germanofil”⁹ în preajma Primului Război Mondial. Poate că memorialistica lăsată de Arbore ar fi putut deveni parte a memoriei „lungi” a socialismului românesc, dar pentru că scrierile sale documentau închisoarea politică rusească și pledau apăsător împotriva oricărei încrederi în Rusia, editurile românești au ezitat să le retipărească în timpul regimului comunist, ele fiind trecute la index pe termen nedeterminat¹⁰. Deși la Chișinău a putut apărea o ediție de *Opere* în 1957 cu două dintre cărțile sale de amintiri, posibilitatea ca ele să fie înțelese ca semnale antirusești ale regimului comunist din România le-a condamnat la uitare, în ciuda faptului că autorul lor putea apărea citat, pe ici-pe colo, ca o figură legendară, de patriarh al socialismului românesc. Nici măcar revirimentul socialismului din ultimele decenii nu a contribuit la redescoperirea lui Arbore, dat fiind că tradiția de la care se revendica el era cea bakuninistă, și nu cea marxistă¹¹. Abia recent, în scrierile unor cercetători tineri cu convingeri anarhiste apropiate de cele ale lui Arbore se pot afla relecturi și revalorificări ale scrierilor sale¹².

Memoriile lui Zamfir C. Arbore, scrise mai toate în anii 1890, au un caracter recapitulativ, vorbind despre anii de luptă revoluționară, temniță și exil, dinaintea stabilirii în România. Totodată, ele sunt memorii pledante, voind nu doar să evoce, ci și să însuflească admirație pentru figurile luptătorilor vechi și să deschidă calea unei noi generații de tineri români la fel de idealști, altruști și plini de

compasiune precum tinerii basarabeni de odinioară în Imperiul Țarist. În prima carte de amintiri, *Temniță și exil* (1894), reeditată destul de repede cu titlul *În temniță* (1897), autorul privește cu dezamăgire lipsa de ideal politic a generației tinere din România, comparând-o defavorabil cu aceea a tineretii lui din Rusia. Memorialistul propune o imagine de sine romantică, de om îmbătrânit (deși avea să mai trăiască aproape patru decenii) și care se pregătește de moarte, recapitulându-și viața sub semnul imperativului moral. Textul debutează astfel: „Sfârșitul vieții mi se apropie... (...) Sunt patru ani de când am intrat în faza unei existențe dureroase de om bolnav; oamenii din lumea sănătoasă m-au uitat încetul cu încetul (...) De aceea sunt singur, mereu singur, cu boala mea... Iarna aceasta e grea; gerul, viscolul și zăpada mă păzesc, în casele din Nerva Traian, de orice vizită plicticoasă... Când ești singur, simți durerile trupesti îndoite și, cu toată liniștea, organismul simte mereu o oboseală mare. Sub povara acestor împrejurări memoria singură lucrează; îți amintești trecutul cu toate detaliile sale; se ridică înaintea ta amintirile suferințelor îndurate, obidelor, primejdiilor, bănuielilor care ți-au presărat calea vieții”¹³.

Orfan de tânăr și nevoit să se cultive pe apucate, este captivat de „acel extaz anonim care de obicei este așezat la temelia credinței și tendințelor junimei”¹⁴ și abia venit la universitate în Moscova, în 1866, se interesează de întrunirile studenților celor mai înaintați în doctrine revoluționare. Prima sa arestare are loc printr-o coincidență: memorialistul locuia în aceeași casă cu Dmitri Karakozov, autorul unui atentat la viața țarului Alexandru al II-lea, de aceea este întemnițat pentru patru zile în primul val de arestări discreționare din rândul studenților. Încă vii, amintirile primelor jigniri ale anchetatorilor abuzivi transformă mărturia într-o acuzare. În atmosfera revoluționară din anul 1867, în urma prigonirilor împotriva studenților săraci, alege să intre în primul comitet revoluționar al studenților din Petersburg și este delegatul acestuia la colegii din Moscova, fiind arestat în 1868 și întemnițat pentru o lună la închisoarea Petropavlovsk (unde este vizitat de o vecină, care se întâmplă să fie chiar viitoarea atentatoare Vera Zasulici). Este exmatriculat din universitate și trimis, escortat de jandarmi, acasă la Chișinău, unde petrece sărbătorile Paștelui în familie, și imediat după aceea este arestat și dus la Petersburg, sub escorta unor jandarmi naivi, intimidați și care așteaptă bacșișuri, așa cum este obiceiul când prizonierul este un „dvoreanin”. Apoi este reținut în închisoarea Litovski Zamok ca „politiceschi” și „arestant secret”. Insulte primite din partea temnicerilor sunt relatate cu o indignare ce arată că teroarea represivă a regimului țarist era încă la început. Descoperă micile petreceri ale deținuților, îndepărtând geamul de sticlă al ușii și ascultând, nopțile, poveștile picarești ale colegilor de temniță, un fost hoț, un scopit preocupat de teologie și un rascolnic ajuns ateu.

Procurorul îl înștiințează că agitatorul criminal Serghei Neceaev se folosește de numele său și de al altor „martiri” arestați pentru a-și populariza propriile proiecte de conspirație, agravându-i situația de arestat bănuind doar de a fi participat la câteva întruniri studentești. Pentru aceasta, Arbore îl va denunța tovarășilor din exil pe Neceaev, prototipul personajului dostoievskian Piotr Stepanovici Verhovenski din *Demonii*, ca pe un fanatic și mistificator de o fanfaronadă imprudentă, fără a reuși totuși să-i anihileze influența nefastă asupra lui Bakunin. Mutat în închisoarea Petropavlovsk după încheierea „instrucției” necesare pentru pregătirea primului proces politic al Rusiei moderne, Arbore va rămâne acolo timp de trei ani și va fi afectat fizic și nervos de temnița umedă și rece de pe malul Nevei. Memorialistul reclamă regimul de izolare, mâncarea proastă, inactivitatea desăvârșită, cu lipsa cărților și a hârtiei de scris. La sărbători onomastice ale împăratului, tunurile trag chiar de pe bastioanele închisorii și vibrațiile sparg ferestrele închișilor, expunându-i frigului. Un prizonier filolog, Tkaciiov, inventează un „alfabet telegrafic” care îi va ajuta pe arestați să comunice prin ziduri. Fie din cauză că prețuiește senzaționalul, fie pentru a nu lăsa pe dinafară niciun detaliu care ar putea să incrimineze într-o manieră categorică regimul abuziv al țarului, memorialistul înregistrează cât mai multe biografii de deținuți, de la cele faimoase, ale presupusei fiice a Ecaterinei în secolul al XVIII-lea, la povestea poetului Palejaev, ucis în închisoare pentru că scrisese un pamflet antițarist în versuri¹⁵. Menționi capătă și tovarășii apropiați, Filatov, Trozceanski, ambii din Chișinău. Vecinii de temniță ajung uneori nebuni (Voicițki), altul surzește (Volhovskoi), alții sunt apăsați grav de boli fizice care îi macină psihic. Arbore însuși zace trei luni de reumatism acut, demoralizat de gândul că își pierde viața, netrăită: „Disprețul vieții devine deznădejde, începi să ai frică de tine însuși, căci gândul de sinucidere trece atunci prin crieri ca fulgerul... Dar cum s-o faci? Nici un cui, nici un vârf de cuțit... nimic.. și apoi vrei să trăiești, să trăiești căci n-ai trăit încă, ești tânăr, ești plin de vлага vieții”¹⁶. Convingerile se radicalizează în închisoare; în fața abuzului constatat, devine un „fanatic”: „închisoarea m-a tantalizat, m-a oțelit pentru luptă”¹⁷. După trei ani de temniță, este condamnat la exil la intervenția șefului nobilimii din Basarabia, prințul Constantin Moruzzi. Este trimis în Siberia, la Krasnoiarsk. Din exil reușește să fugă la Odesa, unde obține un pașaport fals, apoi, prin Moghilău, Ataki și Noua Suliță, în Bucovina austriacă și apoi în Occident.

Cea de-a doua lucrare memorialistică majoră a lui Arbore este *În exil. Din amintirile mele* (1896), care povestește mai ales despre întâmplările de după 1872, începând cu refugiarea sa la Zürich, după părăsirea Imperiului Țarist, și de activitatea sa acolo în sprijinul mișcării socialiste, totodată dând informații utile despre luptele interne ale mișcării, despre eforturile



și eșecurile ei și fixând câteva portrete memorabile. Dat fiind că este vorba întotdeauna de personalități istorice, calitățile portretelor nu sunt de căutat în performanța literară, ci în acuratețea reconstituirii și în adecvarea judecății morale. Astfel, figura patriarhului anarhist Mihail Bakunin este cea a unui entuziast naiv, care poate fi mistificat de către cei rău intenționați, fără ca asta să altereze imaginea sa de martir cu ani lungi de temniță grea și de intelectual care își dispută moștenirea revoluționarismului european de stânga. Arbore cunoaște de la sursă biografia acestui mentor al mișcării revoluționare, care întâlnește toate marile figuri intelectuale de la 1848 și fusese proclamat „dictator” al Dresdei pentru trei zile, timp în care organizase apărarea orașului de armata saxonă prin aducerea tabloului lui Rafael, *Madona sixtină*, aflat în muzeul orașului, pe o baricadă din drumul inamicilor, astfel încât germanii, „popor civilizată”, nu au tras cu arma. De asemenea, este evocat îndelungul prizonierat al liderului anarhist în închisorile petersburgheze, ca și activitatea acestuia la Locarno. Memorialistul îl întâlnește aici și pe detestatul Serghei Neceaev, care răspândise zvonul că ar fi fost arestat și fugise și el în Elveția, câștigând încrederea lui Bakunin; peste puțin timp, imprudența lui avea să ducă chiar la excluderea doctrinarului anarhist din Internaționala Socialistă, la îndemnul lui Karl Marx însuși. Trădat de un colaborator polonez al poliției țariste, Neceaev este arestat de către elvețieni și extrădat. Pentru a îl proteja pe Arbore, Bakunin îl trimite intempestiv la Iași în august 1872 cu misiunea de a stabili o linie de contrabandă cu cărți revoluționare peste Prut. La Iași, el ia legătura cu studentul Eugen Lupu și reușește să facă un prim transport de câteva sute de tipărituri, trecând el însuși granița deghizat în comerciant evreu.

Întors în Elveția, memorialistul întemeiază o tipografie cu care să alimenteze canalul de transmitere a cărților, funcționând ca autor și ca tipograf în același timp. În vara lui 1873 funcționează ca secretar al lui Bakunin, la Locarno, a cărui poziție în cadrul conflictului cu Marx o împărtășește: „Unul, apărătorul ardent al ideii anarhiste, propaga desființarea statului modern și întocmirea unei organizațiuni federaliste a popoarelor./ Altul, apărătorul lumii muncitoare, propaga organizarea statului capitalisto-feudal în stat al muncitorimei, și chema lumea muncitoare la întocmirea partidului social-democrat./ Cel dintâi socialist-revoluționar, cel din urmă socialist-evoluționist./ Această luptă, logic și firesc, ne apucă în vârtejul său și pe noi toți care încunjurăm pe Mihail Bakunin”¹⁸. Însă din cauza apariției unor interpuși doritori de putere, care îl conving pe Bakunin să caute o mai mare centralizare a organizației anarhiste, Arbore rupe cu liderul anarhist și pleacă la Geneva, unde deschide o nouă tipografie. La Geneva se apropie de revoluționarul dintr-o generație mai veche N. Jukovski, gânditor narodnicist valoros, cu care împărtășește multe vederi comune, între

altele, pe cele sintetizate prin versurile ironice ale lui Taras Șevcenko: „De la moldovean și până la finez/ În toate limbile toți tac – căci sunt fericiți”¹⁹. Împreună vor scoate două reviste revoluționare, „Rabotnik” și „Obșcina”, și vor tipări numeroase volume care își vor găsi drumul în clandestinitate, în Imperiul Țarist. Acum scrie memorialistul o carte despre *Comuna din Paris*, foarte apreciată, manifestul *Către revoluționarii rușii și Istoria mișcării comuniste din 1871*. După un stagiul scurt, rezultat dintr-o calomnie, în închisoarea din Berna, Arbore este iarăși nevoit să facă drumul la Iași cu un transport mare de tipărituri. La Sculenii de peste Prut îl cunoaște, pentru necesitățile contrabandei, pe Moise Vorobjit, evreu cultivat, cu studii de rabin și convingeri hasidice, ajuns staroste de hoți de cai, un nou personaj pitoresc, dintre cele care îl interesează mereu pe memorialist. Tot acum cunoaște o nouă „legătură” din rețeaua narodnicistă, pe Nicolae Zubcu-Codreanu, de care îl va lega o puternică prietenie; acesta va juca un rol important în redescoperirea patriotismului basarabean al lui Arbore, pe care îl muștră că, prins în lupta nihilistilor ruși, „suntem culpabili de a fi uitat de poporul nostru... Nu crezi oare că, împinși de a dărâma imperiul rus, am pierdut din vedere și nu ne ocupăm de loc pentru a pregăti pe românii din Basarabia, de a se folosi de izbânda noastră?”²⁰.

Dat fiind că memorialistul recunoaște scrierilor sale o finalitate pledantă, pedagogică, el va cuprinde și reconstituirea istorică a mersului mișcării revoluționare din Rusia deceniului al optulea, evocând valul de represiune, martiriul foarte tinerilor revoluționari, vinovați de a fi citit și distribuit literatură socialistă și de a fi mers „în popor”, răspândindu-i învățăturile printre țărani și muncitori. Un capitol privește marele proces al celor 193 de socialiști de la Petersburg, din 1878; un altul elogiază „Femeia nihilistă”, evocând figuri precum Sofia Bardina, Elena Brejkovska, Maria Subotina, Beti Kaminska și Felicia Șeftel, dar mai ales Vera Zasulici, care l-a împușcat, fără să-l ucidă, pe despotul guvernator al Moscovei, generalul Trepov. Zasulici este achitată în cadrul unui proces cu jurați, ajutată să evadeze și să se refugieze în Elveția, unde Arbore o reîntâlnește. Între timp, în ciuda propriilor aspirații, ea devenise simbolul orientării teroriste pe care narodnicii ruși o adoptă în fața prigoanei, ceea ce, pentru memorialist, înseamnă și triumful căii birocratice, centralizate de organizare a partidului socialist, deci eșecul anarhismului „federalist” de până atunci: „Țarul e absolut, și comitetul executiv va fi absolut./ Țarul condamnă la moarte, și comitetul executiv va condamna la moarte./ Care pe care?”²¹. Triumful terorismului prin asasinarea țarului Alexandru al II-lea la 1 martie 1881 i se pare memorialistului echivalent cu un eșec și prevestind dezvoltări de rău augur: „Aceste acte de răzbunare au consumat forțele partidului, tot ce a fost mai fanatic în el – a pierit./ Și astăzi în vastul imperiu al țarilor domnește o tăcere de mormânt, o liniște lugubră,

semnul unei furtuni viitoare”²².

În aceste condiții, Arbore nu mai considera producerea de tipărituri la Geneva o prioritate. Dorind să-și dedice restul vieții familiei, se întoarce în țară, fără a neglija faptul că, în 1877-1878, trupele rusești se aflau în România și propunându-și să răspândească, cu ajutorul prietenului Zubcu-Codreanu, tipărituri anti-țariste printre militarii ruși. Când spionii ruși îi încolțesc pe revoluționari, poliția română îi salvează, expediindu-i pe anarhiștii de origine basarabeană din capitală, un ajutor pe care Dobrogeanu-Gherea, evreu din Ucraina, răpit la Brăila de agenții Ohranei, nu-l primise. Cu toate acestea, disprețul arătat de către Dumitru Brătianu pentru cauza basarabenilor cu prilejul unei audiențe i se pare de rău augur, confirmarea faptului că „țara mea n-a fost și nu este o țară eminentamente democratică, ci din contră, o țară a boierilor și a ilotilor”²³. După ce mai organizează un ultim transport peste Prut de cărți și chiar o mașină tipografică, A. se retrage din activitatea revoluționară, pe care o vede gravitând către radicalism: „În Rusia domnea țarul cu zbirii săi, și Comitetul executiv al partidului revoluționar... Moarte pentru moarte – deveni lozinca disperaiților!”²⁴.

Concluzii

Amintirile lui Arbore au o importanță deosebită pentru recuperarea memorialistică, sub raportul mărturiei personale, a unei părți însemnate din istoria mișcării socialiste europene, dar totodată și pentru completarea istoriei intelectuale a României în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Epoca este marcată de apariția unor figuri importante precum cea a lui C. Dobrogeanu-Gherea sau C. Stere, care introduc în cultura română un aparat intelectual și ideologic ce își va lăsa amprenta asupra literaturii și gândirii sociale. În acest context, vechiul anarhist Arbore, care îi precedă pe cei doi și, mai mult, are un profil politic mult mai înalt, cel puțin în prima parte a activității sale, s-ar cuveni să aibă parte de un loc mai însemnat în peisajul memorialistic al secolului. Totuși, memoriile sale nu au fost reeditate și nici recitate la peste trei decenii de la încetarea cenzurii comuniste, care avea motivele ei pentru a le obscuriza.

Este adevărat, Arbore nu aspiră să fie socotit un scriitor înzestrat, asta în primul rând pentru că lucrurile pe care le are de povestit i se par mult mai importante decât eventuala sa vanitate literară. Prin acreditările autorului ca activist socialist cu stagii serioase în clandestinitate și în organizarea exilului anarhist, amintirile lui reprezintă istorie. În schimb, lucrările memorialistice ale lui Arbore folosesc din abundență citate din scrieri de doctrină, din biografii sau din scrieri filosofice semnate de M. Bakunin, N. Jukovski, A. Herzen, D. Hume. Dezinteresul pentru stil este, în aceste condiții, de altfel, o opțiune stilistică ea însăși, și una împărtășită de către mai mulți scriitori socialiști, de la C. Dobrogeanu-Gherea și Panait Mușoiu la G. Ibrăileanu, critic care și teoretizează acest

dezinteres. Pe de altă parte, trebuie spus că aceste memorii se citesc cu plăcere, atât pentru cunoașterea istorică pe care o oferă, cât și pentru pasiunea pledantă a autorului împotriva tiraniei și abuzului. Iar pasajele în care Arbore adoptă o ipostază elocventă, ca bătrân luptător obosit, de pildă, sau ca idealist dezamăgit de debilitatea energiilor tinerimii din țara sa, sunt cu adevărat reușite.

În contextul memorialisticii de secol al XIX-lea, modul de a scrie al lui Arbore nu reprezintă o particularitate. Dimpotrivă, așa cum am arătat în prima secvență a articolului, caracterul literar al scrierilor memorialistice este asumat în special în anumite cazuri, de către scriitorii preocupați de valorificarea „specificului național”. Alteori, aceștia practică relatarea de călătorie „pedagogică” sau memorialistica istorică „revanșardă” a Revoluției de la 1848, specii la fel de „politice” ca și scrierile lui Arbore. Memorii propriu-zis estetizante scriu mai curând Ion Creangă sau Barbu Delavrancea în povestirile din propria copilărie; altfel, chiar și Delavrancea devine grav și economicos cu stilul atunci când își scrie jurnalul de refugiat din Primul Război Mondial, publicat abia în 1972. Stilistic, memoriile lui Arbore reprezintă mai curând norma decât excepția epocii sale. În schimb, sub raportul evenimentelor relatate, sunt scrieri de cel mai mare interes la scară internațională, reușind să dea greutate unei lecturi politice revizioniste a finalului de secol al XIX-lea românesc.

Cu atât mai mult, ele își găsesc un loc proeminent într-o înțelegere postcanonică²⁵ a literaturii și mai ales a memorialisticii, într-o epocă în care semnificația istorică și culturală în sens larg a unei scrieri memorialistice completează ceea ce canonul literar nu reușește să includă. Mișcările sociale și politice de importanță majoră, documentate în scrieri personale, fac parte dintr-un tablou istoric necesar, pe care memorialistica personală, în calitatea ei de martor al memoriei sociale, îl poate recompune. Astfel, din tabloul istoric al memorialisticii românești nu pot lipsi însemnări ale marilor mișcări de migrație pedestră ale „Fusgeyers” de la 1900, consemnate de către Avram Axelrad²⁶, jurnale ale prigoanei antisemite din anii celui de-al Doilea Război Mondial, precum cel al Hildei Klifer, *Țurnal de față din Târgu Frumos*²⁷, 2008 (alături de mărturiile unor Mihail Sebastian sau Emil Dorian), nici mărturiile ale problemelor de integrare socială de astăzi ale persoanelor transsexuale, precum în cartea Antonellei Lerca Duda *Sex Work: Is Work. O poveste transgen*, 2020. Laolaltă, acestea toate compun o imagine de o diversitate și complexitate remarcabile a istoriei sociale a României, pe care ipostaza acesteia de izvor de propagandă anti-despotică în secolul al XIX-lea și leagăn al toleranței politice, prin comparație cu tirania Imperiului Țarist dinspre est, o completează în mod binevenit, asta și grație memoriilor de luptător anarhist ale lui Zamfir C. Arbore.



Note

1. Vezi Mircea Popa, *Tectonica genurilor literare* (Cluj-Napoca: Dacia, 1980); Mihai Zamfir, *Din secolul romantic* (Bucureşti: Eminescu, 1989); Florin Faifer, *Semnele lui Hermes. Memorialistica de călătorie de la origini până la 1900* (Bucureşti: Minerva, 1993); Doris Mironescu, *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca romantică* (Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2016).
2. Pentru o prezentare a proiectului, vezi Doris Mironescu, „Beyond the History of a Literary Genre: The Encyclopedia of Romanian Memory Writing”, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Studia Philologia*, nr. 2 (2019): 251-262.
3. Vezi, în acest sens, capitolul „Ibrăileanu și ideea unui clasicism românesc”, în vol. Doris Mironescu, *Un secol al memoriei*: 205-226.
4. Vezi Andreea Mironescu, „Remembering the National Poet. From Memoirs to Postmemory”, *Philobyblon*, no. 2 (2018): 197-210.
5. Dacă istoriile literare îl ignoră, de regulă, cu totul, dicționarele îi acordă totuși câteva pagini: *Dicționarul literaturii române până la 1900* (1979), respectiv *Dicționarul General al Literaturii Române*, I, ediția a II-a (2016), ambele, contribuții ale Gabrielei Drăgoi.
6. De exemplu, N. Iorga, *Oameni cari au fost*, III (Bucureşti: Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1936): 372-373; Paul Zarifopol, „Zamfir Arbure”, *Adevărul Literar și Artistic*, no. 644 (1933): 1.
7. Max Nettlau, *The History of Anarchism* (London: Freedom Press, 1996): 257; Adam Bruno Ulam, *Prophets and Conspirators in Pre-Revolutionary Russia* (New Brunswick: Transaction Publishers, 1998): 152; George Woodcock, *Anarchism. A History of Libertarian Ideas and Movements* (Peterborough: Broadview Press, 2004): 343; James H. Billington, *Fire in the Minds of Men: Origins of the Revolutionary Faith* (New Brunswick: Transaction Publishers, 2009): 397-398. Vezi și Maria Lidia, Martin Veith, „Zamfir C. Arbure. Memoirs of an Anarchist in Romania”, *The Anarchist Library*, 2012. <https://theanarchistlibrary.org/library/maria-lidia-martin-veith-zamfir-c-arbure-memoirs-of-an-anarchist-in-romania>. În România comunistă, referirile la Zamfir Arbore sunt foarte puține și mai ales discrete: vezi Ion Felea, „Zamfir C. Arbore-Ralli”, *Analele Institutului de studii istorice*, nr. 4 (1968): 161-166.
8. Nikolai Jukovski, prieten din anii de la Zürich, murise în 1894 și îi lăsase lui Arbore toată arhiva sa în limba rusă, în timp ce pe cea franceză i-o lăsase testamentar lui Elisée Reclus. Despărțirea de prieteni este, de obicei, un stimulent pentru trivaliul autobiografic: după moartea, în 1879, a lui Nicolae Zubcu-Codreanu, Arbore îi va dedica un alt text rememorativ, *O pagină din istoria socialismului român*.
9. Vezi Lucian Boia, *Germanofili* (Bucureşti: Humanitas, 2009): 143-147.
10. Vezi Al. C., „Închisoarea cărților”, I, *Vatra*, no. 250 (1992): 4.
11. Vezi Alex Cistelean, Andrei State (eds), *Plante exotice. Teoria și practica marxiștilor români* (Cluj-Napoca: Tact, 2015).
12. Vezi Adrian Tătăran, „Panait Mușoiu”, *Pagini libere*, 2019. <https://pagini-libere.ro/brosuri/panait-musoiu-adrian-tataran/>.
13. Zamfir C. Arbore, *Temniță și exil* (Bucureşti: Editura I. Brănișteanu, 1894): 33.
14. *Ibid.*, 35.
15. Ca urmare a aceleiași ambiții documentar-pedagogice, pentru a scrie istoria demnă de învățătură a narodnicismului, dar în egală măsură pentru pitorescul lor senzational, Arbore va publica și o carte de memorii „auzite de la alții”, *Nihilisti*, Bucureşti, Socec, 1895, care conține relatări ale parcursurilor spectaculoase ale unor revoluționari pe care autorul i-a cunoscut de-a lungul vremii: ucraineanul Martovici și basarabeanul Anton Cojocar.
16. *Ibid.*, 160.
17. *Ibid.*, 164.
18. Zamfir C. Arbore, *În exil. Din amintirile mele* (Craiova: Samitca, 1896): 153-154.
19. *Ibid.*, 163.
20. *Ibid.*, 219.
21. *Ibid.*, 385.
22. *Ibid.*, 386.
23. *Ibid.*, 418.
24. *Ibid.*, 424.
25. Pentru conceptul de „cultură postcanonică”, vezi Jan Assmann, *Memoria culturală*, trad. Octavian Nicolae (Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013): 18.
26. Vezi Mihăilescu, Dana. “The Jewish Fusgeyer Migration Movement from Early Twentieth Century Romania as Transcultural Rhetorical Tool in US Memorial Literary Culture.” *MELUS. Multi-Ethnic Literature of the United States*, vol. 45, no. 1 (2020): 139-162.
27. Vezi Dumitru Tucan, „A trăi infernul (2). Jurnale din timpul Holocaustului ale copiilor și tinerilor din spațiul românesc”, *Analele Universității de Vest din Timișoara, Seria Științe Filologice*, no. 8 (2020): 211-243.

Bibliography

- Arbore, Zamfir C. *Țemniță și exil* [Prison and Exile]. Bucharest: Editura I. Brănișteanu, 1894.
- Arbore, Zamfir C. *Nihilistii* [The Nihilists]. Bucharest: Socec, 1895.
- Arbore, Zamfir C. *În exil. Din amintirile mele* [In Exile. Recollections]. Craiova: Samitca, 1896.
- Assmann, Jan. *Memoria culturală* [Cultural Memory], transl. Octavian Nicolae. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013.
- Billington, James H. *Fire in the Minds of Men: Origins of the Revolutionary Faith*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2009.
- Boia, Lucian. *Germanofili* [The Germanophiles]. Bucharest: Humanitas, 2009.
- C., Al. “Închisoarea cărților” [The Prison of Books], I. *Vatra*, 250 (1992): 4.
- Cistelean, Alex, Andrei State, eds. *Plante exotice. Teoria și practica marxiștilor români* [Exotic Plants: The Theory and Praxis of Romanian Marxists]. Cluj-Napoca: Tact, 2015.
- Drăgoi, Gabriela. “Arbore, Zamfir C.” In *Dicționarul General al Literaturii Române*, I, 2nd edition, general coordinator Eugen Simion. Bucharest: Univers Enciclopedic, 2016.
- Drăgoi, Gabriela. “Arbore, Zamfir C.” In *Dicționarul literaturii române până la 1900*. Bucharest: Editura Academiei, 1979.
- Făifer, Florin. *Semnele lui Hermes. Memorialistica de călătorie de la origini până la 1900* [Signs of Hermes. Travel Writing from the Beginnings up until 1900]. Bucharest: Minerva, 1993.
- Iorga, N. *Oameni cari au fost* [People of Yore], III. Bucharest: Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1936.
- Lidia, Maria, and Martin Veith. *Zamfir C. Arbure. Memoirs of an Anarchist in Romania*. „The Anarchist Library”, 2012. <https://theanarchistlibrary.org/library/maria-lidia-martin-veith-zamfir-c-arbure-memoirs-of-an-anarchist-in-romania>.
- Mihăilescu, Dana. “The Jewish Fuggeyer Migration Movement from Early Twentieth Century Romania as Transcultural Rhetorical Tool in US Memorial Literary Culture.” *MELUS. Multi-Ethnic Literature of the United States* 45, no. 1 (2020): 139-162.
- Mironescu, Andreea. “Remembering the National Poet. From Memoirs to Postmemory.” *Philobyblon* 2 (2018): 197-210.
- Mironescu, Doris. “Beyond the History of a Literary Genre: The Encyclopedia of Romanian Memory Writing.” *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Studia Philologia*, no. 2 (2019): 251-262.
- Mironescu, Doris. *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca romantică* [A Century of Memory. Literature and Community Conscience in the Romantic Age]. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2016.
- Nettlau, Max. *The History of Anarchism*. London: Freedom Press, 1996.
- Popa, Mircea. *Tectonica genurilor literare* [The Tectonic of Literary Genres]. Cluj-Napoca: Dacia, 1980.
- Ulam, Adam Bruno. *Prophets and Conspirators in Pre-Revolutionary Russia*. New Brunswick: Transaction Publishers, 1998.
- Woodcock, George. *Anarchism: A History of Libertarian Ideas and Movements*. Peterborough: Broadview Press, 2004.
- Tătăran, Adrian. “Panait Mușoiu.” *Pagini libere*, November 17, 2019. <https://pagini-libere.ro/brosuri/panait-musoiu-adrian-tataran/>.
- Tucan, Dumitru. “A trăi infernul (2). Jurnale din timpul Holocaustului ale copiilor și tinerilor din spațiul românesc” [Living in the Inferno (2). Holocaust Diaries of Children and Youths from the Romanian Space]. *Analele Universității de Vest din Timișoara, Seria Științe Filologice*, no. 8 (2020): 211-243.
- Zamfir, Mihai. *Din secolul romantic* [From the Romantic Century]. Bucharest: Eminescu, 1989.
- Zarifopol, Paul. “Zamfir Arbure.” *Adevărul Literar și Artistic*, no. 644 (1933): 1.



LES TRADUCTIONS DE ZOLA AU PORTUGAL ET EN ROUMANIE: SIMILITUDES ET ASYMÉTRIES

Célia VIEIRA & Inês Guerra SANTOS

Universidade da Maia
University of Maia

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

THE TRANSLATIONS OF ZOLA IN PORTUGAL AND ROMANIA: SIMILARITIES AND ASYMMETRIES

Abstract: As part of the study of naturalism in the world, a systematic and extensive research of Zola's translations could provide essential data to identify naturalist transfers and the specificity of literary and cultural transmission in each linguistic and cultural domain. In this article we start from the quantitative analysis of Zola's translations in Portugal and Romania to try to identify the socio-political, literary and cultural contexts which frame the translations of his literary works in these two countries. Our goal is to identify the similarities and asymmetries highlighted by a study of comparative literary reception, which illustrates the complexity of naturalism on its international expansion.

Keywords: Zola, Translation, Naturalism in Portugal, Naturalism in Romania, Comparative reception

Citation suggestion: Vieira, Célia and Inês Guerra Santos. "Les traductions de Zola au Portugal et en Roumanie : similitudes et asymétries." *Transilvania*, no. 10 (2023): 27-33.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.10.03>.



Introduction

Zola a été, de son vivant, l'un des romanciers les plus lus dans le monde, grâce à la diffusion rapide de ses romans dans d'autres langues que le français. Sa renommée¹ à l'échelle globale a perduré jusqu'à l'actualité et c'est pourquoi ses œuvres, périodiquement rééditées, sont devenues des "classiques"² de la littérature universelle. Dans le cadre de l'étude du naturalisme au monde³, une enquête systématique et vaste sur les traductions de Zola pourrait apporter des données indispensables pour cerner les transferts naturalistes et la spécificité de la transmission littéraire et culturelle dans chaque domaine linguistique et culturel⁴. De toutes les possibilités offertes par le comparatisme, les recherches comparatives sur la réception sont assez productives pour comprendre la complexité des transferts culturels. Proposée, parmi d'autres, par Yves Chevrel⁵, cette perspective vise à analyser la réception des mêmes textes dans des aires culturelles différentes, afin de mettre en évidence la différence entre leurs systèmes littéraires, leur périodisation et leur rapport au contexte historico-culturel. En même temps, cette approche met

en évidence les tensions globales inhérentes au processus de réception-crédation, dans le cadre de la théorie d'un champ littéraire mondial⁶. Comme l'explique Barjonet & Zieger, "la perspective internationale idéale est une étude comparatiste de réception comparée puisqu'il convient en somme de comparer la réception dans plusieurs pays étrangers, à la fois entre eux ainsi que par rapport à l'espace d'origine, à savoir la France."⁸

Dans cette étude, nous partons de l'analyse quantitative des traductions de Zola au Portugal, pour comparer ces résultats avec la situation des traductions de Zola en Roumanie, tout en essayant d'identifier les contextes socio-politiques, littéraires et culturels qui encadrent les éditions traduites des œuvres littéraires de Zola dans ces pays.

Pour discuter ces résultats, concernant la chronologie des œuvres traduites, il faut aussi considérer, dans le sillon des études de Bassnett & Lefevere⁹, que les textes traduits reflètent toujours les conditions historiques et culturelles dans lesquelles ils ont été produits. Cela signifie qu'il faut prendre en compte le texte traduit dans une dimension ample et l'intégrer dans un réseau de signes culturels qui porte des marques du système source mais aussi du système cible. Gambier¹⁰ évoque à

cet égard un processus de sociotraduction car aucune traduction n'est absolument neutre, notamment parce qu'elle révèle des relations de pouvoir sous-jacentes¹¹. De plus, le simple choix d'un auteur ou d'un texte à traduire implique de prendre en compte "les pouvoirs (personnes, institutions) qui aident ou empêchent l'écriture, la lecture ou la réécriture de la littérature"¹².

Méthode et corpus

Reprenant le travail fondamental de Claudia Poncioni¹³, nous avons effectué une actualisation de la liste des œuvres d'Émile Zola traduites au Portugal, à partir des notices bibliographiques disponibles sur la base de données Porbase¹⁴ concernant les traductions de Zola et nous avons comparé ces informations avec les listes établies par Claudia Poncioni¹⁵ en 1999 et avec celles déjà répertoriées en 1991 par Cristina Marinho¹⁶.

Pour ce qui est de la Roumanie, cette recherche possède encore un caractère exploratoire, car le relevé systématique suivi d'une analyse quantitative de ces traductions devra être complété par une recherche plus détaillée auprès des bibliothèques roumaines. Nous nous appuyons, donc, sur les références bibliographiques indiquées par Maria Bîrnaz¹⁷, Daniela Pintilei¹⁸, Rodica Ștefan¹⁹ et Ecaterina Cleynen-Serghiev²⁰, ainsi que sur le *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România de la origini până la 1989*²¹, édité par l'Academiei Române București.

Pour établir ce *corpus*, nous avons pris en compte uniquement l'œuvre fictionnelle de Zola, traduite et éditée en langue portugaise et roumaine entre 1881 et 2018. En effet, même s'il y a des références à des traductions avant 1881, à ce moment-là les traductions des œuvres dans des feuilletons emportent sur les éditions en livre et constituent le moyen privilégié de diffusion de l'esthétique naturaliste. En même temps, d'un point de vue méthodologique, pour quantifier ces résultats, nous

avons signalé comme édition quantifiable toute notice bibliographique avec une date de publication nouvelle ou un éditeur différent, y comprises les rééditions. Nous avons aussi éliminé toute notice répétée, c'est-à-dire, du même auteur, de la même année et avec le même éditeur. En plus, nous n'avons pas pris en compte les ouvrages sans date de publication, à l'exception des cas où on pouvait estimer une date approximative de publication.

1. Traduire Zola au Portugal

Il n'est pas encore possible d'établir une chronologie précise et complète des traductions de Zola au Portugal car, comme nous l'indique Claudia Poncioni²², fréquemment, ces œuvres étaient tout d'abord publiées dans des journaux, chapitre à chapitre, et la publication complète, en œuvre autonome, était postérieure. Or, pour la plupart, on possède des rééditions du XX^{ème} siècle, alors que la traduction originale n'est plus disponible. Cette chronologie serait fondamentale pour comprendre les contours des transferts littéraires, étant donné, comme nous l'indique la même chercheuse, que les raisons qui déterminent qu'une œuvre soit traduite d'une langue à une autre ne sont pas simplement esthétiques, mais plutôt idéologiques, politiques et commerciales. Cette chronologie est d'autant plus difficile à reconstituer que les fonds bibliographiques sont par nature des collections ouvertes, en actualisation régulière.

Si le nombre d'œuvres traduites et éditées est un indicateur qui permet de cerner des marques culturelles, esthétiques et sociologiques du système cible de la traduction, le relevé des dates de ces éditions est encore plus significatif dans le contexte des transferts textuels. La figure suivante présente les résultats obtenus par le biais de la quantification du *corpus* établi, c'est-à-dire, l'ensemble des éditions traduites des œuvres de fiction de Zola, au Portugal, entre 1881 et 2018.

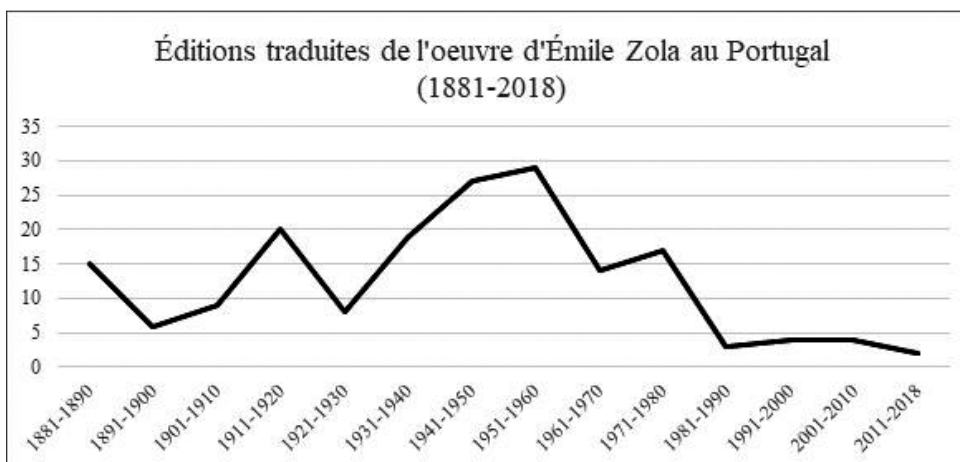


Figure 1 - Éditions traduites de l'œuvre d'Émile Zola, au Portugal (1881-2018)



Sur la Figure 1, nous pouvons identifier, comme moments prédominants de la publication de l'œuvre traduite de Zola au Portugal, les années suivantes: i) vers 1890, ii) 1911-1920, iii) entre 1941 et 1960, iv) 1971-1980. Certes, un aspect qui est directement lié à l'évolution de l'édition, après l'implantation de la 1^{ère} République au Portugal, en 1910, d'une manière générale, est le taux d'alphabétisation. En effet, la première moitié du XX^{ème} siècle portugais est marquée par des plans d'action éducative qui visent la normalisation de l'enseignement primaire et secondaire²³ et l'alphabétisation massive de la population, dont le taux d'analphabétisme, au début du siècle, atteignait environ 80% de la population. Cela veut dire que cette évolution positive de la lecture affecte d'autres écrivains que Zola et justifierait, en général, l'accroissement de la dynamique éditoriale tout au long du XX^{ème} siècle.

Mais, pour interpréter ces résultats, il faut évoquer d'autres faits de l'histoire littéraire, culturelle et politique portugaise qui peuvent avoir une correspondance avec les courbes montantes de ce graphique et être mis en rapport avec la fortune de Zola au Portugal.

L'apogée de la polémique naturaliste se situant au début des années 80 du XIX^{ème} siècle, période où le taux de publications pro- ou antinaturalistes est le plus élevé, que ce soit sous forme de création fictionnelle, d'articles et d'essais critiques ou théoriques, ou sous forme de discussion publique, on assiste à une chute des éditions traduites tout au long de la décennie suivante, à la fin du XIX^{ème} siècle, au moment où le naturalisme en tant qu'option esthétique tend à être négligé par rapport à d'autres manifestations esthétiques. Cette tendance avait en fait commencé à être observée depuis la seconde moitié des années 1880 avec l'augmentation, dans le domaine du roman, de la production, de la circulation et de la consommation de romans de type "psychologique" ou "spirituel", alors que, dans la pratique littéraire, les épigones du naturalisme continuaient à remporter du succès.

Cependant, on assistera à une remontée de l'intérêt dans l'œuvre zolienne au début du XX^{ème} siècle, notamment vers 1910, à la suite de la proclamation de la 1^{ère} République (1910-1926). Même si ces années sont assez hétérogènes, du point de vue de la création littéraire²⁴, faisant écho, et d'une reprise de la tradition post-romantique et réaliste du XIX^{ème} siècle, et d'une discontinuité marquée par les avant-gardes modernistes, le relancement des écrivains de la Génération de 1870, qui avaient lancé les bases d'un État progressif et démocratique, est incontournable. La réédition des écrivains réalistes/ naturalistes durant cette période d'affirmation de l'idéologie républicaine va de pair avec la traduction ou réédition des œuvres de Zola. D'ailleurs une autre révolution démocratique, celle de la fondation de l'état démocratique, après la révolution du 25 avril 1974 entraîne la même coïncidence entre faits politiques et faits éditoriaux, avec une nouvelle remontée du nombre de publications de l'œuvre zolienne, au milieu

de la décennie de 70 du XX^{ème} siècle.

Si la corrélation entre la République et la Littérature découle d'une équation identifiée par Zola lui-même²⁵, il reste néanmoins complexe de comprendre la relation inverse. On observe, d'après ces données, que c'est pendant les années 50 du XX^{ème} siècle, c'est-à-dire, pendant la dictature vécue au Portugal entre 1926 et 1974, que le taux de publication des œuvres (re)traduites est le plus élevé. Ce fait est d'autant plus surprenant que, après avoir mis en place, dans les années 40, les normes et les démarches de la Censure²⁶, la dictature de Salazar, pendant ces années en particulier (1950-58), connues comme les "années de plomb", censurait ou interdisait régulièrement la publication et la circulation de toute œuvre traitant de sujets sensibles tels que la politique, la religion ou le sexe. Il s'agit d'une période pendant laquelle, alors que, au niveau interne, l'opposition avait été détruite, suite à une action policière impitoyable, et que, au niveau externe, dans le contexte de l'après-guerre et de la Guerre Froide, aucune action conjointe des membres de l'ONU n'était entamée pour libérer la Péninsule Ibérique des dictatures qui l'opprimaient, le régime de Salazar avait renforcé sa suffisance politique et idéologique et avait établi un ordre encore plus conservateur, anti-démocratique, nationaliste et catholique²⁷.

Pour mieux encadrer la traduction de l'œuvre zolienne au cours des années 50, il faut repérer les faits identifiés par Seruya & Moniz, dans une large étude sur les traductions au Portugal pendant la Censure²⁸. D'après ces chercheuses, 58% des œuvres littéraires en français étaient interdites, ce qui constitue le taux le plus haut par rapport à d'autres langues. Comme nous l'explique Gonçalves, "Compte tenu de l'influence exercée par la France sur la culture et la société portugaise d'alors, il est inévitable que la Censure se soit exercée avec d'autant plus de fermeté sur des auteurs français."²⁹. Il faut préciser, néanmoins, que la Censure était exercée et sous la forme de Censure préalable, concernant tous les ouvrages soumis à une autorisation de publication par les auteurs, les éditeurs et traducteurs avant la publication, et dont l'édition pouvait être "corrigée" ou interdite, et sous la forme de "Censure répressive", s'appliquant à toute œuvre disponible dans les librairies ou mise en circulation. Parmi les auteurs français du XIX^{ème} interdits, on trouve Guy de Maupassant, Charles Baudelaire ou Flaubert³⁰, mais la Censure pouvait se concentrer sur une œuvre spécifique d'un auteur et non sur l'ensemble de son œuvre, tel est le cas de *Madame Bovary*, de Flaubert ou de *Paradis Artificiels*, de Baudelaire³¹. En plus, il n'y avait pas d'auteurs ou de thèmes à rejeter *a priori* et plusieurs facteurs pouvaient être pris en considération, comme, parmi d'autres, le fait que l'auteur était perçu comme un "classique"³², tel Balzac ou Dostoïevsky.

Cela peut justifier ce paradoxe apparent dans l'évolution chronologique des œuvres traduites de

Zola. Mais l'acte de traduire soulève des questions concernant la portée idéologique et culturelle de la traduction. Pourquoi publier des éditions traduites de l'œuvre de Zola pendant ces années-là? Cet intérêt pourrait s'inscrire dans un mouvement de révision des auteurs de la Génération de 1870, celle qui a affirmé le réalisme et le naturalisme dans la littérature. En effet, le néoréalisme, qui est l'un des courants esthétiques dominants au Portugal au milieu du XXe siècle³³, puise ses racines théoriques dans la comparaison entre le réalisme du XIXe siècle et ce nouveau réalisme. Mais cette comparaison met en relief ce en quoi les deux tendances s'opposent, traçant une ligne de division entre le "Réalisme utopique, bourgeois et naïf" et le "Néo-Réalisme, également utopique, cependant prolétaire et critique"³⁴. Malgré cette opposition, il est indiscutable l'existence d'un pont entre les deux mouvements littéraires, à tel point que l'on ne pourrait pas analyser certains auteurs néo-réalistes portugais sans prendre en compte leur rapport avec l'œuvre zolienne³⁵.

Sachant que la Censure pouvait être exercée de différentes manières, on pourrait supposer que la publication des œuvres de Zola aurait été autorisée, mais que celles-ci auraient subi une série d'omissions, avant leur parution. Toutefois, la comparaison, par échantillon, d'une édition traduite de *Germinal* publiée, en 1956³⁶, avec le texte source nous amène à croire que cette traduction de Zola n'a pas été manipulée et que, sauf quelques moindres changements, elle correspond *ipsis verbis* à la traduction déjà réalisée par le même traducteur en 1885. Nous nous référons, par exemple, à la

scène où Souvarine et Étienne discutent de l'efficacité du changement social du marxisme et de l'anarchie. Dans ce cas, la comparaison entre le texte source et la traduction du même fragment textuel fait preuve d'une option pour la traduction littérale, malgré toute la complexité théorique du concept de fidélité de la traduction³⁷. Zola a, semble-t-il, bénéficié, en tant que "classique", d'un statut d'exception, au sein d'un système répressif, car aucune référence au marxisme et à l'anarchie n'a été censurée. Il ne pouvait en être autrement, puisque pour censurer l'œuvre de Zola, il faudrait aussi censurer l'œuvre du plus grand romancier portugais du XIXe siècle, l'écrivain naturaliste Eça de Queirós.

2. Traduire Zola en Roumanie

Pour ce qui est de la réception de l'œuvre littéraire zolienne en Roumanie, la vaste enquête de bibliographie critique réalisée par David Baguley³⁸ a mis en évidence la dimension globale du naturalisme et a révélé l'extension de la réception de Zola dans plusieurs zones géographiques et linguistiques, dont la Roumanie. Après 1976, la collection d'études consacrées à la réception et à la traduction de l'œuvre de Zola s'est considérablement augmentée, permettant de conclure qu'en Europe de l'Est et, en particulier, dans l'espace roumain, la réception de Zola a accompagné les étapes de diffusion du naturalisme identifiées dans le monde entier par Yves Chevrel³⁹.

Pour ce qui est des traductions, le graphique suivant quantifie les éditions traduites de l'œuvre d'Émile Zola, en Roumanie, entre 1881 et 2018.

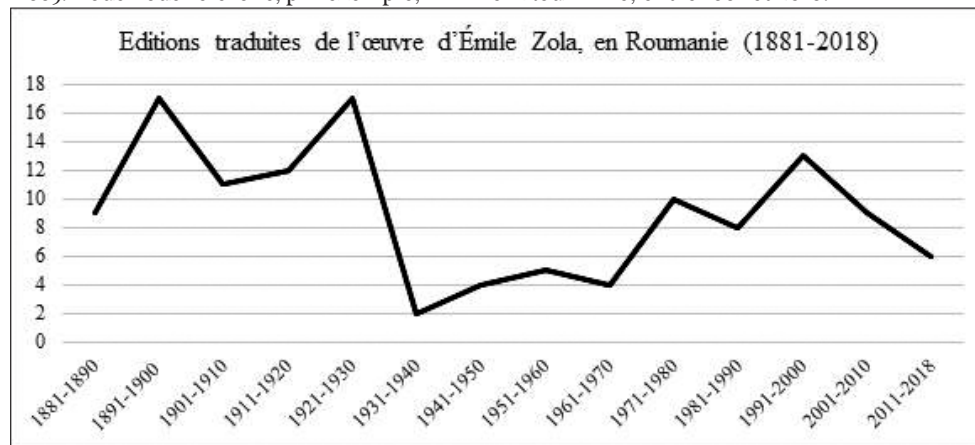


Figure 2 - Editions traduites de l'œuvre d'Émile Zola, en Roumanie (1881-2018)

Le graphique nous permet d'identifier des moments majeurs dans les cycles des traductions/rééditions traduites de l'œuvre zolienne en Roumanie : i) vers 1890, ii) entre 1921-1930, iii) entre 1971 et 2000. Les résultats nous montrent qu'il semble y avoir une similitude apparente, quoiqu'avec des accents différents, dans une première étape de la réception du naturalisme en Roumanie et au Portugal. Dans les deux pays, les

premières références à l'esthétique de Zola apparaissent à la fin des années 1860, après la publication de *Thérèse Raquin*, et dans les deux pays, entre la fin des années 1870, à partir de 1878 environ, et le milieu des années 1880, on assiste à une intensification de la critique naturaliste et, simultanément, à la diffusion des œuvres de Zola, soit dans les versions originales, en tenant compte du fait que la population lettrée avait le français comme langue



seconde, soit sous la forme de traductions, révélant la diffusion de l'esthétique naturaliste auprès du grand public. Dans les deux pays, on assiste à un combat critique, dans lequel, dans la confrontation entre deux générations littéraires, se joue, jusqu'aux années 1890, une lutte entre tradition et modernité, alors que, dans la pratique, la méthode naturaliste inspire un changement dans le canon du roman.

Cette vague de traductions reprend le premier plan après la mort de l'auteur, et on assiste à une intensification de l'édition traduite de son œuvre, notamment dans les années 1920-1930. Cela correspond, en général, à la préférence des lecteurs pour les auteurs français. Dans la constitution à ce moment-là, des "Biblioteca pentru toti", c'est-à-dire, des collections d'auteurs contemporains à la mode, destinées à un public massifié, les réalistes et naturalistes tels que Balzac ou Zola occupent une place de choix⁴⁰.

C'est surtout à partir de cette période que nous observons une asymétrie si nous comparons les chronologies des traductions portugaise et roumaine. Entre les décennies de 1940 à 1960, le nombre de traductions est moins significatif en Roumanie, alors qu'au Portugal, comme nous avons référé, c'est une des périodes les plus productives, même en contrecycle avec un système très répressif.

Cependant, dans la période de l'influence soviétique, comme le soulignent Barjonet et Zieger, dans une œuvre fondamentale sur la réception de Zola dans les pays du "Bloc de l'Est"⁴¹, la popularité de l'écrivain est soutenue par le régime d'autant plus qu'il est vu comme un modèle d'auteur engagé. D'ailleurs, les fonds des bibliothèques eux-mêmes attestent, à cette époque, la préférence pour les auteurs du XIXe siècle, notamment réalistes, car ils seraient les pionniers d'une littérature socialiste, anti-bourgeoise et révolutionnaire.⁴²

En effet, pendant ces années-là, il y a une pression pour que la littérature roumaine s'adapte à un nouvel ordre idéologique et prône le rôle social de l'écrivain. Or le modèle de Zola convenait à ce nouvel ordre, comme le prouvent les diverses traductions de *Germinal*, l'œuvre zolienne qui met en scène le plus vivement la lutte d'inspiration marxiste contre le capitalisme. Cette reconnaissance est due bien évidemment à notoriété dont Zola a toujours bénéficié en Russie, mais surtout aux impératifs idéologiques qui déterminent toute

traduction sous le "rideau de fer". Il faut, cependant, considérer que cet alignement de l'œuvre zolienne avec la littérature soviétique la mettait à l'écart de ceux qui se dressaient contre la soumission de l'écrivain à l'idéologie et réclamaient la liberté littéraire. C'est pourquoi son œuvre ne sera redécouverte qu'après la chute du régime, suscitant alors une nouvelle vague de traductions et de retraductions, qui visent souvent à rétablir le texte originel, car l'accueil de l'œuvre de Zola n'avait pas empêché la Censure d'intervenir dans ses textes, avec l'introduction de plusieurs coupures dans des sections qui pourraient être considérées comme inappropriées par le régime totalitaire⁴³. En effet, si jusqu'en 1960 l'œuvre de Zola était reconnue par une matrice nettement socialiste, à partir des années 1970, Zola devient l'objet d'interprétations et d'analyses de nature essentiellement académique et les traductions de ses œuvres gagnent un nouveau souffle.

Conclusion

Qui a traduit, quand, pourquoi et comment ce sont quelques-unes de questions éveillées par la traduction, soit d'un point de vue sociologique, mais aussi sous d'autres points de vue comme, parmi d'autres, la littérature comparée, l'histoire de la littérature ou l'histoire de la culture. C'est au carrefour de ces perspectives que l'œuvre traduite se place, émergeant comme un moyen privilégié dans la circulation d'idées en général mais aussi dans la construction de la fortune d'un auteur en particulier. Tout au long de cet article, nous avons éveillé des hypothèses concernant les contextes de publication des éditions traduites des œuvres de Zola au Portugal et en Roumanie soit dans des situations d'affirmation démocratique, soit sous les régimes de dictature. Nous avons conclu que, même si la circulation des œuvres traduites de Zola se maintient de forme régulière, il y a des asymétries dans les cycles de traduction tout au long du XXème siècle. Cependant, comme nous l'avons mentionné dans l'évaluation des résultats, les données disponibles dénotent une certaine incohérence entre les données quantitatives et plusieurs références de la critique littéraire qui présentent des cycles similaires aux portugais, une incohérence qui pourrait être dans la base d'une étude future.

Note

1. Célia Vieira & Inês Santos, « The Public and the Private on the Construction of a Celebrity: The Case of Émile Zola », *Transilvania*, no. 6 (2021) : 60-64.
2. Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique? », *Littératures classiques*, no. 19 (1993) : 13-31.
3. Olivier Lumbroso et Céline Grenaud-Tostain, eds., *Naturalisme.-Vous avez dit Naturalismes? Héritages, mutations et postérités d'un mouvement littéraire* (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2016).
4. Le colloque « Traduire Zola, du XIXe siècle à nos jours », qui s'est tenu à l'université Roma Tre, du 27 au 29 avril 2017, demeure

- une étape fondamentale dans les études sur les traductions de Zola dans le monde. Cf. Bruna Donatelli et Sophie Guermès (éds.), *Traduire Zola, du XIX^e siècle à nos jours* (Roma : TrE-Press, 2018).
5. Yves Chevrel, *La Littérature Comparée*, col. « Que sais-je » (Paris : Presses Universitaires de France, 1989).
 6. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres* (Paris : Seuil, 1999).
 7. Franco Moretti, « Conjectures on world literature », *New Left Review* 1 (2000) : 54-68.
 8. Aurélie Barjonet et Karl Zieger, « Naturalismes du monde : l'apport de la littérature comparée », *Les cahiers naturalistes* 66, no. 94 (2020) : 397.
 9. S. Bassnett et A. Lefevere, *Translation, History and Culture* (New York : Pinter, 1990).
 10. Yves Gambier, « Y a-t-il place pour une sociotraductologie? », in *Constructing a Sociology of Translation*, eds. M. Wolf et A. Fukari (Amsterdam & Philadelphia : John Benjamins, 2007).
 11. Susan Bassnett et Harish Trivedi, *Postcolonial Translation. Theory and Practice* (London : Routledge, 1998).
 12. A. Lefevere, « Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm », in *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, ed. T. Hermans (London : Croom Helm, 1985), 227.
 13. Claudia Poncioni, *As traduções de Zola em Português, um estudo das traduções de Germinal*, (São Paulo : Anna Blume, 1999).
 14. Disponible sur le site <https://porbase.bnportugal.gov.pt>, PORBASE (Base de données bibliographiques nationale) est le catalogue collectif en ligne des bibliothèques portugaises. C'est la plus grande base de données bibliographiques du pays, à laquelle collaborent la Bibliothèque Nationale du Portugal et plus de 170 bibliothèques portugaises publiques et privées. Il s'agit d'une base de données dynamique, car elle est mise à jour quotidiennement.
 15. En 1999, Claudia Poncioni avait trouvé 146 références à Zola. En 2023, dans une consultation simple, sans raffiner la recherche, on en compte, 620.
 16. Cristina Marinho, *Zola em Portugal : convergências e divergências* (Porto : Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1991).
 17. Maria Bîrnaz, « La traduction de Zola en roumain », in *Traduire Zola, du XIX^e siècle à nos jours*, eds. Bruna Donatelli et Sophie Guermès (Roma : Tre-Press, 2018), 201-214.
 18. Daniela Pintilei, *Traduire et retraduire l'œuvre d'Émile Zola en roumain*, Faculté des Lettres et Sciences de la Communication, Université de Suceava, 2012; Daniela Pintilei, *Traduire et retraduire l'œuvre d'Émile Zola en roumain* (Paris : Éditions universitaires européennes, 2017).
 19. Rodica Ștefan, *Naturalism românesc* (Bucharest : Editura Niculescu, 2005).
 20. Ecaterina Cleynen-Serghiev, *Les belles infidèles en Roumanie, Les traductions des œuvres françaises durant l'entre-deux-guerres (1919-1939)* (Lille : Presses Universitaires de Valenciennes, 1993).
 21. *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România de la origini până la 1989* (Bucharest : Editura Academiei Române, 2005).
 22. Claudia Poncioni, *As traduções de Zola em Português*.
 23. António Candeias et Eduarda Simões. « Alfabetização e escola em Portugal no século XX: Censos Nacionais e estudos de caso », *Análise Psicológica* XVII, no. 1 (1999) : 163-194.
 24. Helena Carvalhão Buescu. « A Literatura sob a 1^a República », in *Letras de Hoje* 47, no. 4 (2012) : 387-391.
 25. Émile Zola, *La république et la littérature* (Paris : Charpentier, 1879).
 26. Nous utilisons la majuscule pour faire référence à la Censure comme démarche institutionnelle.
 27. Fernando Rosas, ed., *O Estado Novo (1926-1974)*, in José Mattoso (dir.) *História de Portugal*, vol. VII, s.l. (Lisboa : Editorial Estampa, 1998).
 28. T Seruya et M. L. Moniz, « Foreign Books in Portugal and the Discourse of Censorship in Portugal in the 1950s », in *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*, ed. T. Seruya & M. L. Moniz (Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2008), 3-21.
 29. Cf. Luís Carlos Pimenta Gonçalves, « Le crayon bleu de la Censure : œuvres d'auteurs français interdites au Portugal entre 1933 et 1974 », in *Interlitteraria* 22, no. 1 (2017) : 66-78, 67.
 30. João Mário de Mascarenhas, ed., *Relação de Obras cuja circulação esteve proibida em Portugal durante o Regime Salazar/M. Caetano* (Lisboa : Câmara Municipal, 1996).
 31. Luís Carlos Pimenta Gonçalves, « Le crayon bleu de la Censure ».
 32. Alain Viala, *op. cit.* ; et T Seruya & M. L. Moniz, *op. cit.*
 33. A. Pinheiro Torres, *O Neo-Realismo literário português* (Lisboa : Moraes, 1977).
 34. Roberto Pontes, « Realismo de 70 e neo-realismo português », *Rev. de Letras* 27, no. 1/2 (2005) : 45-53.
 35. Pedro Calheiros, *Neo-realismo ou neo-naturalismo?* (Paris : Fond. Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984).
 36. Émile Zola, *Germinal*, trad. Eduardo de Barros Lobo, 1956.
 37. Sabine Mehnert, « Traduire, c'est trahir? Pour une mise en question des notions de vérité, de fidélité et d'identité à partir de la traduction », *Trajectoires* 9 (2015), mis en ligne le 15 décembre 2015, consulté le 30 juillet 2023, <http://journals.openedition.org/trajectoires/1649>.
 38. David Baguley, *Bibliographie de la critique sur Émile Zola* (Toronto : University of Toronto Press, 1976).
 39. Yves Chevrel. *Le Naturalisme* (Paris : Presses Universitaires de France, 1982).
 40. Ecaterina Cleynen-Serghiev.
 41. Aurélie Barjonet et Karl Zieger.
 42. Daniela Măriucuța, « Le livre de littérature française dans les bibliothèques roumaines de 1957 : du bon usage d'un catalogue



idéologiquement correct », *Conserveries mémorielles* 5, no. 1 (2008) : 107-119.

43. La même chose se produirait avec la traduction d'autres auteurs naturalistes, comme ce fut le cas d'Eça de Queirós. Cf. Veronica F. Manole, « A intervenção da censura comunista em traduções romenas de literatura portuguesa: o romance "Os Maias" de Eça de Queirós ». *Translationes* 9, no. 1 (2017) : 114-128.

Bibliography

- Baguley, David. *Bibliographie de la critique sur Émile Zola*. Toronto: University of Toronto Press, 1976.
- Barjonet, Aurélie, and Karl Zieger. "Naturalismes du monde: l'apport de la littérature compare." *Les cahiers naturalistes* 66, no. 94 (2020): 395-415.
- Bassnett, S., and A. Lefevere. *Translation, History and Culture*. New York: Pinter, 1990.
- Bassnett, Susan, and Harish Trivedi. *Postcolonial Translation. Theory and Practice*. London: Routledge, 1998.
- Bîrnaz, Maria. "La traduction de Zola en roumain." In *Traduire Zola, du XIXe siècle à nos jours*, edited by Bruna Donatelli and Sophie Guermès, 201-214. Roma: Tre-Press, 2018.
- Buescu, Helena Carvalhão. "A Literatura sob a 1ª República." In *Letras de Hoje* 47, no. 4 (2012): 387-391.
- Calheiros, Pedro. *Neo-realisme ou neo-naturalisme?*. Paris: Fond. Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984.
- Candeias, António, and Eduarda Simões. "Alfabetização e escola em Portugal no século XX: Censos Nacionais e estudos de caso." *Análise Psicológica* XVII, no. 1 (1999): 163-194.
- Casanova, Pascale. *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil, 1999.
- Chevrel, Yves. *Le Naturalisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.
- Chevrel, Yves. *La Littérature Comparée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- Cleyen-Serghiev, Ecaterina. *Les belles infidèles en Roumanie, Les traductions des œuvres françaises durant l'entre-deux-guerres (1919-1939)*. Lille: Presses Universitaires de Valenciennes, 1993.
- Donatelli, Bruna, and Sophie Guermès, eds. *Traduire Zola, du XIXe siècle à nos jours*. Roma: TrE-Press, 2018.
- Dragomir, Lucia. "L'implantation du réalisme socialiste en Roumanie." *Sociétés & Représentations* 15, no. 1 (2003): 307-324.
- Gambier, Yves. "Y a-t-il place pour une sociotraductologie?" In *Constructing a Sociology of Translation*, edited by M. Wolf and A. Fukari. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2007.
- Gonçalves, Luís Carlos Pimenta. "Le crayon bleu de la Censure: œuvres d'auteurs français interdites au Portugal entre 1933 et 1974." *Interlitteraria* 22, no. 1 (2017): 66-78.
- Lefevere, A. "Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm." In *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, edited by T. Hermans. London: Croom Helm, 1985.
- Lumbroso, Olivier, and Grenaud-Tostain Céline. *Naturalisme – Vous avez dit Naturalismes? Héritages, mutations et postérités d'un mouvement littéraire*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2016.
- Marinho, Cristina. *Zola em Portugal: convergências e divergências*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1991.
- de Mascarenhas, João Mário, ed. *Relação de Obras cuja circulação esteve proibida em Portugal durante o Regime Salazar/M. Caetano*. Lisboa: Câmara Municipal 1996
- Mehnert, Sabine. "Traduire, c'est trahir? Pour une mise en question des notions de vérité, de fidélité et d'identité à partir de la traduction." *Trajectoires* 9 (2015). <http://journals.openedition.org/trajectoires/1649>
- Moretti, Franco. "Conjectures on world literature." *New Left Review* 1 (2000): 54-68.
- Pintilei, Daniela. *Traduire et retraduire l'œuvre d'Émile Zola en roumain*. Paris: Éditions universitaires européennes, 2017.
- Pintilei, Daniela. *Traduire et retraduire l'œuvre d'Émile Zola en roumain*. Faculté des Lettres et Sciences de la Communication, Université de Suceava, 2012.
- Ponccioni, Claudia. *As traduções de Zola em Português, um estudo das traduções de Germinal*. São Paulo: Anna Blume, 1999.
- Pontes, Roberto. "Realismo de 70 e neo-realismo português." *Rev. de Letras* 27, no. 1/2 (2005): 45-53.
- Rosas, Fernando, ed. *O Estado Novo (1926-1974)*. In *História de Portugal*, vol. VII, edited by in Mattoso, José. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- Seruya, T., and M. L. Moniz. "Foreign Books in Portugal and the Discourse of Censorship in Portugal in the 1950s." In *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*, edited by T. Seruya and M. L. Moniz, 3-21. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- Ștefan, Rodica. *Naturalism românesc*. Bucharest: Editura Niculescu, 2005.
- Torres, A. Pinheiro. *O Neo-Realismo literário português*. Lisboa: Moraes, 1977.
- Viala, Alain. "Qu'est-ce qu'un classique?" *Littératures classiques* 19 (1993): 13-31.
- Veira, Célia, and Inês Santos. "The Public and the Private on the Construction of a Celebrity: The Case of Émile Zola." *Transilvania* (2021): 60-64.
- Dicționarul cronologic al romanului tradus în România de la origini până la 1989*. Bucharest: Editura Academiei Române, 2005.
- Zola, Émile. *Germinal*, translated by Eduardo de Barros Lobo. Guimarães, 1956.
- Zola, Émile. *La république et la littérature*. Paris: Charpentier, 1879.

CANON ET ANTI-CANON (II) : CONTESTATION DE LA STRUCTURE

Corin BRAGA

Université Babes-Bolyai, Cluj-Napoca
Babes-Bolyai University of Cluj-Napoca
E-mail: corinbraga@yahoo.com

CANON & ANTI-CANON (II): DEFYING "STRUCTURE"

Abstract: The poetic principles defined by Aristotle in his *Poetics* gave birth to an aesthetic tradition which dominated Western culture and literature up until the twentieth century. All his successors believed that, in order to achieve literary value and public acclaim, a text should comply with criteria such as unity of the subject (mythos), harmony of the parts (taxis), clear inclusive meaning (dianoia), etc. - in other words, structure. However, many authors departed from this ideal and gave free rein to their fantasy, conceiving plethoric, multi-layered, anarchic works, which tended to be, most often than not, excluded from the literary canon. During the twentieth century, with the modern and then the postmodern turn, not only the practical creative Aristotelian rules, but also the very idea of structure was contested. In this paper I make a survey of some of the main critical thinkers who opposed Aristotle's model of closed works: M. Bakhtin, C.-L. Strauss, J. Derrida, Gilles Deleuze and Félix Guattari, U. Eco, F. Moretti, etc.

Keywords: Aristotle, structure, canon, deconstruction, M. Bakhtin, C.-L. Strauss, J. Derrida, Gilles Deleuze and Félix Guattari, U. Eco, F. Moretti.

Citation suggestion: Braga, Corin. "Canon et Anti-Canon (II) : Contestation de la structure ." *Transilvania*, no. 10 (2023): 34-48.

<https://doi.org/10.51391/trva.2023.10.04>.



Dans un texte antérieur¹, nous avons démontré que les critères poétiques et les normes génologiques d'Aristote imposent une hiérarchie des valeurs aux œuvres et aux genres littéraires. Depuis l'Antiquité à nos jours on n'a cessé de faire la distinction entre les styles nobles et les styles bas, entre les genres sérieux et les genres populaires (ex. *Bildungsroman* vs. Policier), entre œuvres majeures et « romans de gare ». Les textes qui ne respectent pas les prescriptions de la structure unifiée et cohérente sont relégués dans les périphéries de la *pop culture*, de la sous-culture. Comme le dit Franco Moretti, ils sont systématiquement accusés de « pedantry, eclecticism, a boring game, dead form, frivolity, artificiality, illusion »².

Cependant, les réactions et les révoltes contre cette tyrannie esthétique n'ont pas manqué non plus. Il est vrai qu'elles ont rarement trouvé un couloir pour rentrer dans les esthétiques dominantes. Et si des œuvres monumentales, mais clairement anarchiques, telles celles de Rabelais, l'Arioste ou Spencer, ont fini par être acceptées comme des chefs-d'œuvre et de modèles, elles ont été toutefois considérées comme des exceptions et

n'ont pas réussi à modifier le canon critique en tant que tel. Ce n'est que pendant les deux derniers siècles que les poétiques romantique, symboliste, moderniste, d'avant-garde, post-moderne, etc., ont pu relativiser la perception poétique et critique commune et donner lieu à des conceptions alternatives. Dans ce chapitre nous allons nous pencher sur certaines théories du vingtième siècle qui proposent des modèles poétiques et créateurs explicitement opposés au canon aristotélique.

Le *Gestaltisme*, le formalisme, le structuralisme ont constitué les paradigmes auxquelles plusieurs théoriciens, parfois des membres issus de ces groupes mêmes, partis à contre-courant, ont donné des répliques « en repoussoir ». Ainsi Mikhaïl Bakhtine, bien qu'il ait été revendiqué par Roman Jakobson et le groupe des formalistes russes de Moscou et de Saint Petersburg, puis de Prague, a exploré des dimensions de l'art et de la création qui contestaient plutôt l'idée de formes paradigmatiques. À partir de l'analyse de l'œuvre et des personnages de Dostoïevski (1929), Bakhtine soutient que la nature de la prose est le dialogisme³.



En opposition avec le monologue de la poésie, la prose permet de mettre en scène simultanément les discours de l'auteur, du narrateur, des personnages, à savoir le discours du *je* et le discours de l'*autre*. Et si le dialogue extérieur, entre des personnages différents, est un acquis ancien (du moins depuis les dialogues de Platon), la grande révolution de Dostoïevski est de construire des dialogues intérieurs, entre des voix contradictoires et personnalités multiples du même personnage.

Bien plus, reprend Bakhtine, les relations dialogiques sont un phénomène caractéristique de tout discours, en fait de toutes les relations sociales⁴. À l'instar d'Emmanuel Levinas, qui voit l'être humain comme le résultat des interactions entre les individus, Bakhtine envisage aussi une hétérologie sociale, une polyglossie des voix alternatives et contradictoires. L'altérité irréductible et l'asymétrie des personnes et des groupes engendrent une polyphonie des discours, des conceptions, des visions du monde. Au niveau de la littérature, qui reflète cette complexité humaine, la polyphonie devient un principe organisateur des conflits entre personnages, entre idéologies et courants, entre chronotopes et genres. Et puisqu'il n'y pas de conception unique, de vérité incontestable, d'interprétation complète, le dialogisme est « infinalisable », la structure des textes est ouverte, idée reprise par Umberto Eco dans le concept de *opera aperta*. De ce fait, aucune formule ne saurait décrire et réduire une œuvre à un scénario indivis, à un sens unificateur, à une explication finale⁵.

Les œuvres littéraires sont plurilingues, dans le sens qu'elles sont capables de reproduire plusieurs langages sociaux, de classe, genre, profession, etc. Un exemple brillant en est François Rabelais qui, selon Bakhtine, « traite parodiquement presque toutes les formes du discours idéologique (philosophique, éthique, savant, rhétorique, poétique) »⁶. Utilisant Rabelais comme analyse de cas, le théoricien russe ambitionne à dresser un panorama du conflit et du dialogue entre plusieurs poétiques et visions du monde à la fin du Moyen Âge en France⁷. À l'idéologie régnante imposée par l'Église et l'État, dominée par la théologie et la morale chrétienne, la culture populaire aurait opposé toute une série de fêtes héritées, en tant que réminiscences et survivances, du substrat païen antique, des Saturnales romaines en premier lieu : le carnaval, la fête des fous (*festi stultorum*), la fête de l'âne, le Mardi Gras, le *charivari*, les mystères, fabliaux, soties, farces, diableries, bouffonnades et autres spectacles de foire, etc. Si les cérémonies religieuses avaient un caractère sérieux, sacré, les festivités populaires imaginaient un monde à rebours (*mundus inversus*), dominé par le rire, le comique, la parodie, la caricature, l'injure. Les évangiles, les testaments, les prières, les hymnes, les litanies, les messes bénéficiaient tous de lectures à rebours : Testament du porc, Testament de l'âne, Messe des ivrognes, Évangile des ivrognes, *parodia sacra*, sermons joyeux, légendes parodiques de

la vie des saints, etc.

À l'inégalité des classes, à la hiérarchie sociale consacrée par le système féodal, l'imaginaire populaire opposait une liberté individuelle et une « démocratisation » des relations entre les individus :

« En effet, dans les fêtes officielles, les distinctions hiérarchiques étaient soulignées à dessein, chacun des personnages devait se produire muni de tous les insignes de ses titres, grades et états de service et occuper la place dévolue à son rang. Cette fête avait pour but de consacrer l'inégalité, à l'opposé du carnaval où tous étaient considérés comme égaux, et où régnait une forme particulière de contacts libres, familiers entre les individus séparés dans la vie normale par les barrières infranchissables que constituaient leur condition, leur fortune, leur emploi, leur âge et leur situation de famille. »⁸

Dans ce monde à l'envers, les valeurs spirituelles de la haute culture aristocratique étaient remplacées par les désirs et les plaisirs de la chair, par l'imagerie anti-canonique du corps. Le vecteur ascendant de la promesse de salut par la foi était remplacé par un vecteur descendant, orienté vers la vie matérielle, la nourriture, l'estomac et l'ingestion, la défécation, la sexualité, le péché, le monstrueux, le difforme, la décrépitude, le putride, le cadavre, la mort. Selon Bakhtine, ces fêtes populaires héritaient des rites archaïques de la fécondité, avec leur double symbolisme, déchéance et régénération, « la mort et la résurrection, l'alternance et le renouveau »⁹. La monstruosité même de ces manifestations, en dehors de tout ordre établi, suggérait le retour de la communauté, pendant la période du carnaval, à l'état de chaos, en vue d'une nouvelle création, de la restauration d'un cosmos augural. La culture populaire développait, ou plutôt conservait, une contre-idéologie amorphe allant à l'encontre de la politique étatique, une culture du principe matériel-corporel, de facture païenne ancestrale, contraire aux idéaux spirituels de la chrétienté.

Cette anarchie sociale se reflétait dans des catégories esthétiques et poétiques opposées au beau, au sublime, à l'harmonie, à l'unité du canon classique. Bakhtine appelle ce mode créateur réalisme grotesque¹⁰. Pour donner le plein emploi au concept de grotesque, il passe en revue son archéologie linguistique et théorique, à partir de la technique romaine de décorations caractérisée par les artistes de la Renaissance comme *grotesca*, de Vitruve à Vasari, de Möser et Flögel à Schlegel et Jean Paul, de Hegel et Gautier à Reich, Burlach et Kayser¹¹. Le canon grotesque est en antithèse avec le canon traditionnel, il « se trouve, évidemment, en contradiction formelle avec les canons littéraires et plastiques de l'Antiquité 'classique', qui a été à la base de l'esthétique de la Renaissance »¹². En assumant à bras ouverts le rire et la dérision, des œuvres « grotesques » telles celle de

Rabelais, mais aussi celles de Shakespeare et Cervantès, brisaient la conception du « sérieux » de l'art et posaient des problèmes de catégorisation¹³. Elles faisaient économie des principes classiques et assumaient une liberté au-delà du canon aristotélique.

La question du canon classique à la Renaissance a été reprise par Rosalie Colie. La comparatiste américaine n'assume pas les théories Gestaltistes, formalistes et structuralistes sur l'existence des *schemata* génériques, elle ne s'engage pas dans la question de leur validité psychologique, elle remarque simplement que les théoriciens de la Renaissance avaient adopté de manière enthousiaste les poétiques de l'Antiquité, avec Aristote et Cicero en chefs de file. Correcte ou erronée, peu importe, la pensée catégoriale, à travers des formes et des formules bien circonscrites, « idées de forme, établies par tradition et consensus »¹⁴, les aidait à (ré)définir la nouvelle littérature. En même temps, Colie remarque que les préceptes formels classiques étaient largement débordés par des chefs-d'œuvre difficilement catégorisables comme celles de Rabelais ou de l'Arioste. C'est surtout le système des genres qui a été soumis à un brassage massif, dans les cadres d'une conception et d'une pratique poétique que Colie appelle « inclusionisme ».

L'inventivité et la liberté des auteurs de la Renaissance par rapport aux catégories poétiques et rhétoriques amène Rosalie Colie et d'autres théoriciens actuels comme Alastair Fowler et Jean-Marie Schaeffer à substituer le concept « bâtard » de genre, si flou qu'en fait il est inapplicable, par celui de « *kind* », type, forme¹⁵. La conclusion (ou plutôt l'exorde de la vision actuelle sur la théorie des genres) de Glyn P. Norton, l'éditeur du troisième volume, sur la Renaissance, de *The Cambridge History of Literary Criticism*, est que : « Such uncanonical forms as Rabelaisian narrative, for instance, resist formulation precisely because they represent internally a dispersion of the normative, a multiplication and intermingling of generic "kind" »¹⁶. Bien qu'invocé et recommandé par les poéticiens et rhétoriciens, le canon aristotélique se révèle avoir été en fait superbement ignoré par des auteurs non seulement du « canon grotesque » comme Rabelais, mais aussi du « canon sérieux » comme Boiardo, l'Arioste ou Cervantès.

Un deuxième cas de mise en doute des systèmes totalisateurs que nous allons évoquer vient, de manière surprenante, d'une des figures-clé du structuralisme, Claude Lévi-Strauss. On ne connaît que trop bien sa grande tentative de pourvoir l'anthropologie d'une méthode complète et exhaustive. En prenant pour exemple la révolution produite dans la phonétique par le formalisme de N. Trubetzkoy, qui a réussi à dépasser l'individualisme et l'atomisme de la linguistique « ancienne » vers un « structuralisme et universalisme systématique », Lévi-Strauss se propose à son tour de formuler une « anthropologie structurale »¹⁷. Conscient du

fait que le langage est stratifié sur des niveaux différents de sens, il suggère de définir, sur le modèle des unités de la phonétique (les phonèmes), de la grammaire (les morphèmes) et du discours (les sémantèmes), les unités du mythe en tant que récit fondateur de civilisation : les mythèmes. Ces « grosses unités constitutives » sont des « paquets de relations » entre les éléments des récits mythiques (personnages, actions, objets, symboles, etc.) qui forment en quelque sorte le « vocabulaire » de la mythologie¹⁸. Le panorama des mythèmes d'une culture constituerait le « dictionnaire » qui permettrait la compréhension de sa mythologie et conception religieuse.

Le but de Lévi-Strauss semble apparenté à l'archétypologie de N. Frye ou de Gilbert Durand. Nonobstant, les « structures anthropologiques » de l'imaginaire de ces derniers visent les thématiques, les « contenus » de la mythologie, c'est-à-dire sa dimension sémantique, et sont donc ce que Teun A. van Dijk et Walter Kintsch appellent des macrostructures, tandis que les mythèmes de l'anthropologie structurale envisagent les relations, les « formes » de la mythologie, c'est-à-dire sa dimension sémiotique, rentrant dans les cadres des superstructures¹⁹. Lévi-Strauss critique d'ailleurs la conception de C. G. Jung, pour lequel les archétypes seraient des thèmes mythologiques avec des significations concrètes, ce qui rabaisserait l'archétypologie au niveau de l'analyse lexicale, alors que « chaque grande unité constitutive a la nature d'une relation », ce qui impose une analyse « syntactique » de la mythologie²⁰. En tout cas, l'anthropologie structurale aspire, de même que l'« anatomie critique » de Frye, à l'*objectivité* et à la *totalité*, ce qui fait d'elle une discipline pleinement aristotélique, qui respecte les critères respectifs de la mimesis et de l'unité²¹.

Cependant, Lévi-Strauss se sent obligé d'attirer l'attention sur le fait que le matériel ethnographique soumis à l'analyse structurale est, au point de départ, chaotique et indistinct, le plus éloigné possible des patterns auxquels aspire l'anthropologie :

« Reconnaissons plutôt que l'étude des mythes nous amène à des constatations contradictoires. Tout peut arriver dans un mythe : il semble que la succession des événements n'y soit subordonnée à aucune règle de logique ou de continuité. Tout sujet peut avoir un quelconque prédicat ; toute relation concevable est possible. Pourtant, ces mythes, en apparence arbitraires, se reproduisent avec les mêmes caractères, et souvent les mêmes détails, dans diverses régions du monde. D'où le problème : si le contenu du mythe est entièrement contingent, comment comprendre que, d'un bout à l'autre de la terre, les mythes se ressemblent tellement ? »²²

Lévi-Strauss se heurte au grand problème des invariants. Pourquoi y a-t-il des thèmes et formes itératives ? Dans un autre contexte, en discutant du fondement des



archétypes en tant que *universalia*, nous avons fait la distinction, dans l'histoire des idées, entre trois grandes définitions selon l'origine des entités récurrentes dans les mythes, la religion, la littérature, les arts, et la culture en général : les archétypes sont des entités ontologiques (comme les « idées », les *paradigmata*, de Platon), qui existent en dehors de l'homme et qui donnent les modèles pour les représentations humaines ; ils sont des entités psychologiques (comme les « archétypes » de Jung ou les « structures anthropologiques » de Durand), des matrices de la pensée humaine héritées génétiquement ; ils sont des *topoi*, des *loci* culturels, dont la récurrence s'explique exclusivement par des influences et des transmissions interindividuelles et inter-collectives, sans support génétique²³.

Évitant de trancher entre les explications possibles et de se compromettre de manière explicite dans l'une ou l'autre de ces acceptions des invariants (historique, psychologique, culturelle, etc.), Lévi-Strauss semble cependant pencher vers une explication psychologique. Comme nous l'avons vu, il rejette toutefois la théorie jungienne, du moins en ce qui concerne le niveau d'abstraction (les archétypes de Jung se situent au niveau de la sémantique lexicale, alors que les myèmes configurent le niveau du discours), mais non par une critique globale de la psychologie des profondeurs. En conséquence, les « grosses unités constitutives » de Lévi-Strauss seraient plutôt explicables, en accordant le structuralisme au contexte actuel des neurosciences et du néoévolutionnisme, comme des *schemata* ou des schémas-images du cerveau, des universaux ou des « primitifs » hérités par voie génétique, sinon comme des structures intégrales, au moins comme des possibilités de regroupement des neurones dans des modules et des cartes cérébrales²⁴. Dans les cadres de son propre parti pris théorique, Lévi-Strauss constate et postule l'existence des grandes structures de sens mythologiques, qui doublent, à un niveau supérieur d'abstraction, les structures des langues. À partir de ce présumé dérive une méthodologie de travail : « Puisqu'un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes, l'analyse structurale devra les considérer toutes au même titre »²⁵. Plus précisément, l'ethnologue se doit de dresser une grande carte de toutes les variations disponibles d'un mythe et de créer la synopsis des myèmes récurrents, en les organisant en des séquences autant synchroniques que diachroniques. Ce grand tableau combinatoire des « paquets de relations » aboutirait par faire émerger la structure profonde d'une mythologie.

Pourtant, cet optimisme constructif semble de moins en moins assuré à mesure que le dossier anthropologique accueille de plus en plus de matériel. Dans *La Pensée sauvage*, Lévi-Strauss réaffirme la variété presque chaotique des corpus mythologiques et se demande, à juste titre, si l'identification d'une structure totale

n'est pas une tâche *a posteriori* : « Il y a, sans doute, quelque chose de paradoxal dans l'idée d'une logique dont les termes consistent en bribes et en morceaux, vestiges de procès psychologiques ou historiques, et comme tels, dépourvus de nécessité »²⁶. La solution qu'il propose pour sortir de cette aporie est de faire la distinction entre l'histoire (les transformations du « devenir pur ») et la logique (la forme paradigmatique) des corpus mythologiques. Ainsi, il en vient à alléguer une évolution (ou involution) des mythes, à partir d'une existence originale cohérente et complète, à des stades de désagrégation de plus en plus entropique, qui laissent aux myèmes survivants la possibilité de se recombinaison dans d'autres mythes :

Cette rigueur, qui paraît leur faire défaut quand nous les observons au moment de leur nouvel emploi, ils l'ont possédée naguère, quand ils faisaient partie d'autres ensembles cohérents [...] Cette logique opère un peu à la façon du kaléidoscope : instrument qui contient aussi des bribes et des morceaux, au moyen desquels se réalisent des arrangements structuraux. Les fragments sont issus d'un procès de cassure et de destruction, en lui-même contingent, mais sous réserve que ses produits offrent entre eux certaines homologues : de taille, de vivacité de coloris, de transparence. Ils n'ont plus d'être propre, par rapport aux objets manufacturés qui parlaient un « discours » dont ils sont devenus les indéfinissables débris ; mais, sous un autre rapport, ils doivent en avoir suffisamment pour participer utilement à la formation d'un être d'un nouveau type [...]²⁷

Si un ensemble de myèmes semble, à un certain moment de l'histoire, n'avoir presque pas de cohérence, cela n'infirme pas l'existence d'une logique d'un mythe initial, qui a été acculturé et dont le corps s'est pulvérisé dans des restes, situation qui légitime la possibilité d'une reconstruction structurale *a posteriori*.

Finalement, dans un travail plus tardif, à savoir ses *Mythologiques*, après avoir plongé à fond dans la mythologie amazonienne et américaine, Lévi-Strauss se voit obligé d'admettre que toute analyse structurale n'est que provisoire et incomplète, parce que la matière mythologique « ne se laisse pas enfermer dans des limites territoriales ou dans les cadres d'une classification. Quelle que soit la façon dont on l'envisage, elle se développe comme une nébuleuse, sans jamais rassembler de manière durable ou systématique la somme totale des éléments d'où elle tire aveuglément sa substance »²⁸. « Les thèmes se dédoublent à l'infini. Quand on croit les avoir démêlés les uns des autres et les tenir séparés, c'est seulement pour constater qu'ils se ressoudent, en réponse aux sollicitations d'affinités imprévues »²⁹. La pensée mythique, conclut Lévi-Strauss, n'a pas une finalité intrinsèque et ne ressent pas le besoin de trajets complets, c'est pourquoi les mythes sont *in-terminables* et leur analyse est une science *anaclastique*³⁰.

Par devoir professionnel, l'anthropologue se sent obligé de ne pas capituler devant un tel travail de Sisyphe. En fin de compte, il détient tout de même les instruments très forts et efficaces de l'herméneutique structurale. Face à une sorte de plasma mythologique brownien, il a la liberté de choisir un point de départ (un mythe) au hasard et de construire à partir de lui plusieurs axes qui rassemblent des variantes isomorphes sur des schèmes conducteurs.

« Au fur et à mesure, donc, que la nébuleuse s'étend, son noyau se condense et s'organise. Des filaments épars se soudent, des lacunes se combent, des connexions s'établissent, quelque chose qui ressemble à un ordre transparait derrière le chaos. Comme autour d'une molécule germinale, des séquences rangées en groupes de transformations viennent s'agréger au groupe initial, reproduisant sa structure et ses déterminations. Un corps multi-dimensionnel naît, dont les parties centrales dévoilent l'organisation alors que l'incertitude et la confusion règnent encore au pourtour. »³¹

Dans ses travaux précédents, Lévi-Strauss était optimiste quant à la possibilité de dégager le noyau d'un mythe. Il ne l'est plus maintenant :

« Mais nous n'espérons pas observer le stade où la matière mythique, d'abord dissoute par l'analyse, cristallisera dans la masse, offrant partout l'image d'une structure stable et bien déterminée. Outre que la science des mythes en est aux balbutiements et qu'elle doit s'estimer heureuse d'obtenir fût-ce des ébauches de résultats, nous sommes dès à présent certain que l'étape ultime ne sera jamais atteinte, puisqu'à supposer théoriquement possible, il n'existe et n'existera jamais de population, ou de groupe de populations, dont les mythes et l'ethnographie (sans laquelle l'étude des mythes est impuissante) fassent l'objet d'une connaissance exhaustive. Cette ambition serait même dénuée de sens, s'agissant d'une réalité mouvante, perpétuellement en butte aux atteintes d'un passé qui la ruine et d'un avenir qui la change. »³²

L'admission de l'impossibilité de fixer le devenir des mythes dans des structures closes amène Lévi-Strauss à adapter sa démarche analytique au matériel analysé. Bien qu'il continue d'utiliser les schémas graphiques pour organiser les variations de chaque thème (ces termes renvoient à la musique), la configuration de son livre n'aspire plus à la géométrie d'une démonstration, mais se propose de reproduire le mouvement brownien des mythologies : « la bizarre conception de ce livre nous semble être le signe que nous sommes peut-être parvenus à capter, grâce à un plan et à une méthode qui se sont imposés bien plus que nous les avons choisis, certaines des propriétés fondamentales de notre objet »³³.

« En somme, le propre de ce livre est de ne pas avoir de sujet : restreint d'abord à l'étude d'un mythe, il doit, pour

y parvenir incomplètement, s'assimiler la matière de deux cents. Le souci qui l'inspire de se cantonner dans une région géographique et culturelle bien délimitée n'évite pas que, de temps à autre, il ne prenne l'allure d'un traité de mythologie générale. Il n'a pas de commencement, puisqu'il se fût développé de manière analogue si son point de départ eût été pris ailleurs ; et il n'a pas davantage de fin, car de nombreux problèmes n'y sont que sommairement traités, et d'autres tout juste mis en place dans l'attente d'un meilleur sort. »³⁴

Après cet aveu d'insuffisance, sinon d'échec, du structuralisme, venu de l'intérieur à partir de l'expérience pratique, ce fut au tour du post-structuralisme de rehausser le problème de la forme au rang de question de principe. De même que Kurt Gödel a démontré, par ses théorèmes d'incomplétude, que les systèmes axiomatiques définis par le programme de David Hilbert sont soit incomplets, soit inconsistants, Jacques Derrida s'est attaqué aux axiomes des différents formalismes. C'est lors du congrès « The Languages of Criticism and the Sciences of Man » (Les Langages critiques et les Sciences de l'homme), organisé à Baltimore par le Johns Hopkins Humanities Center, les 18-21 octobre 1966, qu'il a lancé la provocation, le courant philosophique et la mode du déconstructivisme par son discours sur « Structure, Sign, and Play, in the Discourse of the Human Sciences »³⁵. Dans sa variante française, le texte a été publié un an plus tard, dans le volume *Écriture et la Différance*³⁶.

Le coup de boutoir de la conférence était dirigé contre le concept de « centre », en tant que centre organisateur que les épistémologies traditionnelles s'accordent d'octroyer à toute structure théorique. Derrida s'ingénie à démontrer que l'idée de « structure centrée » est plutôt un « désir du centre » et une « certitude rassurante », et non un concept intrinsèque des structures elles-mêmes. Pire encore, par le fait même qu'il impose une cohérence et une structuralité, le centre se trouverait, « paradoxalement, dans la structure et hors de la structure », il ne serait pas « un lieu fixe mais une fonction, une sorte de non-lieu dans lequel se jouaient à l'infini des substitutions de signes »³⁷. Le centre ne serait qu'une chimère épistémologique, destinée à combler une angoisse cognitive, celle de ne pas pouvoir maîtriser des structures libres, ouvertes au jeu des combinaisons et transformations. Menés, souvent de manière apriorique et sous-entendue, par le besoin de donner un sens à toute configuration, par le désir d'ordre, les philosophes ont imposé l'image d'un centre organisateur, sans vraiment la questionner et la définir.

Les figures du centre peuvent varier, *arché* (principe), *telos* (but, fin), *eidōs* (essence), *ousia* (substance), *energeia*, *idea*, *aletheia* (vérité), transcendance, Dieu, conscience, etc., néanmoins chacun de ces concepts désigne « l'invariant d'une présence », certifie la stabilité d'une ontologie et garantit l'existence d'un sens dans toutes les



démarches cognitives qui l'utilisent. On reconnaît dans cette liste les concepts métaphysiques forts de Platon et Aristote, des pères de l'Église et des philosophes classiques, qui ont offert la colonne vertébrale de la pensée européenne. Chez tous ces penseurs, pour assouvir l'anxiété d'un manque de signification globale, « le mouvement de toute archéologie, comme celui de toute eschatologie, est complice de cette réduction de la structuralité » à la centralité. Dans l'histoire de la connaissance humaine, « une structure privée de tout centre représente l'impensable lui-même »³⁸.

Cependant, soutient Derrida, l'époque moderne aurait démantelé cette illusion par l'action critique de plusieurs penseurs sceptiques, comme Nietzsche et Heidegger, qui ont ruiné la prétention que la métaphysique et l'onto-théologie peuvent surprendre l'être, et Freud, qui a démontré que la conscience n'est pas le centre de l'individu humain. Et, en effet, le nihilisme métaphysique a vidé la transcendance, alors que la psychologie phénoménologique, comme celle de Sartre, a fini par démontrer que la conscience aussi est vide, qu'elle n'est pas, qu'elle se néantise. Selon Derrida, ce sont les sciences du langage et les théories du signe qui ont fait basculer le concept de centre, du monde réel, extérieur ou intérieur, au monde du discours, où tout est jeu de combinaisons des significations. De ce fait, le philosophe actuel ne saurait plus garantir des « signifiés transcendants », il devrait s'occuper plutôt à déconstruire ces concepts, à dévoiler les mécanismes linguistiques de leur construction, à exposer l'archéologie des épistémologies et des méthodologies qui les utilisent.

À part ces précurseurs, Derrida évoque plus longuement Claude Lévi-Strauss, partiellement avec les mêmes arguments que nous-même avons cités auparavant. L'aspect protéique des corpus mythologiques constaté par l'anthropologue dans ses *Mythologiques* offre au philosophe l'exemple d'une configuration manquant de centre hiérarchique : « C'est par cette absence de tout centre réel et fixe du discours mythique ou mythologique que se justifierait le modèle musical que Lévi-Strauss a choisi pour la composition de son livre. L'absence de centre est ici l'absence de sujet et l'absence d'auteur »³⁹. En plus, le caractère *interminable* d'une mythologie, sa richesse infinie, en perpétuelle transformation aussi longtemps que la communauté qui la produit continue de vivre, empêche aussi bien sa compréhension totale. Citant Lévi-Strauss, Derrida conclut que la totalisation, en tant que procédé analytique, est autant impossible qu'inutile : de même que le dégagement d'une grammaire ne nécessite pas l'analyse de toutes les occurrences linguistiques, la synopsis d'un mythe n'implique pas l'exhaustion de toutes ses variations.

Ces conclusions des ethnologues, qui ont été les premiers à dénoncer l'ethnocentrisme méthodologique occidental, amènent Derrida à demander pour tout

théoricien l'obligation autant professionnelle que morale de soumettre à l'examen ses propres instruments, « la nécessité de sa propre critique ». Pour réduire le risque d'imposer une vision théorique qui falsifie l'objet d'étude, il faut « questionner systématiquement et rigoureusement l'histoire de ces concepts [...] en en dénonçant ici ou là les limites »⁴⁰. Les discours scientifiques hérités sont informés par des aprioris cachés, des présuppositions non-questionnées, d'où la tâche de « détruire l'ancienne machine à laquelle ils appartiennent » et « la déconstruction de cet héritage lui-même »⁴¹. C'est ainsi qu'a été fondé le programme du post-structuralisme, en tant que méta-théorie : « S'inquiéter des concepts fondateurs de toute l'histoire de la philosophie, les dé-constituer, ce n'est pas faire œuvre de philologue ou d'historien classique de la philosophie. C'est sans doute, malgré l'apparence, la manière la plus audacieuse d'esquisser un pas hors de la philosophie »⁴².

Le désassemblage des discours scientifiques libère des concepts et des notions qui, de même que les myèmes définis par Lévi-Strauss, se reconfigurent dans d'autres mythes, peuvent à leur tour se recombinaisonner dans de nouveaux systèmes. Toutefois, Derrida n'est pas intéressé par la production d'autres discours, mais plutôt par le matériel discursif obtenu en état de liberté amorphe. Empruntant à Lévi-Strauss l'opposition entre ingénieur et bricoleur (le premier crée les instruments et les matériaux pour son œuvre architecturale, le deuxième utilise des restes préexistants pour bricoler une composition « de toutes pièces »), il définit à son tour deux méthodologies de travail : la « thématique structuraliste » et « l'affirmation joyeuse du jeu ». Ainsi, l'interprétation de la mythologie (et en fait de tout domaine) peut se faire soit de manière systématique, archétypale, cherchant avec une sorte de sollicitude « triste, négative, nostalgique, coupable, rousseauiste » les origines perdues et absentes, soit de manière affirmative, active, reflétant la liberté du devenir, du changement, du « hasard absolu »⁴³. La première démarche se sent obligée d'organiser le matériel dans une structure hiérarchique et centrée, la deuxième assume le « non-centre » non pas comme la perte d'un point fixe donné, mais comme une absence naturelle, spécifique pour une configuration an-archique.

À un niveau profond, Derrida met en question les fondations mêmes de la pensée aristotélique. Avec la contestation de la centralité, non seulement l'unité, l'intégralité et la totalité des configurations culturelles sont mises en question, mais aussi leur raison, le *ratio*, la *dianoia* d'Aristote. En effet, le centre est autant « dans la structure et hors de la structure », jouant le rôle de point de récapitulation qui confère organicité à cette structure. De par son externalité, le centre apporte à la structure une richesse de sens symbolique, une « surabondance du signifiant »⁴⁴. C'est « cette ration

supplémentaire de signification [quil] est l'origine de la ratio elle-même »⁴⁵. Sa présence permet l'appréhension du discours respectif comme *épistémè*, comme théorie cohérente. Or, qu'arrive-t-il si on enlève le centre ? La structure s'effondre, elle perd ses lignes d'organisation interne, et le discours redevient un jeu pur, gouverné par le hasard d'une existence en mouvement. En l'absence d'un centre, la mythologie, ainsi que la littérature, perd son *logos*, l'« enchaînement du discours » se brise, la *dianoia*, en tant que possibilité de connaissance discursive, s'efface.

On connaît le succès qu'ont eu le post-structuralisme et le déconstructivisme autant en France et en Europe qu'aux États-Unis. En même temps, cette tournure postmoderne a engendré des résistances et des oppositions tout aussi farouches. Pour ne donner qu'un exemple, Joseph Carroll a dénoncé, du point de vue du néo-évolutionnisme, la définition même de structure centrée mise en question par Derrida comme fautive, puisqu'elle assimile de manière sophistiquée au concept de centre ceux d'origine, *arché*, *telos*. Or, selon ses arguments : « (1) not all coherent structures have a 'center', in either a literal or metaphorical sense (houses have no central dominant principle that organizes the whole structure) ; (2) all structures have origins or antecedent causes, but these can be multiple and structures can change over time; in this sense, origins need not be 'fixed'; (3) not all central organizing principles are origins; (4) not all origins can be identified as having a distinct 'goal' or ending point (*telos*); and (5) all teleological programs interact with larger systemic conditions such that changes in the condition modify the development of the programs »⁴⁶. Derrida ne serait pas attentif à la probité de ses arguments, mais plutôt à l'image sensationnaliste qu'il veut imposer de soi en tant qu'« agent ultrasophistiqué de la démythification nihiliste »⁴⁷.

Nonobstant, l'idée de configurations ouvertes, incomplètes ou déstructurées a été reprise et développée par d'autres philosophes du postmodernisme. Dans le volume *Mille plateaux* (1980), le deuxième de la trilogie dédiée à la « schizanalyse » du capitalisme, Gilles Deleuze et Félix Guattari introduisent le concept de *rhizome*. Partant d'un concept similaire à celui de *bricolage* de Lévi-Strauss et Derrida, celui du livre comme *agencement*, assemblage, machine littéraire, les deux théoriciens font une distinction cruciale pour le paradigme postmoderne, entre trois formes d'organisation (d'un livre, d'un domaine, d'une théorie, etc.) : racine, radicule et rhizome. Le « livre-racine » présente une image totalisante du monde, un cosmos structuré par un *logos*, dans lequel toutes les parties composantes se combinent de manière hiérarchique et généalogique. Comme on peut le voir, cette structure respecte les critères d'Aristote : unité, organicité, sens compréhensif, etc. Le « livre-radicule » se donne la

liberté d'une racine fasciculée, avec une multiplicité de ramifications, qui cependant conservent une origine linéaire et se résument dans une unité supérieure. Il dessine une sorte de chaosmos, entre ordre et hasard⁴⁸.

De l'autre côté se trouve le « livre-rhizome », qui, selon la métaphore végétale par laquelle il est défini, se développe comme une formation réticulaire sans origine, tronc ou centre, prolifère de manière incontrôlée, donnant du monde l'image d'un chaos en mouvement brownien. Les rhizomes ne permettent pas un surcodage, n'acceptent pas un sens totalisateur, sont non-hiérarchiques et anti-généalogiques. Deleuze et Guattari énumèrent quelques-uns de leurs caractéristiques : principes de connexion et d'hétérogénéité (« n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, [...] très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre ») ; principe de multiplicité (« les multiplicités sont rhizomatiques, et dénoncent les pseudo-multiplicités arborescentes. Pas d'unité qui serve de pivot dans l'objet, ni qui se divise dans le sujet ») ; principe de rupture assignifiante (« un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes ») ; principes de cartographie et de décalcomanie (« un rhizome n'est justiciable d'aucun modèle structural ou génératif. Il est étranger à toute idée d'axe génétique, comme de structure profonde »)⁴⁹.

Les configurations rhizomiques sont, comme on peut le voir, manifestement anti-aristotéliques. Le principe de cartographie nie le postulat de la *mimesis* : si les modèles-arbre reproduisent des patterns fondateurs et fonctionnent comme des copies ou des décalques du monde, les modèles-rhizome sont des cartes mentales qui ne représentent pas mimétiquement la réalité, mais la construisent au fur et à mesure : « La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. »⁵⁰ Un autre principe, celui de la multiplicité irréductible, infirme autant le postulat de l'unité et de l'organicité, que celui du sens totalisateur, la *dianoia* : « La notion d'unité n'apparaît jamais que lorsque se produit dans une multiplicité une prise de pouvoir par le signifiant. »⁵¹ Nous retrouvons l'idée de Derrida que le centre structurel est la garant de la signification du discours, de manière que l'insubordination des parties, leur résistance au surcodage, ne permet pas la constitution de la fable, du *mythos*.

Les structures-racine ont été utilisées pour ériger les systèmes les plus divers, de l'évolutionnisme de Darwin à la linguistique générative de Chomsky. En fait, elles sont le principe organisateur de toute théorie qui aboutit à des principes de plus en plus abstraits. Or, argumentent Deleuze et Guattari, « La pensée n'est pas



arborescente, et le cerveau n'est pas une matière enracinée ni ramifiée »⁵². Les neurones, avec toutes les synapses qu'ils développent, se comportent comme un conglomérat rhizomique, un système probabiliste (*uncertain nervous system*). Les rhizomes sont présents en sociologie aussi, les grands nombres d'individus ayant tendance à imposer des tendances plutôt centrifuges. Dans ce sens, Deleuze et Guattari citent les études de Pierre Rosentiehl et Jean Petitot, qui opposent aux systèmes totalitaires et dictatoriaux (assimilables aux structures-arbre) les systèmes a-centrés, les automates asociaux, les réseaux d'automates finis. De fait, « toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome »⁵³, constitue ce que les deux théoriciens appellent un « plateau » ; d'où le titre de leur volume *Mille plateaux*, conçu à son tour, à l'instar des *Mythologiques* de Lévi-Strauss, comme un rhizome.

Un autre concept significatif est celui de « pensée nomade », lancé par Gilles Deleuze lors du colloque de Cerisy *Nietzsche aujourd'hui ?* (juillet 1972) et développé dans le volume *Mille plateaux*, dans le chapitre « Traité de nomadologie ». Partant du survol des sociétés historiques, le philosophe fait la distinction entre les communautés sédentaires, qui sont régies par une machinerie bureaucratique mise en place par la classe dominante, et les communautés nomades, qui circulent librement, changent de territoire, ne se laissent pas enfermer dans les frontières d'un empire : « Le nomade avec sa machine de guerre s'oppose au despote avec sa machine administrative ; l'unité nomadique extrinsèque s'oppose à l'unité despotique intrinsèque. »⁵⁴ Cette organisation sociale est évoquée par Deleuze pour mettre en contraste une « science de l'état », subordonnée à une hiérarchie du pouvoir, abstraite, formalisée, ordonnée par des algorithmes et équations, et une « science nomade », plus proche de la matérialité et du vécu, fluide, expérientielle, régie par des adéquations et inéquations sensibles aux variations et à l'intuition.⁵⁵ La métaphysique traditionnelle représente une sorte de « science d'état », une « machine de guerre » utilisée pour maintenir l'intégrité du système, alors que Nietzsche est « le premier à concevoir un autre type de discours comme une contre-philosophie. C'est-à-dire un discours avant tout nomade, dont les énoncés ne seraient pas produits par une machine rationnelle administrative, les philosophes comme bureaucrates de la raison pure, mais par une machine de guerre mobile »⁵⁶. Le nomadisme est l'expression d'une volonté de liberté, du refus de la stabilité et de la subordination, de l'anomie, de la variation et de l'individualité.⁵⁷

Les évolutions du roman, du film, de la musique ou des arts visuels modernes ont déterminé des commentateurs à réfléchir sur les mutations des formes traditionnelles. James M. Mellard, par exemple, démontre que le roman américain moderniste a vécu une évolution en trois temps (suivant l'algorithme hégélien thèse - antithèse -

synthèse), qui marque l'explosion de la structure unitaire du canon aristotélique⁵⁸. Ainsi, William Faulkner, dans *Le Bruit et la fureur*, a détruit la forme du roman d'une manière « naïve », c'est-à-dire en expérimentant des nouvelles formules sans un programme théorique défini. Joseph Heller, dans *Catch-22*, s'attaque délibérément, avec une conscience critique mordante, satirique, autant à la thématique de la guerre qu'à la composition formelle. Finalement, Richard Brautigan, dans *La Pêche à la truite en Amérique*, représente la phase de la contestation « sophistiquée », combinant dans l'esprit de la contre-culture des années '60, la révolte, l'ironie, l'auto-dérision, etc.

Umberto Eco appelle ce type de textes « explosés » des « œuvres ouvertes », ou des « œuvres en mouvement ». L'« ouverture » se réfère au premier abord au noyau de significations et par conséquent à la liberté de l'interprétation. Toute œuvre d'art, observe Eco, « reste ouverte à une série virtuellement infinie de lectures possibles : chacune de ces lectures fait revivre l'œuvre selon une perspective, un goût, un exécution personnelle »⁵⁹, sans que son singularité en soit altérée. Par exemple, les herméneutiques existentialiste, théologique, clinique, psychanalytique ou autre de la prose de Kafka, ne sauraient épuiser ses symboles, car « celle-ci demeure inépuisable et ouverte parce qu'ambiguë »⁶⁰. Toutefois, Eco constate que « le lecteur a simplement à sa disposition un éventail de possibilités soigneusement déterminées, et conditionnées de façon que la réaction interprétative n'échappe jamais au contrôle de l'auteur »⁶¹ ; et dans un travail ultérieur, il finira par mettre des « limites » à la surinterprétation, ou au délire d'interprétation⁶².

L'ouverture de la signification s'accompagne le plus souvent d'une « ouverture » de la forme, c'est-à-dire de la configuration de l'œuvre, qui rend possible l'interprétation plurielle. En parlant de la musique moderne, Eco note que, en contraste avec les œuvres classiques, des compositions comme celles de Stockhausen ou Boulez « ne constituent pas des messages achevés et définis, des formes déterminées une fois pour toutes. Nous ne sommes plus devant des œuvres qui demandent à être repensées et revécues dans une direction structurale donnée, mais bien devant des œuvres *ouvertes*, que l'interprète accomplit au moment même où il en assume la médiation »⁶³.

Dans un autre chapitre de *L'Œuvre ouverte*, intitulé « Le hasard et l'intrigue » (notions qui font écho aux concepts structuralistes d'histoire et récit), Eco se propose de remonter aux racines de l'opposition « fermeture » vs. « ouverture », en remettant en question les catégories poétiques aristotéliques. Commentant la pratique télévisuelle, il part de l'observation que l'existence, « la vie » rendue par les reportages, par la prise de vues en direct, sont sujettes au hasard. Or,

« Pour transformer ce hasard en nœud de possibilités, il

est nécessaire d'y introduire un schéma d'organisation. Il faut choisir les éléments d'une constellation, entre lesquels on pourra ensuite – mais ensuite seulement – établir des rapports polyvalents. [...] Justement parce qu'elle a pour objet la vie comme hasard, la prise de vues en direct cherche à la dominer en recourant à un mode d'organisation traditionnel, de type aristotélique, régi par ces lois de causalité et de nécessité qui sont, en définitive, les lois mêmes de la vraisemblance. »⁶⁴

La majorité de la production contemporaine, qu'elle soit de masse ou de niveau élevé, constate Eco, se soumet au besoin d'ordonner, de structurer, de donner un sens aux phénomènes de l'existence. Pour créer l'effet de vraisemblance exigé par le grand public, les auteurs organisent les séries d'événements et d'épisodes dans des intrigues et des actions, engendrant ce qu'Aristote appelle justement le sujet ou la fable (*mythos*)⁶⁵. Mais, en opposition avec ce canon traditionnel, poursuit Eco, de plus en plus d'œuvres modernes, comme les films d'Antonioni, « s'écartent résolument des structures traditionnelles de l'intrigue. Les événements n'y ont plus, entre eux, de rapports dramatiques au sens conventionnel. Il ne se passe rien ou, lorsqu'il se passe quelque chose, on ne dirait plus un fait raconté, mais un fait surgi par hasard »⁶⁶. La littérature, le cinéma, la musique et les arts visuels modernes, tendent vers une « poétique de l'Informel », vers un désordre total de la forme qui rend impossible l'organisation des significations possibles. Assumant l'esprit d'une perpétuelle rupture avec les modèles traditionnels et les schémas hérités, les artistes modernes conçoivent la forme non plus comme une configuration finie et fermée, mais comme « un champ de possibilités interprétatives, une configuration de stimuli dotée d'une indétermination fondamentale »⁶⁷.

Cette évolution de l'art moderne serait en résonance avec l'imposition de la nouvelle théorie des quanta et le changement du paradigme scientifique. Dans le désir de reproduire la nouvelle vision de l'univers, l'art emprunte et adapte les catégories de l'indéterminisme quantique, comme la répartition statistique, l'entropie, la probabilité, la contradiction, la discontinuité⁶⁸. Par contraste avec l'art classique, « l'art contemporain recherche [...] une rupture des lois de la probabilité qui régissent le langage commun, remettant en question ses prémisses au moment même où il s'en sert, et tendant à le déformer »⁶⁹.

Plus tard, dans *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Umberto Eco reprend et développe l'idée que les œuvres ouvertes sont malléables, fracturables à l'infini, sans un message clair, ambiguës comme la vie elle-même. Ces créations assument délibérément la possibilité d'errer au hasard, donc le manque de structure, en tant que liberté créatrice. Des films comme *Casablanca* ou *Rocky Horror Picture Show*

seraient devenus des œuvres cultes pour le public contemporain justement parce qu'elles sont dissociables et déformables à l'infini, reflétant le paradigme cognitif et le goût esthétique actuel. Quand il se confronte à des œuvres ouvertes, le lecteur se retrouve dans le « bois du roman », qui devient assez vite un vrai labyrinthe narratif. Les compétences encyclopédiques sans limites exigées par des textes comme *Finnegan's Wake* font de ces textes des « forêts infinies », qu'on ne saurait pas appréhender et cartographier.⁷⁰

Dans un travail ultérieur, *Dall'albero al labirinto*, Umberto Eco porte plus loin la métaphore de la forêt à celle du labyrinthe⁷¹. Cette fois le théoricien part de la distinction entre dictionnaire et encyclopédie, entendus comme manières opposées de structurer la matière qu'ils rassemblent. Les dictionnaires seraient organisés, selon la méthode déductive d'Aristote et de Porphyre, dans des structures descendantes du général au concret, reproduisant la « grande chaîne de l'être » de la philosophie ancienne. Ils forment des « arbres du savoir », où chaque branche se divise à son tour dans des branches dérivées, représentant des domaines de plus en plus spécifiques de la connaissance. En revanche, une encyclopédie (surtout l'« encyclopédie maximale » dont parle Eco, en tant que totalité du savoir humain) est confrontée à la richesse infinie du réel, qui ne semble pas se soumettre aux rigueurs de la logique. Eco cite l'aveu d'impuissance de d'Alembert dans sa préface à la *Grande Encyclopédie*, que nous reprenons à notre tour :

« Le système général des sciences et des arts est une espèce de labyrinthe, de chemin tortueux, où l'esprit s'engage sans trop connaître la route qu'il doit tenir. Pressé par ses besoins, et par ceux du corps auquel il est uni, il étudie d'abord les premiers objets qui se présentent à lui ; pénètre le plus avant qu'il peut dans la connaissance de ces objets ; rencontre bientôt des difficultés qui l'arrêtent, et soit par l'espérance ou même par le désespoir de les vaincre, se jette dans une nouvelle route ; revient ensuite sur ses pas, franchit quelquefois les premières barrières pour en rencontrer de nouvelles ; et passant rapidement d'un objet à un autre, fait sur chacun de ces objets à différents intervalles et comme par secousses, une suite d'opérations dont la génération même de ses idées rend la discontinuité nécessaire. Mais ce désordre, tout philosophique qu'il est de la part de l'âme, défigurerait, ou plutôt anéantirait entièrement un arbre encyclopédique dans lequel on voudrait le représenter. »⁷²

Dans une encyclopédie, la figure de l'arbre fait place à celle de la forêt, qui ne se soumet plus aux disjonctions binaires, mais au modèle réticulaire d'un labyrinthe avec des bifurcations arbitraires et illimitées⁷³. Une « encyclopédie maximale » est potentiellement infinie, parce qu'elle ne se résume pas à inventorier ce qui est « vrai », certifié par une science quelconque, mais recueille tout ce qui a été imaginé, pensé et dit de tous

les objets du monde⁷⁴. Elle ne saurait pas être organisée dans un schéma, elle est un réseau sémantique dans lequel les nœuds de signification sont tous reliés entre eux par des références transversales. Pour fixer cette figure du labyrinthe, Eco assume la métaphore du rhizome proposée par Deleuze et Guattari⁷⁵.

La figure de l'encyclopédie comme totalité labyrinthique a été utilisée par d'autres commentateurs pour décrire les œuvres littéraires qui prétendent réfléchir le pluri-morphisme du réel. Edward Mendelson, par exemple, a donné le nom de « narration encyclopédique » à la forme de plusieurs textes qui continuent l'ambition des anciennes épopées de saisir une image complexe et complète du monde. Dans ce sous-genre cadreraient, à un premier appel (mais la liste de Mendelson peut être prolongée à souhait), *La Divine Comédie*, *Gargantua et Pantagruel*, *Don Quixote*, *Faust*, *Moby Dick*, *Ulysse* et *L'Arc-en-ciel de la gravité*. À l'instar des épopées homériques ou de la Bible, ces œuvres sont le miroir de toute une culture, elles sont l'« encyclopédie » du savoir d'une époque. Racontant le mythe ou l'histoire d'une civilisation, donnant un compte-rendu complet d'une science ou d'une technologie, utilisant une suite de styles littéraires et proposant un discours polyglotte, la narration encyclopédique est cumulative et hétérogène, analytique et synthétique en même temps, « monstrueuse » en aspect⁷⁶.

Toutefois, bien qu'il suppose une ouverture alluvionnaire de la forme, le genre (ou sous-genre) « encyclopédique » ne retombe pas dans la catégorie que nous avons proposé de nommer « anarchétypes »⁷⁷. Les œuvres encyclopédiques peuvent être des travaux organisés soit de manière aristotélique, archétypale, soit de manière anti-canonique, anarchétypale. Parmi les sept textes inventoriés par Mendelson, trois sont articulés par un sens global architectonique et fermé (*La Divine Comédie*, *Faust*, *Moby Dick*), trois autres ont un aspect libre, proliférant, sans critère de fermeture et de « récapitulation » (*Gargantua et Pantagruel*, *Don Quixote*, *L'Arc-en-ciel de la gravité*), alors qu'*Ulysse* nécessite une analyse spéciale. Pour étendre les exemples, on pourrait ajouter à *Gargantua* et *Don Quixote* d'autres œuvres anarchétypales prémodernes comme *Orlando furioso*, *The Faerie Queene* ou *Lazarillo de Tormes*, qui malgré leurs configurations ouvertes et le rejet de l'esthétique classique, ont été finalement acceptées et canonisées par la tradition. Le principe des libres associations narratives qui les gouverne peut être mis en contraste de manière significative avec les trames archétypales d'autres œuvres contemporaines, ayant une structure presque initiatique, telles *La Jérusalem libérée* ou *Le Paradis perdu*. Cette mise en contraste veut suggérer que la valeur ne dépend pas et que, le long de l'histoire, elle n'a pas été jugée uniquement en fonction du respect des catégories de la poétique aristotélique.

Franco Moretti développe la théorie de Edward

Mendelson en l'étayant par le concept de systèmes-monde d'Immanuel Wallerstein⁷⁸. À l'instar du système économique mondial, Moretti parle de « textes-monde », qui n'ont plus comme référence une culture nationale, locale, mais un continent, ou le monde dans sa totalité⁷⁹ *Faust*, *Moby Dick*, *Ulysse*, les *Cantos*, *La Terre vague*, *L'Homme sans qualités*, *Cent Ans de solitude* seraient de tels textes rares, isolés, étranges⁸⁰. L'épique moderne, observe Moretti, a renoncé aux structures organiques et centripètes et assume le principe de l'accumulation mécanique, du collage, de la juxtaposition. Ces « romans centrifuges » ont « une forme qui peut être coupée à volonté. Plus encore, une qui peut être enrichie à volonté. [...] Une forme dans une croissance incessante »⁸¹. Ayant des « fins faibles, indécis, qui n'arrivent ni à conclure le texte ni à fixer sa signification une fois pour toutes », ils risquent de rester « des ensembles démunis d'unité, un archipel de 'mondes indépendants' »⁸². La conclusion de Moretti n'est pas que ces textes restent inachevés, mais que leur inaboutissement est une stratégie délibérée, que l'ouverture, le manque d'une conclusion définitive, les digressions deviennent elles-mêmes le but de la narration, c'est-à-dire la fable, le sujet d'Aristote.

Toutefois, de même que les « narrations encyclopédiques », le sous-genre des textes-monde de Moretti, bien qu'appelant massivement à des attitudes anarchiques, ne se superpose pas non plus avec ce que nous définissons comme un anarchétype. Comme nous le montrions déjà, les textes encyclopédiques ou « mondiaux » ne sont pas tous dépourvus du fil rouge d'un sens global, d'une *dianoia*, d'un *logos*. Goethe, par exemple, bien qu'il ait écrit son grand poème dramatique de manière fragmentaire, discontinue, par accumulation d'épisodes rédigés séparément dans divers moments de sa longue période d'élaboration, a appliqué la suggestion impérieuse de Schiller de structurer le texte sur un scénario allégorique. L'évolution de Faust à travers les étages de l'univers, du monde humain aux mondes d'en bas et jusqu'au ciel, est devenue une parabole du destin de toute l'humanité, une variante de l'archétype adamique. De même, bien qu'expérimentant de manière magistrale les techniques les plus variées du continuum de la conscience et de la polyphonie, *Ulysse* reste tout de même organisé, par la volonté expresse de l'auteur, par le schéma archétypal de l'*Odyssée*⁸³. Et encore, en plus de ce pattern narratif temporel, Ulysse bénéficie aussi bien d'un autre pattern, spatial, à savoir ce que Rudolf Arnheim identifie comme une *synopsis* du Dublin.⁸⁴ Si on veut chercher chez Joyce une œuvre complètement anarchétypale, ce ne sera pas *Ulysse*, mais *Finnegan's Wake*, dans lequel l'auteur n'offre plus aucun système de repère temporel et de carroyage cartographique.

Le postmodernisme accentue encore plus les tendances centrifuges de la littérature moderniste. L'attaque de Nietzsche et de ses successeurs contre ce que Lyotard appelle des méga-récits, narrations explicatives et

mythes fondateurs de la philosophie classique, a obligé la littérature à reproduire, à tous les niveaux de la vision du monde (ontologique, psychologique, esthétique) et du discours (sémantique et sémiologique), la grande crise du centre et du sens, le polymorphisme et les crises d'identité de l'homme contemporain. Dans une synthèse sur la littérature actuelle, *Postmodernist Fiction*, Brian McHale s'ingénie à faire un inventaire des traits d'exceptionnalité et des techniques de rupture de ces auteurs, dont le tiers inclus, « self-erasing narrative », médiateurs exclus, bifurcations, violation des séquences linéaires, boucles et métalepses bizarres, fins multiples ou circulaires, boîtes chinoises et poupées russes, régression à l'infini, *trompe-l'œil*, réalités variables, etc.⁸⁵

Ces caractéristiques se retrouvent dans plusieurs espèces qui amplifient dans la postmodernité les tendances du modernisme, comme le roman-système, le méga-roman ou le roman maximaliste. Par exemple, dans une étude sur *The Art of Excess*, Tom LeClair montre que, pour maîtriser conceptuellement le réel (autant le monde extérieur que les techniques narratives et la réception des lecteurs), la prose moderne fait appel à la théorie des systèmes complexes de la biologie⁸⁶. Le roman-système (*systems novel*) est, dans la description de Stefano Ercolino, « a novel that is torrential, chaotic, labyrinthine, long-winded, shrouded in obscure symbolisms, and structured by such rigid and often hard-to-unravel logic »⁸⁷. Un autre théoricien, Frederick R. Karl caractérise une des espèces épiques américaines contemporaines, qu'il appelle méga-roman (*mega-novel*), par des traits anti-structurels comme la longueur, l'ouverture, l'incomplétude, le chaos, le désordre, l'experimentalisme, la décentralisation. Ce type de textes, soutient Karl, « is long but lacks any sense of completion; while it has no boundaries for an ending, of course it does end; it seems to defy clear organization—it seems decentered, unbalanced—yet has intense order; it is located outside traditional forms of narrative, but still employs some conventional modes. Its aim posits disorder, messiness, the chaos of our existence and by extension of our times »⁸⁸.

Une des contributions récentes dans cette direction est l'espèce du roman maximal (*maximalist novel*) proposée par Stefano Ercolino. Après avoir fait la synthèse des concepts évoqués par nous antérieurement, Ercolino donne la liste suivante de caractéristiques des romans qui ont l'ambition de la totalité : la longueur (« chorality, digressions, the polycentric multiplication of narrative threads »); l'encyclopédisme (littérature comme archive, ou tentative de « digitaliser » par l'écriture le monde) ; la polyphonie et la fragmentation (« the fragment is the morphological part of the rhizomatic cognitive structure of the maximalist novel »); exubérance diégétique (« the narration is hypertrophic and ultra-dense ») ; « the idea of unitary and unifying narrative action explodes into a thousand pieces, flooding into a large number

of stories »); complétude (la présence d'une structure-cadre qui englobe le texte) ; omniscience narrative ; imagination paranoïde ; dimension intersémiotique ; engagement éthique ; réalisme hybride⁸⁹.

On peut noter en passant que les quatre premiers traits sont spécifiques pour ce que nous considérons des compositions anarchétiques (*narrative entropy*), tandis que les trois derniers sont de nature plutôt archétypale (Ercolino lui-même observe que le roman maximal est confronté à une dialectique interne entre chaos et cosmos). Ceci confirme notre observation que les anarchétiques, en tant que catégorie formelle (ou structurelle), ne s'identifient pas avec certains sous-genres ou espèces littéraires, bien que quelques-uns en soient plus ouverts à l'entropie narrative que d'autres⁹⁰. De plus, de même que les textes-monde, méga-romans ou romans maximalistes ne sont pas de manière automatique des textes anarchétiques, certains ayant une forme parfaitement logocentrique, la longueur et l'encyclopédisme ne sont pas non plus garants d'une anarchie. Des romans courts ou de dimensions communes peuvent avoir tout aussi bien une composition anarchétique. Pour ne donner que quelques exemples, un texte comme *Alice in Wonderland* par Lewis Carroll est parfaitement ouvert, peut se prolonger à l'infini, selon une logique (ou manque de logique) onirique-ludique. Des romans de petites dimensions comme *L'Arrache-cœur* et *L'Automne à Pékin* de Boris Vian, ou *Molloy* et *L'Innommable* de Samuel Beckett, manifestent un refus tout aussi véhément du *logos*, de la structure, du centre, comme les romans maximalistes, en défendant délibérément la déconstruction et la liberté face aux schémas et à la tradition. Ou encore, Thomas Pynchon n'a pas besoin de grandes surfaces, comme *Gravity's Rainbow*, pour écrire de manière anarchétique, son roman *V.*, plus modeste comme dimension, assume la même écriture libre de contraintes formelles et logique que le premier.

Pour conclure, nous espérons avoir démontré dans cette étude espère que, en opposition avec les esthéticiens et les rhétoriciens prémodernes, les philosophes et les théoriciens du modernisme et du postmodernisme ont pu se libérer du complexe d'hétérodoxie et de culpabilité envers Aristote et élaborer, parfois avec un orgueil anarchique, des concepts paradoxaux, à l'encontre de l'ordre et de la tradition aristotélique : hétérologie, polyphonie, dialogisme infinalisable, culture du carnaval (Bakhtine), échec de l'analyse structurale, mythologie in-terminable, discours anthropologique anaclastique (Claude Lévi-Strauss), post-structuralisme, déconstruction, a-centralité (Jacques Derrida), schizanalyse, rhizome, assemblage, plateaux, nomadologie (Gilles Deleuze et Félix Guattari), œuvre ouverte, forêt littéraire, labyrinthe (Umberto Eco), roman encyclopédique (Edward Mendelson), texte-monde (Franco Moretti), roman-système et roman maximaliste



(Stefano Ercolino), méga-romans (Frederick R. Karl), etc. Cette énumération constitue une sorte d'« archéologie » du concept d'anarchétype, en complémentarité oppositive avec celle des principes archétypaux d'Aristote passée en revue dans le texte publié antérieurement dans la revue académique *Transilvania*.⁹¹

Acknowledgement: This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Research, Innovation and Digitalization, UEFISCDI, project number PN-III-P4-PCE-2021-1234.

Note

1. Corin Braga, « Canon et Anti-Canon (I) : La tradition aristotélique », *Transilvania*, no. 9 (2023): 11-29.
2. Franco Moretti, *Modern Epic : The World System from Goethe to García Márquez* (London & New York : Verso, 1996), 95.
3. Mikhaïl M. Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. Guy Verret (Paris : Éditions L'Âge d'homme, 1970).
4. Mikhaïl M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier (Paris : Gallimard, 1978).
5. Pour quelques références rapides, voir Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : Le Principe Dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, trad. du russe par G. Philippenko et M. Canto-Sperber (Paris : Seuil, 1981) ; Jean Peytard, *Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours* (Paris : Bertrand-Lacoste, « Référence », 1995) ; Jacques Brès *et al.*, *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques* (Paris : De Boeck Supérieur, 2005).
6. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 130.
7. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel (Paris : Gallimard, 1970).
8. *Ibid.*, 18.
9. *Ibid.*, 17, 431.
10. *Ibid.*, 28.
11. *Ibid.*, 41 *sqq.*
12. *Ibid.*, 38.
13. *Ibid.*, 75.
14. Rosalie Colie, *The Resources of Kind. Genre-Theory in the Renaissance* (Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1973), 128.
15. Voir Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Cambridge MA : Harvard University Press, 1982) ; Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (Paris : Seuil, 1989) ; Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, éd., *L'Éclatement des genres au XX^e siècle* (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001).
16. *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 3 : *The Renaissance*, ed. Glyn P. Norton (Cambridge : Cambridge University Press, 1999), 9.
17. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (Paris : PLON, 1974), 47.
18. *Ibid.*, 241-242.
19. Teun A. van Dijk and Walter Kintsch, *Strategies of Discourse Comprehension* (New York : Academic Press, 1983) ; Teun A. van Dijk, éd., *Discourse Studies*, vol. I (Los Angeles, London, New Delhi & Singapore : Sage Publications, 2007).
20. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, 238, 252 *sqq.*
21. *Ibid.*, 422-424.
22. *Ibid.*, 237.
23. Corin Braga, *Archétypologie postmoderne. D'Édipe à Umberto Eco* (Paris : Honoré Champion, 2019), Chapitre I.1., 8-27.
24. *Ibid.*, Chapitre I.2., 32-53.
25. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, 249.
26. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage* (Paris : Plon, 1962), 48.
27. *Ibid.*, 49.
28. Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques. Le cru et le cuit* (Paris : Plon, 1964), 10.
29. *Ibid.*, 13.
30. *Ibid.*, 13-14.
31. *Ibid.*, 11.
32. *Ibid.*
33. *Ibid.*, 13.
34. *Ibid.*, 12.
35. Richard Macksey and Eugenio Donato, *The Structuralist Controversy : The Languages of Criticism and the Sciences of Man* (Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2007 [1970]), 247-273.
36. Jacques Derrida, *Écriture et la Différance* (Paris : Seuil, 1967), chap. X, 409-429.

37. Ibid., 11.
38. Ibid., 409-410.
39. Ibid., 421.
40. Ibid., 416-417.
41. Ibid., 417, 414.
42. Ibid., 416.
43. Ibid., 427.
44. Ibid., 410.
45. Ibid., 424-425.
46. Joseph Carroll, *Evolution and Literary Theory* (Columbia & London : University of Missouri Press, 1995), 396.
47. Ibid.
48. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2* (Paris : Les Éditions du Minuit, 1980), 8 sqq.
49. Ibid., 12 sqq.
50. Ibid., 19.
51. Ibid., 14.
52. Ibid., 23.
53. Ibid., 33.
54. Bernard Pautrat, Catherine Peyrou, Maurice Patromier de Gandillac, éd., *Nietzsche aujourd'hui?* [Actes du colloque organisé par le Centre culturel international de Cerisy-la-Salle] (Paris : Union Générale d'Éditions, 1973). Citation d'après <http://lesilencequiparle.unblog.fr/2012/09/17/pensee-nomade-colloque-nietzsche-aujourd'hui-gilles-deleuze/>, consulté le 17.02.2023.
55. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, chapitre « Traité de nomadologie : la machine de guerre », passim.
56. Gilles Deleuze, « Pensée nomade », *Colloque de Cerisy*, 1972. <http://lesilencequiparle.unblog.fr/2012/09/17/pensee-nomade-colloque-nietzsche-aujourd'hui-gilles-deleuze/>, consulté le 17.02.2023.
57. Pour une application de la « pensée nomade » à la poésie, voir Pierre Joris, *A Nomad Poetics. Essays* (Middletown CT : Wesleyan University Press, 2003).
58. James M. Mellard, *The Exploded Form: The Modernist Novel in America* (Urbana : University of Illinois Press, 1980).
59. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev (Paris : Éditions du Seuil, 1962), 35.
60. Ibid., 22.
61. Ibid., 19.
62. Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, trad. Myriem Bouzaher (Paris : Editions Grasset & Fasquelle, 1992).
63. Eco, *L'Œuvre ouverte*, 17.
64. Eco, *L'Œuvre ouverte*, 160.
65. Ibid., 165.
66. Ibid., 159.
67. Ibid., 117.
68. Ibid., 121-122.
69. Ibid., 128.
70. Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, trad. Myriem Bouzaher (Paris : Le Livre de Poche, 1998).
71. Umberto Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione* (Milano : RCS Libri, 2007) ; nous citons d'après l'édition américaine Umberto Eco, *From the Tree to the Labyrinth. Historical Studies on the Sign and Interpretation*, trad. Anthony Oldcorn (Cambridge MA and London : Harvard University Press, 2014).
72. Jean le Rond d'Alembert (1717-1783), Discours préliminaire à l'*Encyclopédie* (1751), Édition électronique (ePub, PDF), Les Échos du Maquis, 2011, 30. <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Discours-pr%C3%A9liminaire-%C3%A0-l'Encyclop%C3%A9die.pdf>.
73. Eco, *From the Tree to the Labyrinth*, 36, 42.
74. Ibid., 50.
75. Ibid., 54.
76. Edward Mendelson, « Encyclopedic Narrative : From Dante to Pynchon », *Modern Language Notes*, no. 91 (1976) : 1267-1275.
77. Voir notre texte Corin Braga, « ANARCHETYPE : Reading Aesthetic Form after 'Structure' », in *Theory in the "Post" Era. A Vocabulary for the 21st- Century Conceptual Commons*, eds. Alexandru Matei, Christian Moraru & Andrei Terian (New York, London, Dublin, Bloomsbury Academic, 2021), 121-139.
78. Immanuel Wallerstein, *Comprendre le monde. Introduction à l'analyse des systèmes-monde* (Paris : La Découverte, 2009).
79. Franco Moretti, *Modern Epic : The World-System from Goethe to García Márquez*, trad. Quintin Hoare (London & New York : Verso, 1996), 50.



80. Ibid., 1.
81. « A form that may be cut at will. Above all, one that may be *added to* at will. [...] A form in continuous growth. » Ibid., 96.
82. « All weak, indecisive endings, that neither conclude the text nor settles its meaning once and for all. Does this mean that the modern epic remains an ensemble devoid of unity, an archipelago of 'independent worlds.' » Ibid., 48.
83. Ezra Pound a bien remarqué ce fait : « The parallels with the Odyssey are mere mechanics, any blockhead can go back and trace them. Joyce had to have a shape on which to order his chaos ». In *Pound / Joyce. The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, ed. F. Read (London : Faber & Faber, 1967), 250. Voir aussi dans ce sens l'analyse de Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses* (New York : Alfred A. Knopf, 1934).
84. Rudolf Arnheim, *New Essays on the Psychology of Art* (Berkeley, Los Angeles & London : University of California Press, 1986), 79.
85. Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London : Routledge, 1987), 106-116.
86. Tom LeClair, *The Art of Excess : Mastery in Contemporary American Fiction* (Urbana : University of Illinois Press, 1989).
87. Stefano Ercolino, *The Maximalist Novel : From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2066*. trad. Albert Sbraglia (New York, London, New Delhi & Sydney : Bloomsbury, 2014), 5.
88. Frederick R. Karl, *American Fictions (1980-2000): Whose America Is It Anyway?* (Bloomington : Xlibris, 2001), 155. Voir aussi Christian Moraru, « Meganovel », *American Book Review* 37, no. 2 (2016).
89. Ercolino, *The Maximalist Novel*, 20, 28-29, 66, 71, 75. Voir aussi Nick Levey, *Maximalism in Contemporary American Fiction : The Uses of Detail* (New York : Routledge, 2017).
90. Voir aussi Corin Braga, « Trois métatypologies: archétype, anarchétype, eschatype », In *Fortunes et infortunes des genres littéraires en Europe*, Deuxième Congrès du Réseau Européen d'études littéraires comparées (Clermont-Ferrand, 2008), 1-15.
91. Voir Note 1.

Bibliography

- Braga, Corin. « Canon et Anti-Canon (I): La tradition aristotélique » [Canon & Anti-Canon (I): Aristotle's Inheritance]. *Transilvania*, no. 9 (2023): 11-29.
- Moretti, Franco. *Modern Epic: The World System from Goethe to García Márquez*. London & New York: Verso, 1996.
- Bakhtine, Mikhail M. *Problèmes de la poésie de Dostoïevski* [Problems of Dostoevsky's Poetics], translated by Guy Verret. Paris: Éditions L'Âge d'homme, 1970.
- Bakhtine, Mikhail M. *Esthétique et théorie du roman* [Aesthetics and Theory of the Novel], translated by Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1978.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine: Le Principe Dialogique*, in *Écrits du Cercle de Bakhtine*, translated by G. Philippenko and M. Canto-Sperber. Paris : Seuil, 1981.
- Peytard, Jean. *Mikhail Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours* [Mikhail Bakhtin: Dialogism and Discourse Analysis]. Paris: Bertrand-Lacoste, « Référence », 1995.
- Brès, Jacques *et al.* *Dialogisme et polyphonie: approches linguistiques* [Dialogism and Polyphony: Linguistic Approaches]. Paris: De Boeck Supérieur, 2005.
- Bakhtine, Mikhail M. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [Rabelais and His World], translated by Andrée Robel. Paris: Gallimard, 1970.
- Colie, Rosalie. *The Resources of Kind. Genre-Theory in the Renaissance*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1973.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1982.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* [What Is a Literary Genre?]. Paris: Seuil, 1989.
- Dambre, Marc, and Monique Gosselin-Noat, eds. *L'Éclatement des genres au XX^e siècle* [The Twentieth-Century Explosion of Genres]. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- Norton, Glyn P., ed. *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 3: *The Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: PLON, 1974.
- van Dijk, Teun A., and Walter Kintsch. *Strategies of Discourse Comprehension*. New York : Academic Press, 1983.
- van Dijk, Teun A., éd. *Discourse Studies*, vol. I. Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore: Sage Publications, 2007.
- Braga, Corin. *Archétypologie postmoderne. D'Édipe à Umberto Eco* [Postmodern Archetypology: From Oedip's to Umberto Eco's]. Paris: Honoré Champion, 2019.
- Lévi-Strauss, Claude. *La Pensée sauvage*. Paris, Plon, 1962.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mythologiques. Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964.
- Macksey, Richard, and Eugenio Donato. *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*.

- Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007 [1970].
- Derrida, Jacques. *Écriture et la Différance* [Writing and Difference]. Paris: Seuil, 1967.
- Carroll, Joseph. *Evolution and Literary Theory*. Columbia & London: University of Missouri Press, 1995.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2* [Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia]. Paris: Les Éditions du Minuit, 1980.
- Pautrat, Bernard, Catherine Peyrou, and Maurice Patronnier de Gandillac, eds. *Nietzsche aujourd'hui?*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1973.
- Joris, Pierre. *A Nomad Poetics: Essays*. Middletown CT : Wesleyan University Press, 2003.
- Mellard, James M. *The Exploded Form: The Modernist Novel in America*. Urbana: University of Illinois Press, 1980.
- Eco, Umberto. *L'Œuvre ouverte*, translated by Chantal Roux de Bézieux and André Boucourechliev. Paris: Éditions du Seuil, 1962.
- Eco, Umberto. *Les limites de l'interprétation*, translated by Myriem Bouzaher. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1992.
- Eco, Umberto. *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, translated by Myriem Bouzaher. Paris: Le Livre de Poche, 1998.
- Eco, Umberto. *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*. Milano: RCS Libri, 2007.
- Eco, Umberto. *From the Tree to the Labyrinth: Historical Studies on the Sign and Interpretation*, translated by Anthony Oldcorn. Cambridge MA and London: Harvard University Press, 2014.
- Mendelson, Edward. "Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon." *Modern Language Notes*, no. 91 (1976): 1267-1275.
- Braga, Corin. "ANARCHETYPE: Reading Aesthetic Form after 'Structure.'" In *Theory in the "Post" Era. A Vocabulary for the 21st-Century Conceptual Commons*, edited by Alexandru Matei, Christian Moraru, and Andrei Terian, 121-39. New York, London, Dublin, Bloomsbury Academic, 2021.
- Wallerstein, Immanuel. *Comprendre le monde. Introduction à l'analyse des systèmes-monde*. Paris: La Découverte, 2009.
- Moretti, Franco. *Modern Epic: The World-System from Goethe to García Márquez*, trad. Quintin Hoare. London and New York: Verso, 1996.
- Pound / Joyce. The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, edited by F. Read. London: Faber & Faber, 1967.
- Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. New York: Alfred A. Knopf, 1934.
- Arnheim, Rudolf. *New Essays on the Psychology of Art*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1986.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987.
- LeClair, Tom. *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1989.
- Ercolino, Stefano. *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2066*, translated by Albert Sbraglia. New York, London, New Delhi, and Sydney: Bloomsbury, 2014.
- Karl, Frederick R. *American Fictions (1980-2000): Whose America Is It Anyway?*. Bloomington: Xlibris, 2001.
- Moraru, Christian. "Meganovel." *American Book Review* 37, no. 2 (2016).
- Levey, Nick. *Maximalism in Contemporary American Fiction: The Uses of Detail*. New York, Routledge, 2017.
- Braga, Corin. "Trois métatypologies: archétype, anarchétype, eschatype." In *Fortunes et infortunes des genres littéraires en Europe*, Deuxième Congrès du Réseau Européen d'études littéraires comparées, 1-15. Clermont-Ferrand, 2008.



THE SLOW CANCELLATION OF THE FUTURE: CAPITALIST REALISM WITHIN THE COMBINED AND UNEVEN DEVELOPMENT

Stefan BAGHIU

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
E-mail: stefan.baghiu@ulbsibiu.ro

THE SLOW CANCELLATION OF THE FUTURE:
CAPITALIST REALISM WITHIN THE COMBINED AND UNEVEN DEVELOPMENT

Abstract: This essay is the English translation of Stefan Baghiu's introduction to the Romanian translation of Mark Fisher's 2009 *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*. It delves into how Fisher's book fits into his broader body of work, emphasizing the functional role of his concept of capitalist realism within the context of world systems theory and the paradigm of combined and uneven development. The preface is both a praise of the term and a critique of its major essentialism: the essentialism inherent in the perspective on capitalism, which serves as an overarching framework for every facet of global production, and the extrapolation of the peculiarities of Western capitalism to other areas precisely due to this essentialism. In this context, essentialism refers to the reduction of the diverse forms that capitalism generates in various parts of the world to a singular, uniform, and guiding form of capitalism, as if the Western modes of production are comparable with those in Eastern Europe, China, Latin America, Africa, and so forth. In *Capitalist Realism* (as well as in all his other works), Fisher articulates ideas through and about the Anglo-American culture, inherently serving as a chronicler of pop culture in these areas. The captivating force of his theory, however, stems primarily from the way it creates the illusion that what is currently unfolding in other regions is merely a delayed manifestation of capitalist realism moving from the center to the periphery.

Keywords: Mark Fisher, Capitalist Realism, Combined and uneven.

Citation suggestion: Baghiu, Ștefan. "The Slow Cancellation of the Future: Capitalist Realism within the Combined and Uneven Development." *Transilvania*, no. 10 (2023): 49-59.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.10.05>.



There has not been a more inappropriate time to discuss critical theory than the present moment, and not because it has retreated from public discourse. On the contrary, critical theory has become an integral part of contemporary social and cultural debates. There has never been such a widespread interest in topics such as gender inequality, racism, or various manifestations of classism. Today, there is an abundance of public figures ready to engage in discussions and take ethical stands against issues relating to "combined and unequal" development.¹ Most topics in critical theory have become *raw material* for *new media*, from YouTube

podcasts, Twitch, Facebook texts, and TikTok videos discussing subalternity to TV series which acknowledge and revolve around inequality. From almost all points of view, this seems to be the greatest victory of contemporaneity. Which critical theorist hasn't dreamt that someday the most influential voices in cyberspace would condemn racism? That social inequality would be openly denounced at the Oscars or the Academy Awards? That capitalism would finally take some blows from those shaping contemporary capital? One possible answer is Mark Fisher. While many view such attitudes as progress toward an era marked by mutual respect,

increased awareness of the perils of segregation, and a commitment to demystify financial agendas, Mark Fisher perceives them as mere forms through which capital compels us to further invest in its structures of production and anti-production.

Mark Fisher's observations in *Capitalist Realism* have resonated widely across the most diverse of circles. Facebook boasts groups such as "Mark Fisher Memes for Hauntological Teens," where any occurrence of a "Mark Fisher moment"² becomes viral almost instantly. His works have been reviewed and featured in publications such as *The New York Times* and *London Review of Books*, and they are cited in studies by notable figures of "highbrow" research such as, among others, Anthony Dunne, Ben Anderson, and McKenzie Wark, among others. His concept has even spurred the emergence of dedicated studies, pushing the discourse on this type of realism into new directions and even attempting to forge a new avenue of research in humanities. Perhaps one of the most enlightening and valuable contributions in this regard is *Reading Capitalist Realism*, edited by Alison Shonkwiler and Leigh Claire LaBerge in 2014, which also includes "We can't afford to be realists," an excellent interview with Mark Fisher conducted by Jodi Dean. More recently, in 2022, Robert T. Tally Jr. published *For a Ruthless Critique of All That Exists: Literature in an Age of Capitalist Realism*,³ delving into topics such as "imagination fatigue" and the necessity for radical theoretical perspectives to overcome this phase, while advocating for a revival of "high theory."⁴ In short order – and unsurprisingly, at least at first glance –, 'capitalist realism' has itself been absorbed into neoliberalism's vast system of digital, cultural, and academic production. So, when engagement waned in the Facebook group "Mark Fisher Memes for Hauntological Teens," comments labeling Fisher's ideas as a "short-lived urbanist accessory" started surfacing. Yet a few concise clarifications are essential to understand this anti-capitalist theorist.

In his studies, Mark Fisher navigates his areas of interest with a blend of deep insight and rigorous academic formalism, all while steering clear of any traces of 'high theory.' Fisher's roots do not necessarily trace back to French Theory,⁵ i.e., to the shift of "serious" French theory into the realm of spectacle; rather, he emerges from the post-1990s to 2000s digital culture of blog commentary and theoretical analysis. He is not a theorist who grafts "high theory" onto pop culture topics, whether niche or mainstream. Rather, he is a writer who seamlessly interweaves anti-capitalist theory, drawing from figures such as Antonio Gramsci to Fredric Jameson, with contemporary artistic expressions and online forums. At first, I hesitated to describe his approach as a form of "vulgar post-Marxism," but I decided to use this term precisely because it aligns with how McKenzie Wark commendably describes "low theory" in her 2019

Capital is Dead – something "vulgar, common, and even a little rude"⁶ – which, in her case, draws on "the vulgar Marxism practiced by Haraway," which, in turn, inspired Karen Barad's "agential realism" and Paul B. Preciado's challenging of the "general intellect" proposed by autonomist Marxism:

"My own connection to these questions comes from spending much of the nineties immersed in media avant-gardes that tried to build critical practices out of a low-tech, punk approach to digital technologies. Where Adorno or Pasolini occupied residual cultural spaces that predated commodification, here was an instance of an emerging one that nobody had quite figured out how to subsume into a 'business model'. This gave rise organically to a kind of low theory that tried to produce concepts that could keep up with the mutations in information technology wending their way throughout the whole consumption, circulation, and production cycle."⁷

I believe Wark's description of her evolution aligns perfectly with Fisher's approach: "concepts that keep up with the mutations in information technology" in her context equate to "examples that keep up" in this case. Here, we are dealing with a kind of theory that, at first glance, exudes a specific type of 'coolness' through decentralization, deinstitutionalization, and programmatic unseriousness. This is evident not only in its less pretentious and autonomist expression of critical ideas but also in the media where it unfolds—blogs, consumer magazines, independent publishing, etc. Much like Wark, for Fisher, theory is not meant for institutions; instead, it should circulate like a virus, selecting its most capable hosts to propagate it unchanged. At least in the 2000s, this dissemination was more likely to occur through blogs or in niche magazines in the UK and US. Fisher is not a traditional scholar, not even in the contemporary sense enshrined by the neoliberal academic systems, but rather a hacker, using the term as proposed by McKenzie Wark, where hacking serves as a form of resistance against the commodification of information:

"The hacker class, producer of new abstractions, becomes more important to each successive ruling class, as each depends more and more on information as a resource. The hacker class arises out of the transformation of information into property, in the form of intellectual property, including patents, trademarks, copyright and the moral right of authors. The hacker class is the class with the capacity to create not only new kinds of object and subject in the world, not only new kinds of property form in which they may be represented, but new kinds of relation beyond the property form. The formation of the hacker class as a class comes at just this moment when freedom from necessity and from class domination appears on the horizon as a possibility....



Hackers must calculate their interests not as owners, but as producers, for this is what distinguishes them from the vectoralist class. Hackers do not merely own, and profit by owning information. They produce new information, and as producers need access to it free from the absolute domination of the commodity form. Hacking as a pure, free experimental activity must be free from any constraint that is not self imposed. Only out of its liberty will it produce the means of producing a surplus of liberty and liberty as a surplus.”⁸

Hence, the intellectual journey of Mark Fisher: academic nomad – he consistently emphasizes in lectures that he has never held a stable job, playfully labeling himself a product of capitalist realism and its preached “flexibility” as a positive ethic of personal entrepreneurship –, editor and curator for an independent publishing house – *Zero Books*, which he co-founded with Tariq Goddard –, and an independent cultural journalist covering cinema and music, from *dub*, *rave*, and *jungle* to *electro*, *pop*, and *rap*, primarily for *The Wire*, a magazine for which he conducted a cult interview with the enigmatic musician Burial and explored the specters “haunting” the music of artists such as Amy Winehouse or Kanye West, alongside more obscure post-punk and electronic bands.⁹

However, unlike figures such as McKenzie Wark, Fisher is not in any way a representative of the new left. He rarely delves into identity politics in his theoretical works, and he even had a controversial episode after publishing the article “Exiting the Vampire Castle” in 2013, when he criticized “call-out” culture (later known as “cancel culture”). Fisher’s essay was inspired by the “exhaustion” caused by his political and intellectual work in the summer of 2013 and the subsequent depression triggered by the often “miserable, dispiriting” environment of the “left-wing Twitter.” He specifically references the situation in which Owen Jones, “the person most responsible for raising class consciousness in the UK in the last few years,” as per his words, was accused of appropriating left-wing movements for personal gain. Fisher then goes on to describe the accusations of sexism leveled against Russell Brand, starting from observations relating to popular culture and ideology made during a show characterized by Fisher as

“defiantly pro-immigrant, pro-communist, anti-homophobic, saturated with working class intelligence and not afraid to show it, and queer in the way that popular culture used to be (i.e. nothing to do with the sour-faced identitarian piety foisted upon us by moralisers on the post-structuralist ‘left’). Malcolm X, Che, politics as a psychedelic dismantling of existing reality: this was communism as something cool, sexy and proletarian, instead of a finger-wagging sermon.”¹⁰

Indeed, for Fisher, the “vampire castle” he described

in 2013 serves as the embodiment of his own theory of capitalist realism and the fulfillment of neoliberal prophecies underlying the transformation of capitalism into a state of “the real with no escape.” According to him, discussions of class should have been central to any debate on inequality and privilege; however, “the mere mention of class is now automatically treated as a sign that someone is trying to downplay the importance of race and gender.” This leads to a set of ‘rules’ according to which, Fisher argues, neoliberal ‘vampirism’ operates and then he tries to identify areas of class privilege (academic, cultural, etc.) which capitalize on contemporary discussions of subalternity and inequality. The central question in his essay is “how do you hold immense wealth and power while also appearing as a victim, marginal, and oppositional?” Fisher’s stance on neoliberal identity politics may not have reached the level of Žižek’s recent “political correctness struggle,” but it shared a similar motive during those years: the left must exercise caution to avoid “doing capital’s work for it” when turning talk of privilege into public discourse. The rules of this “vampire castle” are derived from the capitalist realism it consistently discussed: 1. *individualize and privatize everything*; 2. *make thought and action appear very, very difficult*; 3. *propagate as much guilt as you can*; 4. *essentialize*; 5. *think like a liberal (because you are one)*.

One cannot fast-forward through the contemporary discussions which changed left-wing perspectives from 2013 to 2015 without mentioning at least two major events that reshaped the debate within the Western left itself.¹¹ First, neoliberalism has so effectively appropriated these discussions that beyond the issue raised by Fisher – i.e., “the person who accuses” is “privileged” – a new one has emerged: the system constructing the public image of the accused is designed to significantly boost their symbolic capital. This was especially evident in the era when YouTube became the preferred podcasting platform, and major media distribution corporations found profitability in negative publicity. The most striking case in this regard is that of Dave Chappelle, where the uproar sparked by his Netflix Special, which features jokes about trans people, not only brought an “aura of glamour” and money, as per Eva Wiseman’s terms, but also raised an uncomfortable question: “is it time to cancel the culture of cancellation?”¹² Secondly, at least one significant text has since emerged, if not necessarily supporting Fisher’s 2013 “cause,” at least invoking a central argument in Fisher’s text: that neoliberalism can co-opt active left-wing political movements. This is the driving force behind the manifesto *Feminism of the 99%*, signed by Cinzia Arruzza, Tithi Battacharya, and Nancy Frazer in 2017 at Verso, which was translated into Romanian by writer Oana Uiorean in 2019. The manifesto “attempts to overcome the well-known and breathless antagonisms between ‘identity politics’ and

'class politics,'" as Uiorean puts it,¹³ and its intention is clear from the very beginning: the feminism of the "1%" (i.e., that of monopoly capital) needs reassessment. In any case, for Fisher in 2013, the co-opting of the left into "capitalist work" or its integration into neoliberal structures were signs that it was worth developing the central idea of *Capitalist Realism*. As he concludes at the end of his text on "the vampire castle,"

"Capital subdued the organised working class by decomposing class consciousness, viciously subjugating trade unions while seducing 'hard working families' into identifying with their own narrowly defined interests instead of the interests of the wider class; but why would capital be concerned about a 'left' that replaces class politics with a moralising individualism, and that, far from building solidarity, spreads fear and insecurity?"

However, it must be emphasized from the outset that Mark Fisher's primary thesis has a flaw: the essentialism inherent in the perspective on capitalism, which serves as an overarching framework for every facet of global production, and the extrapolation of the peculiarities of Western capitalism to other areas precisely due to this essentialism. In this context, essentialism refers to the reduction of the diverse forms that capitalism generates in various parts of the world to a singular, uniform, and guiding form of capitalism, as if the Western modes of production are comparable with those in Eastern Europe, China, Latin America, Africa, and so forth. In *Capitalist Realism* (as well as in all his other works), Fisher articulates ideas through and about the Anglo-American culture, inherently serving as a chronicler of pop culture in these areas. The captivating force of his theory, however, stems primarily from the way it creates the illusion that what is currently unfolding in other regions is merely a delayed manifestation of capitalist realism moving from the center to the periphery. In other words, although there is a span of more than a decade between the original release of Fisher's volume and its translation into Romanian, *Capitalist Realism* reads as if it was written with the East in mind, precisely because this area is only now seeing its form of capitalist realism. However, if capitalism's modus operandi involves incorporating anti-capitalist discourses, how should we approach the areas of the capitalist world where anti-capitalism has yet to be commodified? What about conservative societies where the struggle against capitalism leans more towards a constant sabotage of progress?¹⁴ Furthermore, although Fisher posits that the fall of communist systems in the East resulted in a transformation of the world, primarily because capitalism lost the antagonistic structure against which it defined itself as the "good regime" of existence and production, *Capitalist Realism* does not delve into the regimes where communism was succeeded by "political

capitalism," leading to various forms of "transitions to nowhere," to use Boris Buden's famous phrase.¹⁵ Many references in *Capitalist Realism* are Anglocentric, from Alan J. Pakula's films such as the 1974 *The Parallax View*,¹⁶ invoking the "shadowy, centerless impersonality typical of a corporate conspiracy," to William Gibson's novels such as his 1984 *Neuromancer*, illustrating how "cyberspace capital works by making its users dependent."¹⁷ But perhaps the momentous opportunity of such a translation and discussion about capitalist realism in the semiperipheries lies precisely here: in the way we are only now beginning to truly understand what can happen when capital conquers all the structures of society.

So, what exactly is capitalist realism? Essentially, it is a viewpoint on modern-day neoliberalism seen as a "hegemonic ideology," in line with Antonio Gramsci's definition of an ideology that eliminates or co-opts competition. According to Fisher, our present time is entirely *shaped* by neoliberalism, and when we try to grapple with this reality, we are essentially challenging structures we have already internalized. This concept has been a recurrent theme in Fisher's works until his very last posts, evolving from a form of pop analysis to a sort of ideological frustration in the face of the challenge of envisioning alternatives to capitalism. Mark Fisher's intellectual work was "haunted" by two dominant ideas. First, the naturalization of neoliberalism in today's world should be the foundational premise when dissecting social phenomena and artistic environments. Secondly, the future is no longer something that can be created (or at least, societies today struggle to even "articulate the present"), a concept that, in his 2014 *Ghosts of My Life*, he defined as the "slow cancellation of the future."

Yet this narrative has been crafted in the West and, I might add, embraced in various ways within post-communist regimes. According to Fisher, the 1980s marked a turning point when neoliberalism adopted an increasingly aggressive stance, epitomized by slogans like "there is no alternative." The 2000s saw the economic crisis being "resolved" by "forgiving" banks and wiping away their debts, clear indicators of an unquestionable triumph for capitalist realism. Drawing inspiration from Alain Badiou, for whom "a brutal state of affairs, profoundly inegalitarian - where all existence is evaluated in terms of money alone - is presented to us as ideal," Fisher observes that the global capitalist system is not necessarily aiming to cast itself in a positive light but rather in an acceptable one, essentially justifying its existence as the *sole* acceptable version of reality. Fisher compares the "realism" in which neoliberal capitalism is "the best of all possible worlds" with "the deflationary perspective of a depressive who believes that any positive state, any hope, is a dangerous illusion." Although it intersects with Fredric Jameson's portrayal of late capitalism, capitalist realism underscores an



intensification of the sentiments that were already pervasive in the cultural and political analyses of the 1980s.

In Fisher's perspective, while there were, "at least theoretically," tangible alternatives to capitalism in the 1980s, today they seem to have disappeared, both on the political and artistic fronts. We are witnessing the realization of two cynical political prophecies: Fukuyama's notion that the "end of history" came with 1989, and Margaret Thatcher's repetitive mantra that there is no alternative to capitalism. Capitalist realism, according to Fisher, elucidates the process whereby the cultural and social system of the past three decades has unequivocally ingrained the idea that anything occurring within the capitalist system "requires" capitalism. Need more solidarity in a community? Why not gather local or international sponsors to contribute to the systemic integration of your solidarity? Want to alleviate poverty? Why not enlist a mega-corporation to integrate your cause into a charitable circuit? *Capitalist Realism*, following Žižek's observations that "anti-capitalism is widely disseminated in capitalism," endeavors to identify agents of capitalist realism even within the anti-capitalist circles: who cultivates the illusion that things are progressing positively? Who shapes the narrative that this "deeply unequal system" is the sole or, at least, the most decent possibility? Furthermore, who represents today's resistance to capitalism but is unable to grapple with capitalist realism? Fisher identifies two factions that are left to withstand the exponential advance of neoliberalism: one spawned by "immobilizers" and the other by "liberal communists"¹⁸ – both equally problematic and/or ineffective. The "immobilizers" are anti-capitalist factions resistant to change, seeking to preserve a "Fordist/disciplinary" model (with Fisher emphasizing that "resistance to the 'new' is not a cause that the left can or should rally around"). The "liberal communists" are, in essence, capital monopolists critiquing the lack of social flexibility in production (advocating for flexibility) and viewing the problems of capitalism as rectifiable through acts of charity accompanying permanent progress (as illustrated by Bill Gates or George Soros, according to Fisher). Thus, Fisher's overarching theory posits that there is scarcely any effective counteraction to this reality. Being "realistic" in his 2009 book simply implies capitulation to neoliberalism, as any form of resistance is susceptible to co-optation by the structures of capitalism.

The concept of "capitalist realism," as mentioned by Mark Fisher, originated as a sarcastic response to "socialist realism" in the 1960s and 1980s.¹⁹ However, while the "realism" in socialist realism primarily pertains to the singular portrayal of reality in Stalinism, the "realism" in capitalist realism mainly refers to a "realistic consideration" of the inability to escape capitalism. Therefore, it is crucial, when critiquing this

situation, to highlight the gap between what is real and constructed reality. According to Alenka Zupancic, "[t]he reality principle itself is ideologically mediated; one could even claim that it constitutes the highest form of ideology, the ideology that presents itself as empirical fact (or biological, economic [...] necessity (and that we tend to perceive as non-ideological))."²⁰ Capitalist realism no longer suppresses realities but absorbs them through the mechanisms of "advertising and marketing." This is evident in the context of the climate emergency, where a reality – the planet losing its ability to sustain life – becomes part of ideological production within capitalism. Even though "capitalism is by its very nature opposed to any notion of sustainability" due to its relentless pursuit of infinite production in a finite world, the paradox of capitalist realism is its ability to create a legitimizing narrative. It claims to be the only system capable of generating prosperity and the sole system capable of addressing the climate crisis, despite being inherently incompatible with "any notion of sustainability." Fisher draws on the works of Alain Badiou, who notes that "[t]o justify their conservatism, the partisans of the established order cannot really call it ideal or wonderful. So instead, they have decided to say that all the rest is horrible."²¹ However, the scope of this production matrix encompasses not only natural disasters but also human disasters. Building on the ideas of Michel Foucault and later Gilles Deleuze and Felix Guattari, who argue that "madness [is] not a natural, but a political, category," Fisher explores how neoliberalism is "responsible" for altering individuals' mental states. Following Oliver James, who demonstrates a correlation between the rise of neoliberalism and increased rates of depression and anxiety in the English, American, and Australian societies, Fisher asks himself, "how has it become acceptable that so many people, and especially so many young people, are ill?"²² Consequently, capitalist realism primarily manifests as "depressive hedonism" induced by "market Stalinism." In summary, despite its constant promises to eradicate bureaucracy (a hallmark of excessively rational modernity), capitalist realism actually amplifies it, moving it from an arena of long-term economic and social planning to one characterized by the motion of entrepreneurial individualism. For Fisher, the soft bureaucracy in call centers serves as the fundamental metaphor for capitalist realism, with this "market Stalinism" (bureaucracy responsible for programming and inhibiting desires) already serving in works like Kafka's *The Castle* as a metaphor for a regime that presents itself as non-totalitarian precisely because it assumes the ultimate authority to reconcile freedom of choice with the political imposition of operational systems:

"Call center angst is one more illustration of the way that Kafka is poorly understood as exclusively a writer

on totalitarianism; a decentralized, market Stalinist bureaucracy is far more Kafkaesque than one in which there is a central authority. Read, for instance, the bleak farce of K's encounter with the telephone system in the Castle, and it is hard not to see it as uncannily prophetic of the call center experience."²³

Therefore, in contemporary societies, education and culture are increasingly being used as tools through which the reality of consumption dictates the cultural experience of reality. In the realm of capitalist realism, artistic production establishes a type of "spasmodic interpassivity," whereby devices or technologies consume on our behalf. Within the preferred politico-economic framework within which capitalism unfolds – liberal democracy – there is a consistent critique of the bureaucratization of life, yet bureaucracy is seamlessly integrated into structures that are increasingly individualized and aggressive. Capital, encompassing all mechanism of production, reinforces systems of anti-production. This involves generating new "shortcomings" to create the illusion of an urgent need for consumption, even after addressing existing needs. As mentioned at the beginning of this introduction, Mark Fisher delves into what Gramsci termed an "organic ideology" – a hegemonic ideology that assimilates elements from subordinate positions, incorporating them into a hegemonic superstructure through alliances and class dominations. In simpler terms, once an ideology attains a hegemonic position, it *naturalizes* itself precisely by patiently accumulating antagonistic positions.²⁴ While Fisher seldom references Gramsci when he describes his theory, he consistently starts from Fredric Jameson, whose texts heavily rely on Gramsci. For Jameson, for instance,

"a mode of production is not a 'total system' in that forbidding sense; it includes a variety of counterforces and new tendencies within itself, of 'residual' as well as 'emergent' forces, which it must attempt to manage or control (Gramsci's conception of hegemony). Were those heterogeneous forces not endowed with an effectivity of their own, the hegemonic project would be unnecessary. Thus, differences are presupposed by the model, something that would be sharply distinguished from another feature which complicates this one, namely, that capitalism also produces differences or differentiation as a function of its own internal logic."²⁵

In a similar vein, Fisher argues that "[a]n ideological position can never be really successful until it is naturalized, and it cannot be naturalized while it is still thought of as a value rather than a fact." When considering how capital operates today, i.e., by eradicating the very notion of envisioning a world beyond capitalism, it is crucial to clarify from the very beginning that we are not

referring to what Marx termed as "primitive forms of accumulation." Instead, we are dealing with sophisticated methods of colonizing reality and transforming it into commodities without resorting to any violence. The central concept in understanding capitalist realism is passivity. Moreover, in line with Robert Pfaller, Mark Fisher introduces the term "interpassivity," whereby capital assimilates anti-capitalist forms and commodifies them for our consumption. In the realm of capitalist realism, art "performs our anti-capitalism for us, allowing us to continue to consume with impunity."²⁶

Fisher's concept of "realism" does not apply to a specific artistic movement; instead, it represents a way of perceiving reality which can also shape perspectives on artistic production. Specifically, it encourages a realistic outlook on capitalism that no longer entertains alternatives. Although many of Fisher's achievements as a critical theorist stem from contributing artistic and cultural (as well as historical and social) models whereby the signs of different epochs can *read* (the "anticapitalism" in Margaret Atwood's novels, the "spectralism" in Kubrick's and Christopher Nolan's movies, Burial's music "haunted" by the past, or the exploitation of "super-affluent hedonism" in Drake's and Kanye West's music), for him, much of the artistic production of these periods fails to envision alternative futures. The main cause of this incapacity does not carry an aesthetic implication; rather, it arises from the way any movement, no matter how critical of capitalism, inevitably (if not initially) embraces its morphology. Our cultural production, Fisher argues along the lines of Marx, is increasingly consumed by a love for capital.²⁷ The scenarios it is coerced to adopt are all closed, echoing Jameson's notion that it is easier to imagine the end of the world than it is to imagine the end of capitalism, which is also the departure point for *Capitalist Realism*. In Fisher's own words, "[o]ver the past thirty years, capitalist realism has successfully installed a 'business ontology' in which it is *simply obvious* that everything in society, including healthcare and education, should be run as a business."²⁸

While the relationship between postmodernism and modernism had an element of competition and reterritorialization, Fisher insists that this was due to the clash between two distinct models of social organization and artistic production: Fordism and post-Fordism. However, with the transition to capitalist realism, our political imagination "no longer stages this kind of confrontation with modernism. On the contrary, it [capitalist realism] takes the vanquishing of modernism for granted: modernism is now something that can periodically return, but only as a frozen aesthetic style, never as an ideal for living." After colonizing the external territory in its entirety, capitalism finds nothing left to incorporate into its structures. This leads to what Fisher terms the "precorporation" of realities. Expanding on



Jameson's idea that the structures of late capitalism have even colonized the world of dreams – making capitalism the sole condition for creation and life, with nothing outside of it – Fisher notes that even 'alternative' or 'independent' zones have become "dominant styles" within capitalist production.

This has mainly occurred through to the deeply atomizing discourse of the neoliberal individualism, which has become the foundation of all political and social discourse over the past three decades. The increasingly pronounced evolution of capitalism into a post-Fordist one after the 1970s brought forth the concept of "flexibility," meaning precariousness and instability, bundled under the fashionable guise of "independence." In other words, the relatively tangible stability of modernity has been progressively invalidated with the rise of neoliberalism, giving rise to a paradigm of entrepreneurial existence whereby realist models contributed to an individual "business" ontology. Today's global work values, such as "flexibility," "independence," or the "nomadic" nature of labor (frequently hailed and promoted as perks of freelancing and the corporate culture) had to be justified ontologically and legitimized to reach this point. Thus, nowadays, being a "nomad" or "flexible" is no longer tantamount to being forced to relocate or to being "precarious." This is because the transition from one economic model to another required a discursive legitimation—an endorsement consistently stating that social stability and existential uniformity are outdated models, undesirable artifacts of an old world. Hence the praise for the mobility that capitalist realism requires: even though capitalism has nothing left to assimilate into its structures since everything originates within it, migration within the capitalist system has become the primary means of expressing its individualistic ideology. To be immobile somehow means being confined to the past, to a time when flexibility was not part of the matrix of illusions defining the dynamism of life. Mark Fisher, in many of the recorded lectures available on YouTube, often underscores that he himself is a sort of self-entrepreneur, an entrepreneur of his own career and existence, where stability not only fails to materialize but also seems undesirable in the current production model. This undesirability is especially evident because, as Fisher explains in Chapter 7 of *Capitalist Realism*, amid the tumultuous changes to which capitalism subjects its own discourses so as to address the ever-eclectic reality it generates, the logic of the administrative discourses becomes itself (self)contradictory: "Capitalist realism [...] entails subordinating oneself to a reality that is infinitely plastic, capable of reconfiguring itself at any moment."²⁹ And not only migration but also the consumption of "novelty" adheres to these rules. Although contemporary society can no longer produce the "new," it consistently revives specters from the past, which it promotes as "novelties" or "new styles." For Fisher, the hallmark of

this form of realism is to discard reasonings from an immediate past which were used to justify a reality and propose an entirely different – and often contradictory – reality shortly after. This renders the entire ideological production (and implicitly, artistic production) responsible today for two main discourses: justifying unprecedented mobility and producing a "new" that satisfies the illusion that this movement has a purpose. In the same chapter, Fisher observes that the advocacy for "flexibility" and "novelty" in the contemporary world is created "[i]n conditions where realities and identities are upgraded like software" and that, as a result, "it's no wonder that memory disturbances have become the focal point of cultural anxiety." The cultural anxiety we experience, according to the critique of capitalist realism, arises from the inability to produce the new, which is the only thing actually necessary to justify "flexibility." In *Capitalist Realism*, Fisher's solutions to this crisis of contemporaneity all revolve – ironically, isn't it? – around a return to the past, to apparently old-left principles, transposed into rave culture and post-Fordism: a return to the union model from the Fordist era; the politicization of mental illness and holding the economic system accountable for exacerbating the individual crises we now consider "natural"; building a new collective political subject.

To truly grasp – and perhaps, even more significantly, to apply – Mark Fisher in a culture that seldom questions its own contemporary artistic phenomena and their connection with the material world in which they originate, a few preliminary concessions are in order. Above all, contrary to the demands of the "realism" criticized by Fisher, there needs to be a relinquishment of the notion of a coherent temporal evolution, with some definite conclusion, in recent cultural development. As Fisher seems to argue in both *Capitalist Realism* (2009) and *Ghosts of My Life* (2014), there is nothing genuinely new in culture; this, however, is not his primary concern. He is not necessarily worried about the culture's incapacity to produce the "new," a fact that rather cynically amuses him and provides a space to interpret the forms of "retromania"³⁰ that society produces today, especially the way in which culture has lost its ability to "articulate the present."

One of the pivotal issues for Mark Fisher in the cultural analysis he proposes is how the future will unfold. This is evident not only from the way in which the theory in *Capitalist Realism* revolves around the idea that imagining the future has become an exceedingly difficult task, nearly impossible outside of capitalism, but also from the persistent obsession with the "lost future" in *Ghosts of My Life: Writing on Depression, Hauntology, and Lost Futures* (2014),³¹ whose initial part is titled "Lost Futures" and begins with the essay "The Slow Cancellation of the Future," which draws on Franco "Bifo" Berardi's phrase from *After the Future*. According to Berardi, the linear

illusion of time evolving as technical development in modernity reached its peak around World War II and influenced the way his generation (born in the 1940s and 50s) grew up. Developing intellectually at the “high point of this mythological temporalization,” as Berardi puts it, his generation of intellectuals cannot view reality outside of this progress-oriented, ascensional modernity. Fisher, who acknowledges that he has the same limits in imagining time other than through the modernist ascensional paradigm, considers this the major dilemma of the present moment: how cultural production has ceased to be “new” for several decades now, and thus, how temporal evolution ceases to be seen as organic or ascensional. The widespread impossibility of “producing” a “new” future, Fisher says, following Simon Reynolds, translates into “retromania,” i.e., the 21st-century culture’s obsession with its immediate past. It is not so much that “nothing has happened” in the last three decades in the artistic and cultural space, but rather that “culture has lost the ability to grasp and articulate the present,” assuming there is still any “present” that can be grasped and articulated.³² To cope with this inability to understand the present moment, culture reiterates ghosts of the past, a past that returns and “haunts” the present-day through spectral appearances. Fisher’s central concept, “hauntology,” which was rendered “spectrality” into Romanian, could have been just as effectively adapted as “bântologie,” a play on words combining “bântuire” (haunting) and “ontologie” (ontology) – if only it didn’t sound so bad –, to better reflect the origin of the concept, which Jacques Derrida borrowed in his 1993 *Specters of Marx*³³ directly from the famous opening of Marx’s *Manifesto of the Communist Party*.³⁴ Fisher examines the phenomenon of electronic music around 2005 when, as he states in another article titled “What is Hauntology?,” music of this genre ceased to sound futuristic, and everything produced in the 2000s could easily have been produced in the 1990s.³⁵

One of the most well-known quotes in contemporary pop theory originates from an article in *The Economist* by writer William Gibson, who asserts that “[t]he future is already here – it’s just not evenly distributed.”³⁶ Given Fisher’s frequent references to Gibson, it’s not entirely inappropriate for a culture on the periphery to pose questions about the theories in *Capitalist Realism*. What do we do with the phenomena that “haunt” our

alternative present? How about the rearrangement of techno music in *ro-minimal*, lending a kind of “new” vibe to the club music of the 1980s and 90s? What about the recurrence of *gangsta rap* forms in “new” *trap* structures, often with a *grunge* feel? Analyzing the prevalent discourses in *trap*, *manele*, or *pop* today reveals a libertarian and aggressively neoliberal tone, giving the impression that capitalist realism has not only prevailed in the most alternative of zones but has already expired there, leaving behind the post-apocalyptic remnants of consumer society.³⁷ With today’s musical mainstream conveying messages like “make money” or “flaunt it” or “do it yourself,” what else can critical theory do but, once again, proclaim the bankruptcy of any critical alternative against neoliberal individualism? Furthermore, when delving into somewhat underground zones like *trap* (or those that were, at least for a significant period, outside the mainstream, although ultimately all were “absorbed” by capital and the image bank production system), how are we supposed to address the way in which almost all emancipation movements (feminism, anti-racism, internationalism, anti-classism, etc.) are increasingly becoming playgrounds and instruments of global neoliberalism and mainstream artistic production? What should we do about this aspirational culture that consistently promotes the consumption of ever-appealing individualistic narratives? Fisher’s response in *Capitalist Realism* is as nihilistic as it gets: absolutely nothing. Nevertheless, in what was meant to be Mark Fisher’s final book, *Acid Communism*, partially featured in the 2018 *k-punk* anthology, there is another plausible answer: “Instead of seeking to overcome capital, we should focus on what capital must always obstruct: the collective capacity to produce, care and enjoy. We on the left have had it wrong for a while: [...] The overcoming of capital has to be fundamentally based on the simple insight that, far from being about ‘wealth creation’, capital necessarily and always blocks the production of common wealth.”

Capitalist Realism, like all of Fisher’s works, is an open invitation to explore and analyze precisely what possibilities exist to return to these lost collective spaces, against all the natural forms through which capital blocks or co-opts them.

Translated by Anca Simina Martin

Notes

1. I refer here to the paradigm of “combined and uneven,” along the lines laid down in WReC’s *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature* (Liverpool: Liverpool University Press, 2015).
2. That is, a moment when an effort to diminish or eradicate neoliberal tendencies is assimilated by contemporary capitalism. For instance, consider Alexandria Ocasio-Cortez’s bold statement “tax the rich” on the white dress she wore at the Met Gala.



- Alternatively, it refers to any scenario where, even though reality does not inherently require it, an event commodifies some circumstances – a recent example in this regard is Ukraine’s presidential couple posing for *Vogue* inside a bunker.
3. See Alison Shonkwiler and Leigh Claire Loberge, eds., *Reading Capitalist Realism* (Iowa City: University of Iowa Press, 2014). Robert T. Tally Jr., *For a Ruthless Critique of All that Exists* (UK: John Hunt Publishing, 2022).
 4. See especially Robert Scott’s review of Robert T. Tally Jr.’s volume, in which Scott explains, however, that the volume is a plea for a return to “high theory.” See Robert Scott, “Postcritique; or, The Cultural Logic of Capitalist Realism,” *Los Angeles Review of Books*, September 14, 2022, <https://lareviewofbooks.org/article/postcritique-or-the-cultural-logic-of-capitalist-realism/>.
 5. See François Cusset, *French Theory: How Foucault, Derrida, Deleuze, & Co. Transformed the Intellectual Life of the United States* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008).
 6. McKenzie Wark, *Capital is Dead: Is This Something Worse?* (London: Verso, 2019), 33.
 7. Wark, *Capital is Dead*, 130–31.
 8. See McKenzie Wark, “Informația vrea să fie liberă (dar se află pretutindeni în lanțuri)”, translated by Daniel Clinci, *Post(h)um. Jurnal de studii (post)umaniste*, www.posthum.ro. Originally published as McKenzie Wark, “Gam3r 7th30ry”, *Cultural Politics* 2, no. 2 (2006): 213–224. Currently online as “A HACKER MANIFESTO [version 4.0]” at http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributorso/warktext.html. See also McKenzie Wark, *A Hacker Manifesto* (Cambridge MA & London: Harvard University Press, 2004).
 9. “Burial: Unedited Transcript”, interview by Mark Fisher, *The Wire*, December 2012, https://www.thewire.co.uk/in-writing/interviews/burial_unedited-transcript. Most of his texts on music & cinema can be found in Mark Fisher, *k-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher from 2004–2016*, edited by Darren Ambrose, introduction by Simon Reynolds (London: Repeater, 2018).
 10. Mark Fisher, “Exiting the Vampire Castle,” *Open Democracy UK*, November 24, 2013. <https://www.opendemocracy.net/en/opendemocracyuk/exiting-vampire-castle/>.
 11. Indeed, eight or nine years may not seem like much, but in the meantime, the “battle” has almost completely changed its structure. Just think about how Russell Brand’s discourse has evolved from what Fisher described in 2013 to his YouTube channel today, largely incorporating figures such as Jordan Peterson and Joe Rogan.
 12. Eva Wiseman, “Is it time we cancelled cancel culture?,” *The Guardian*, December 5, 2021. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2021/dec/05/is-it-time-we-cancelled-cancel-culture>.
 13. See Nancy Fraser, Cinzia Arruzza, and Tithi Bhattacharya, *Feminism for the 99%* (London: Verso, 2019). Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya and Nancy Frazer, *Feminismul celor 99%. Un manifest*, translated by Oana Uiorean (Bucharest: fractAlia, 2019).
 14. Here, Mark Fisher engages in an extremely relevant discussion about the coexistence of “neoconservative” and “neoliberal” structures, explaining, following Wendy Brown, how “neoliberalism and neoconservatism worked together to undermine the public sphere and democracy, producing a governed citizen who looks to find solutions in products, not political processes” (see Chapter 7, “. . . if you can watch the overlap of one reality with another’: capitalist realism as dreamwork and memory disorder”).
 15. See Boris Buden, *Transition to Nowhere: Art in History after 1989* (Berlin: Archive Books, Berlin, 2020). For a discussion on the political regimes in Eastern Europe after 1989, see Boris Buden, *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009).
 16. See Chapter 8, “There’s no central exchange.”
 17. See Chapter 4, “Reflexive impotence, immobilization and liberal communism.”
 18. See Chapter 4, “Reflexive impotence, immobilization and liberal communism.”
 19. “‘Capitalist realism’ is not an original coinage. It was used as far back as the 1960s by a group of German Pop artists and by Michael Schudson in his 1984 book *Advertising, The Uneasy Persuasion*, both of whom were making parodic references to socialist realism. What is new about my use of the term is the more expansive – even exorbitant – meaning that I ascribe to it. Capitalist realism as I understand it cannot be confined to art or to the quasi-propagandistic way in which advertising functions. It is more like a pervasive *atmosphere*, conditioning not only the production of culture but also the regulation of work and education, and acting as a kind of invisible barrier constraining thought and action.” See Chapter 3, “Capitalism and the Real.”
 20. Quotation from Alenka Zupancic’s *The Shortest Shadow*, see Chapter 3, “Capitalism and the Real”.
 21. See Chapter 1, “It’s easier to imagine the end of the world than the end of capitalism.”
 22. See Chapter 3, “Capitalism and the Real”.
 23. See Chapter 8, “There’s no central exchange”.
 24. The issue is addressed by Gramsci in “Notes on the Southern Question” – see Antonio Gramsci, *Selections from Political Writings (1921–1926)*, translated and edited by Quintin Hoare (London: Lawrence and Wishart, 1978). For a summary of the concepts of “ideology,” “hegemony,” and “organic intellectuals,” see Valeriano Ramos, Jr., “The Concepts of Ideology, Hegemony, and Organic Intellectuals in Gramsci’s Marxism,” *Theoretical Review*, no. 27, 1982 and Joseph A. Woolcock, “Politics, Ideology, and Hegemony in Gramsci’s Theory,” *Social and Economic Studies* 34, no. 3 (1985): 199–210. To understand the evolution of the theories regarding “hegemony,” see the prison notebooks in Quintin Hoare, ed., *Selections from the Prison Notebooks of Antonio*

- Gramsci*, translated by Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith (New York: International Publishers, New York, 1971).
25. Fredric Jameson, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1990), 405.
 26. See Chapter 2, “What if you held a protest and everyone came?”
 27. I translate here a verse from Goethe’s *Faust* (Part I, Act 5, “Auerbach’s Cellar”), “Als hätte sie Lieb’ im Leibe,” which Karl Marx uses in *Grundrisse* to describe the ways in which labor is “absorbed”.
 28. See Chapter 3, “Capitalism and the Real”.
 29. See Chapter 7, “. . .if you can watch the overlap of one reality with another’: capitalist realism as dreamwork and memory disorder”.
 30. For a broader discussion on this central term in Fisher’s works, see also Simon Reynolds, *Retromania: Pop Culture’s Addiction to Its Own Past* (New York: Faber and Faber Inc., 2011).
 31. Mark Fisher, *Ghosts of My Life: Writing on Depression, Hauntology, and Lost Futures* (Winchester UK-Washington USA: Zero Books, 2014).
 32. Mark Fisher, *Ghosts of My Life*, 14.
 33. Jacques Derrida, *Spectres de Marx: l’état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (Paris: Éditions Galilée, 1993).
 34. In English, “A spectre is haunting Europe.” See, for instance, Karl Marx, *The Communist Manifesto*. (London UK-Chicago USA: Pluto Press, 1996).
 35. Mark Fisher, “What is Hauntology?,” *Film Quarterly* 66, no. 1 (2012): 16–24.
 36. William Gibson, “The future is already here – it’s just not evenly distributed,” *The Economist*, December 4, 2003.
 37. Perhaps the only use of Fisher’s concept in the critical analysis of recent Romanian culture belongs to Mihai Iovănel, who, in *Istoria literaturii române contemporane: 1990–2020* [The History of Contemporary Romanian Literature: 1990–2020] adopts the term to describe post-communist prose that uncritically embraces the new realities of the transition, attacking the communist period from all sides. See Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane: 1990–2020* (Polirom: Iași, 2021). For a critical discussion of this label, see Ștefan Baghiu, “Critica ideologică în epoca limbajului administrativ de stânga: o istorie New Left a literaturii române contemporane” [Ideological Critique in the Era of the Left Administrative Jargon: A New Left History of Contemporary Romanian Literature], *Transilvania*, no. 7–8 (2021): 89. Beyond the popular talks of Cătălin Moise, who made Fisher’s *capitalist realism* most popular in Romania through a Youtube presentation “Capitalism – sau ce?” [Capitalism – Or what?] – <https://youtu.be/Nt6BOOrHeLA?si=tPag8tOyqAkBSWAA>. See also recent takes on Romanian capitalist realism in Bogdan Vătavu, “Making Sense of Bookster: A Commercial Rental Library and Public Libraries in Romanian Capitalist Realism,” *Transilvania* no. 9 (2023): 46–56. Florin Dumitrescu, “Dincolo de teigheaua lui Matache Măcelaru’: Tradiție-brandurile alimentare ca artefacte realist-capitaliste,” *Transilvania*, no. 9 (2023): 57–63.

Bibliography

- “Burial: Unedited Transcript.” Interview by Mark Fisher. *The Wire*, December 2012. https://www.thewire.co.uk/in-writing/interviews/burial_unedited-transcript.
- Arruzza, Cinzi, Tithi Battacharya and Nancy Frazer. *Feminismul celor 99%. Un manifest*, translated by Oana Uiorean. Bucharest: frACTalia, 2019.
- Baghiu, Ștefan. “Critica ideologică în epoca limbajului administrativ de stânga: o istorie New Left a literaturii române contemporane” [Ideological Critique in the Era of the Left Administrative Jargon: A New Left History of Contemporary Romanian Literature]. *Transilvania*, no. 7–8 (2021): 80–89.
- Buden, Boris. *Transition to Nowhere: Art in History after 1989*. Berlin: Archive Books, 2020.
- Buden, Boris. *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- Cusset, François. *French Theory: How Foucault, Derrida, Deleuze, & Co. Transformed the Intellectual Life of the United States*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx: l’état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Éditions Galilée, 1993.
- Dumitrescu, Florin. “Dincolo de teigheaua lui Matache Măcelaru’: Tradiție-brandurile alimentare ca artefacte realist-capitaliste.” *Transilvania*, no. 9 (2023): 57–63.
- Fisher, Mark. “Exiting the Vampire Castle.” *Open Democracy UK*, November 24, 2013. <https://www.opendemocracy.net/en/opendemocracyuk/exiting-vampire-castle/>.
- Fisher, Mark. “What is Hauntology?.” *Film Quarterly* 66, no. 1 (2012): 16–24.
- Fisher, Mark. *Ghosts of My Life: Writing on Depression, Hauntology, and Lost Futures*. Winchester UK-Washington USA: Zero Books, 2014.
- Fisher, Mark. *k-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher from 2004–2016*, edited by Darren Ambrose, introduction by Simon Reynolds. London: Repeater, 2018.
- Fisher, Mark. *Realism capitalist. Nu există nicio alternativă?* [Capitalist Realism: Is there no Alternative?]. Translated by Paul-



- Teodor Cristescu, introduction by Ștefan Baghiu. Cluj-Napoca: Tact, 2022.
- Fraser, Nancy, Cinzia Arruzza, and Tithi Bhattacharya. *Feminism for the 99%*. London: Verso, 2019.
- Gibson, William. "The future is already here – it's just not evenly distributed." *The Economist*, December 4, 2003.
- Gramsci, Antonio. *Selections from Political Writings (1921–1926)*, translated and edited by Quintin Hoare. London: Lawrence and Wishart, 1978.
- Hoare, Quintin, ed., *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, translated by Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publishers, New York, 1971.
- Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990–2020* [The History of Contemporary Romanian Literature: 1990–2020]. Polirom: Iași, 2021.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1990.
- Jameson, Fredric. *Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu* [Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism]. Translated by Alex Văsieș and Vlad Pojoga, preface by Andrei Terian. Sibiu: Editura ULBS, 2021.
- Marx, Karl. *The Communist Manifesto*. London UK-Chicago USA: Pluto Press, 1996.
- Moise, Cătălin. "Capitalism – sau ce?" [Capitalism – Or what?] – <https://youtu.be/Nt6BOorHeLA?si=tPag8tOyqAkBSWAA>.
- Ramos Jr., Valeriano. "The Concepts of Ideology, Hegemony, and Organic Intellectuals in Gramsci's Marxism." *Theoretical Review*, no. 27 (1982)
- Reynolds, Simon. *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York: Faber and Faber Inc., 2011.
- Scott, Robert. "Postcritique; or, The Cultural Logic of Capitalist Realism." *Los Angeles Review of Books*, September 14, 2022. <https://lareviewofbooks.org/article/postcritique-or-the-cultural-logic-of-capitalist-realism/>.
- Shonkwiler, Alison, and Leigh Claire Laberge, eds. *Reading Capitalist Realism*. Iowa City: University of Iowa Press, 2014.
- Tally Jr., Robert T. *For a Ruthless Critique of All that Exists*. UK: John Hunt Publishing, 2022.
- Vătavu, Bogdan. "Making Sense of Bookster: A Commercial Rental Library and Public Libraries in Romanian Capitalist Realism." *Transilvania* no. 9 (2023): 46–56.
- Wark, McKenzie. "Gam3r 7h30ry." *Cultural Politics* 2, no. 2 (2006): 213–224.
- Wark, McKenzie. "Informația vrea să fie liberă (dar se află pretutindeni în lanțuri)." Translated by Daniel Clinci, *Post(h)um. Jurnal de studii (post)umaniste*, www.posthum.ro.
- Wark, McKenzie. *A Hacker Manifesto*. Cambridge MA & London: Harvard University Press, 2004.
- Wark, McKenzie. *Capital is Dead: Is This Something Worse?*. London: Verso, 2019.
- Wiseman, Eva. "Is it time we cancelled cancel culture?." *The Guardian*, December 5, 2021. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2021/dec/05/is-it-time-we-cancelled-cancel-culture>.
- Woolcock, Joseph A. "Politics, Ideology, and Hegemony in Gramsci's Theory." *Social and Economic Studies* 34, no. 3 (1985): 199–210.
- WReC. *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

FREEDOM MONUMENT, MALTA: CONCEPTUAL DESIGN SKETCHES AND ULTIMATE REALISATION

Lino BIANCO

University of Malta, Faculty for the Built Environment
Pontifical Gregorian University, Faculty of Social Sciences
E-mail: lino.bianco@um.edu.mt

FREEDOM MONUMENT, MALTA: CONCEPTUAL DESIGN SKETCHES AND ULTIMATE REALISATION

Abstract: Freedom Day in Malta is the day when the island and its dependencies gained full sovereignty from colonial rule as a free, independent, and neutral republic. The Freedom Monument is a statement of Malta's struggle for freedom and peace; it symbolises the day when the nation became truly run by the Maltese for the Maltese. Following an introduction to Malta's historical-political context, this article reproduces and critically describes a set of conceptual design sketches by sculptor Anton Agius. It also includes a discussion on the monument as executed and concludes by noting factual observations on the process of the design and realisation of the monument. The resulting social realistic design is the work of the artist entrusted with the responsibility to translate the idea of Prime Minister Dom Mintoff into sculptural form. It is an iconic statement of Mintoff's comprehension of Malta's history and its direction for the welfare of present and future generations.

Keywords: Freedom Monument, Freedom Day, Jum il-Helsien, Malta, Anton Agius, Dom Mintoff.

Citation suggestion: Bianco, Lino. "Freedom Monument, Malta: Conceptual Design Sketches and Ultimate Realisation" *Transilvania*, no. 10 (2023): 60-76.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.10.06>.



Introduction

Winberry defines a monument as "a structure ... that has a symbolic or memorial value. It is the creation of people, and as a symbol it 'encapsulates and nurtures an idea or a set of ideas' that incorporate certain values and ideals of that society."¹ Based on the work of Yi-Fu Tuan,² Cudny and Appelblad recall that a monument "can be recognized as both a symbol and a sign: as a symbol, a monument relates to thinking, whereas as a visible landmark, it is a useful sign for orientation, and thus it relates to both behaviour and action."³ They identify the following main spatial functions of monuments: artistic, symbolic, commemorative, political, social, religious, and marketing.⁴ Monuments are a tangible artistic statement of symbolic capital in a given geophysical context which generates "a symbolic material landscape in an urban context, which is reflected in the urban morphology."⁵ They create "visible symbols that build

'collective memory' or 'social memory';"⁶ "memory is not simply a recollection of times past; it is also anchored in places past and visualized in masonry and bronze."⁷ Monuments are often the location of national official celebrations on state holidays.

Freedom Day, known in Maltese as Jum il-Helsien, is a significant national day falling on 31 March in remembrance of the expulsion of the British military from Malta in 1979 when the island and its dependencies – the Maltese Archipelago – ceased to serve as a colonial base once and for all. According to the agreement between Malta and the UK, reached in March 1972, Malta's role as a military base for foreigners was to end on 31 March 1979.⁸ This date commemorates not only the day of the departure of the last British military personnel but recalls the country's emerging status as a neutral state in the Mediterranean, based on the politics of neutrality and non-alignment from military blocs. Prime Minister Dom Mintoff (1916–2012)⁹ described 31 March 1979 as the



day of destiny: “That’s why we made this appointment with destiny. That’s why for us the year 1979, at midnight of the 31st of March, will be the biggest feast that Malta has ever seen” [GHalhekk għamilnieh aħna dan l-appuntament mad-destin. GHalhekk għalina s-sena 1979, u l-31 ta’ Marzu f’nofsillejl, tkun l-ikbar festa li qatt rat Malta].¹⁰ Freedom represents the achievement of the full sovereignty of Malta; without it neither economic nor political freedom were possible.¹¹ It gave the Maltese people the right to choose which directions to take and which to avoid.¹² Without freedom and neutrality, the social and economic development that has taken place in Malta in the last 50 years would not have been possible.¹³

In 1964, the United Nations debated issues touching on Malta’s Independence process. Anton Buttigieg (1912–1983), who represented the Malta Labour Party, made the following statement:

“The Labour Party is against the continuation in Malta of military bases, whose presence provides a most artificial economy for our islands. Now we have had enough of wars. Now it bothers us to see our friendly neighbouring countries being attacked by forces stationed in Malta. We want to live in peace with them. We would like to see Malta like Switzerland in the Mediterranean, enjoying the fruits of industry, tourism and transshipment, a shop window between Europe and Africa. We want Malta as a non-aligned country freed from the chains of colonialism. We consider any defence treaty as a threat to peace and security for the Mediterranean countries.”

[Il-Partit Laburista huwa kontra it-tkomplija tal-bażijiet militari f’Malta, li l-preżenza tagħhom tipprovdi ekonomija mill-aktar artifizjali għall-gżejjer tagħna. Issa kellna biżżejjed mill-gwerer. Issa iddejjaqna naraw pajjiżi girien hbieb tagħna jigu attakkati minn forzi stazzjonati f’Malta. Irridu nghixu fil-paci magħhom. Nixtiequ naraw lil-Malta bħal Svizzera fil-Mediterran tgwadi l-frott ta’ l-industrija, it-turizmu u trasbord, vetrina ta’ hanut bejn l-Ewropa u l-Afrika. Aħna irridu Malta bħala pajjiż mhux allinejat hieles mill-ktajjen tal-kolonjalizmu. Aħna inqisu kull trattat ta’ difiża bħala theddida għal-paċi u s-sigurta’ għal-pajjiżi tal-Mediterran].¹⁴

The anthem for Freedom Day has lyrics by the Maltese poet Karmenu Vassallo (1913–1987) (Fig. 1a) and music by the Greek composer Mikis Theodorakis (1925–2021) (Fig. 1b).¹⁵ The Freedom Monument recalls Freedom Day. This article addresses the design of this monument, situated on a man-made hillock in Birgu colloquially known as l-GHolja tal-Helsien, freely translated as Freedom Hill: “a mound, a veritable man-made hill, an elaborate roundabout commemorating a turning point in Malta’s modern political history.”¹⁶ It is based on primary and secondary sources. The former comprise (i) a set of conceptual design sketches for the monument drawn by the sculptor Anton Agius (1933–2008)¹⁷ which have not

been published to-date; (ii) a set of historical photos of the site; and (iii) the Freedom Monument as realised. The secondary sources include published interviews with the sculptor and monographs on his works namely by Saliba¹⁸ and Schembri Bonaci.¹⁹ Following an introduction to Malta’s historical–political context, this article reproduces, reviews and briefly discusses each sketch. An art history-based critical overview of how and why the monument was realised is also included to illustrate the significant artistic encroachment on the sculptor’s ideas by Prime Minister Mintoff. Agius was recommended to Mintoff by some members of his cabinet of ministers.²⁰

The Context

The Freedom Monument – designed according to the dominant ideology of the government at the time – marks the important point in Malta’s political history when it became de jure independent. De facto, it was granted independence from Britain on 21 September 1964; on 13 December 1974 it became a republic within the Commonwealth. The monument is located along the quayside in Birgu in front of the 17th century Baroque Collegiate Parish Church of Saint Lawrence and south of the Old Naval Bakery, which now houses the Malta Maritime Museum (Fig. 2). Anton Agius is Malta’s foremost sculptor, and a prolific artist.²¹ The President Emeritus of the Republic of Malta, Ugo Mifsud Bonnici (1932–), in his speech at the opening of an exhibition held in 1999 to mark the 50 years of the artist’s career, described him as Malta’s national sculptor.²² Agius designed a number of state monuments commemorating main events, patriots and personalities in the social history of Malta: “His public monuments capture ... the ethos of a period of social and political upheavals that were the birth pangs of a new Malta.”²³ He associated himself with the working-class movement, a pioneering movement that transformed conservative–quasi-feudal Malta into a modern independent state based on social justice. He became the “artistic representative of the Malta Labour Party in government, its court sculptor.”²⁴ Schembri Bonaci further claimed that “it is rather difficult, if not impossible, to separate the two, and it is impossible to understand Agius without trying to interpret the Malta Labour government policies of the time.”²⁵ Monuments designed by Agius, listed with their location and inauguration dates include the Workers’ Memorial (Msida, 1980)²⁶, Sette Giugno 1919 (Valletta, 1986)²⁷, Dun Mikiel Xerri and his Companions 1799 (Valletta, 1986)²⁸, Manwel Dimech (Valletta, 1976)²⁹, Ġużè Ellul Mercer (Dingli, 1986)³⁰ and Mikiel Anton Vassalli (Żebbuġ, 1987).³¹ These monuments all form part of Agius’s “social/socialist realist oeuvre.”³² Agius admired “the revolutionary, the ‘fighter’ (a word often on his lips).”³³ Scerri notes that the Malta in which Agius was

brought up was characterised by a “colonial mentality that over the centuries had bred into our people the belief that we could never compete with the foreigner; that had inculcated the suspicion ... that we were a lesser breed.... Finally there was the havoc, destruction and deprivation brought about by the war years of 1940–45.”³⁴ The style of Agius’s major monuments was erroneously attributed to Socialist Realism, which only illustrates the lack of knowledge of local members of the intelligentsia with interest in art;³⁵ they were not fully cognisant of the difference between Socialist and Social Realism.³⁶

“Socialist Realism is a teleologically-oriented style of realistic art which has as its purpose the furtherance of the goals of socialism and communism. It should not be confused with social realism, a type of art that realistically depicts subjects of social concern, although it is related.”³⁷

The former depicts heroic worker/s in an ideological struggle predominantly rooted in twentieth-century political philosophy, while the latter, rooted in the philosophy of the earlier century, depicts the worker/s in the daily struggle for living. In terms of this definition, Agius’s work does not call for a Socialist revolution; rather, it recollects the evolution of society. He “did not harbour any violent, revolutionary ideology. His works represented Malta’s striving towards independence, its recognition in the international scene, and its presence-in-being,”³⁸ making his work social realist rather than socialist realist. His style was “Gothic Socialist Realism [and] his works do not call for any kind of Socialist revolution, unlike true orthodox Socialist Realist works.”³⁹ Schembri Bonaci notes that

“[a]lthough Agius exploits the philosophy of Socialist Realism he anchors his work in Romanesque, rather than classical, imagery. This is another enigmatic paradox in Agius, since Socialist Realism in fact underpinned classical imagery, as opposed to the so-called naivety of the Gothic. Anton Agius incorporates both idioms, sometimes with a certain level of success and sometimes maybe with less.”⁴⁰ Schembri Bonaci further notes that “the artist interestingly attempted to unite the exciting medieval-gothic idiom which can be found around the whole gothic world ... and his socio-political commitment which could not remain neutral. ... Together with this gothic idiom he succeeded in creating a world which emerged from the artistic principles of Socialist Realism, one which was born and which grew around the years of the Second World War, in the countries which chose the road of Communism and also those which began the global anti-colonialist battle.”⁴¹ In 1972, Agius stated “I still love modern art, but I must say that I have put it aside, freed myself of it ... The public ... could not understand the message ... I want my life to be understood through art beyond my life here on earth. Abstract art proved inadequate.”⁴²

Referring to Saliba’s opinion that Agius’s works are not a “fusion of the abstract with the figurative,”⁴³ Schembri Bonaci argues that Agius did strive for one, “a sincere struggle to combine both the abstract and figurative, albeit unfortunately without success.”⁴⁴

Conceptual design sketches

After a site visit to the piazza in front of St Lawrence Church, Agius began designing a monument to complement the historical context. This approach tends to establish what Cudny and Appelblad describe as “a kind of dialogical relation and mutual understanding between the artist and the people who look at and use the space around and sometimes also within monuments.”⁴⁵ Based on an interview with the sculptor undertaken five years after its inauguration, Xuereb notes that “prominent in his [Agius’s] original design was an allegorical shape of a feminine figure symbolising Malta, carrying the flag, followed by a throng of citizens. The design also included a naval ship and a warplane leaving the island.”⁴⁶

Most of the figures were nude, a recurring theme in his work, intended “to symbolise how the people had been liberated from poverty and colonialism.”⁴⁷ Mintoff vetoed nudes in state monuments. Figures 3 to 6 reproduce a set of twelve conceptual design proposals presented to Mintoff, likely all dating to 1977. Some are labelled and only nine were actually numbered consecutively by Camilleri at the top left-hand corner. Proposal number 5 (Fig. 5a) has another sketch along the short side of the overleaf (Fig. 5a_1). All are in caput mortuum colour pencil except for those reproduced in Fig. 3 and Fig. 5a_1 which are graphite pencil and red ink pen, respectively. Most of the sketches include reference to the materials to be used in the construction/manufacture of the different elements.

Fig. 3 includes sketches on two A3 sheets.⁴⁸ Those in the first sheet, Fig. 3a, show two human figures shaking hands next to a stone pylon inscribed with the year 1979.⁴⁹ The sketch on the bottom left below develops the idea by adding Malta’s flag at the top of a pylon and transforming the platform into the shape of a ship; a ship is also depicted on the plinth of the sketch in the top left corner. In this and subsequent sketches the theme of two figures remains, with slight variations. However, the figures lack sculptural expressiveness, the dynamism of movement. They do not give the viewer a sculptural form to respond emotionally but rather convey a sign that can be easily decoded. The pylon is easily recognizable as a symbol of Malta’s fortifications. The ship, which is just present there and without any sculptural treatment, is included as an additional message. In all the sketches, the elements represent what Barthes would call parataxis (standing next to each other) and not syntaxis (a union of form that corresponds to idea of something irreducible to the mechanical sum of its parts).⁵⁰ In Fig.



3b, from the second A3 sheet, the sketch on the left is an iteration of the sketches discussed above, the difference being that the two figures are pulling on ropes to raise the flag instead of shaking hands.⁵¹ The sketch on the right, again portraying two figures in shaking hands, includes a third figure in the background holding and gazing at the flag high up in the sky. The cap on one of the figures could be interpreted as policeman: the sailor saying farewell to the local as the latter raises the Maltese flag.⁵² The figure raising the flag is the only dynamic and expressive part of the composition. It could be that the artist deliberately made the figures shaking hands emotionally lacking, formally dull – to emphasise that it is just a farewell greeting, following which neither will miss the other. In contrast, the raising of the flag by the third figure displays an emotional focal point. The true content of the sculpture is the celebration of freedom, not formal procedural arrangements.

Figs 4a to 4d present the first four numbered sketches.⁵³ Fig. 4a develops the composition in Fig. 3b – the handshake and the embrace – but the figures have become clearer.⁵⁴ The third person is standing in front of a small rock on which Malta's flag has been raised. Looking up, his gaze meets the doves, symbolizing peace,⁵⁵ circling around the torch or urn on top of the rock. This version of the monument has more overall expressiveness. The static figures become less noticeable as the boulder towers over them, the flag waving against the sky. The third figure almost emerges out of the boulder, thus making visual reference to the bas-relief which adorns buildings from Malta's baroque period.

The sketch in Fig. 4b does away with the rock, doves and fire but includes a monumental base which displays the year 1979 and a bas-relief of a female figure on one side.⁵⁶ In this sketch, the sculptural group is notably placed on an architectural element instead of an allegorical ship or an unspecified base. The artist further develops the architectural aspect of the monument. By replacing the boulder with an architectural base, the sketch returns to the original static and schematic idea.

In Fig. 4c the vertical slab is complemented with a horizontal base.⁵⁷ Two rectangular blocks intersect one another. The two figures performing the farewell ritual sit atop the vertically oriented base, unobstructed. The female figure present in Fig. 4b appears again on the base, between two torches. The silhouette is evident, with the sky providing the backdrop. On the right, placed on the horizontal element of the base a separate rectangular slab is erected. The figure lowering one flag and raising the other is portrayed by means of bas-relief. With the aid of architectonic arrangement of the blocks, the composition gains dynamism, maybe even an emotional aspect. Paradoxically, these geometrical blocks are dynamic and emotional, whereas the human figures remain mute.

The sketch reproduced in Fig. 4d changes the narrative

altogether.⁵⁸ It represents a vertical arrangement of rectangular blocks. Four parts are clearly articulated: (i) the lower block bears a bas-relief showing a group of people; (ii) a smaller block on top displays the year 1979; (iii) the next block, larger in size, is a cube bearing a relief of two large hands grasping each other tightly; and (iv) the final block, vertically oriented, upon which the country's flag is erected, and depicting a female figure – an allegorical representation of Malta – holding a dove, symbolizing peace. By removing the human-scale figures, this sketch becomes the most monumental interpretation.

Fig. 5a to 5d correspond to the next four numbered sketches.⁵⁹ Fig. 5a returns to the previous narrative.⁶⁰ Two figures shaking hands stand on an architectural block; the vertical block is erected at the top of the base. The flag of Great Britain has been lowered and hung on the face of the upright block, doves circle around the same block. The Maltese flag is waving on top, where a memorial fire is burning in a metal receptacle. The stele becomes the centrepiece and the two human figures stand as toy figurines.⁶¹

Fig. 5a_1 is basically a repeat of Fig. 4d.⁶² Fig. 5b includes a base and figures similar to Fig. 5a but introduces a new symbol relating to industry – a cogwheel, a symbol of progress.⁶³ The giant cogwheel placed on the upper part of the base is being handled by what appears to be female figure. Birds of peace are carved on the circular face of the wheel. This version depicts the human body enacting its will to steer progress.

The theme of the cogwheel is further developed in Fig. 5c.⁶⁴ This time, it serves as circular base for the next block, where two figures grasp one another's hands in farewell. A circle of doves frames the two men. A cylindrical tube, resembling a mast of a ship, tops the base displaying the flag. The human figurines are reduced to almost nothing; accessories in some kind of an enlarged gadget.

In Fig. 5d, the two figures are carved in bas-relief on a cubic block. On top of the cube, an off-centred obelisk adorned with figures of doves supports the flag.⁶⁵ A giant cogwheel leans against the obelisk. The two figures have decisively found their proper place: no three-dimensionality is required for such a static emotionless posture; here they become like a poster, a part of the surface. This solution seems to fit the main idea. Yet one remains puzzled as to why an obelisk and a cogwheel symbolise independence. Sketch 9, reproduced as Fig. 6, presents a complex narrative and composition.⁶⁶ A giant boulder supports a series of cogwheels – similar to those in sketches 6 and 8 – over which a horse with a female rider is riding at speed. Human bodies are dragged across this machine, which appears to be an allegory of Malta moving forward based on work. The years 1814 – 1979, representing the island's military significance for the colonisers, is carved on the boulder. On a smaller boulder the two men hold hands as a sign

of peaceful farewell, putting the military history past behind. This version seems to be the most sculptural. The artist created not just a message using sign-forms – forms whose only essence is to signify something else allegorically – but solved a complex sculptural problem: how the movement of the horse influences the rider, and how to convincingly portray a human figure being dragged by a horse. It is surprising to see that in this expressive and dynamic interpretation the two static figures still appear, not letting the viewer forget the schematicism of the whole idea.

The design as realised

The Freedom Monument as realised is reproduced in Fig. 7. Photographic black and white images at the time of the design are reproduced in Fig. 8.⁶⁷ They were included in the file containing the set of conceptual design sketches and they tally with the official aerial photo shot in 1978.⁶⁸ The photographs include an image of the site (Fig. 8a), access to it towards the Neoclassical Old Naval Bakery building at the rear of the image (Fig. 8b), views of the streetscape overlooking the site (Fig. 8c) and the parish church (Fig. 8d). A section of the 1978 aerial photo of the area, enlarged to indicate the site, and a superimposed sketch of a proposal on the site are reproduced as Fig. 8e and Fig. 8f, respectively.

The design of the Freedom Monument was close to Mintoff's heart. He directed Agius to construct a hillock with figures. He not only put forth a specific brief and guidelines for the design of the monument to the sculptor, he also included explicit and definite details with respect to i) the arrangement of the four figures, notably their hands; ii) the visual finish of the lettering; and iii) the design of the steps up to the hillock.⁶⁹ Congruent with the observations of Stevens and others,⁷⁰ Cudny and Appelblad note that the perception of modern monuments "evolved from seeing to experiencing. Therefore, [they] have tended to become a type of experience space. They are often combined with ... elements such as green spaces or water. People can ... walk on the monument, learn about the person or story it represents, and they can touch ... it."⁷¹

Despite the symbolic associations of the design and materials employed, Freedom Monument does not connect with the visitors' experience. It is an object in space at a given place which is experienced once annually by state authorities while ascending the steps from street level to the top of the hillock. The monument is not spatially removed from the surrounding roads; it effectively functions as a roundabout.⁷²

The executed design was a compromise after a number of attempts. The hillock, surrounded by a low-lying fence, was erected in large limestone boulders extracted from the uppermost surface of Ta` Zuta hardstone quarry in Dingli. This local limestone, colloquially

referred to as *rustica*, has a coarse texture (Fig. 7a).⁷³ Agius experimented with this hardstone and was the first to use it for sculptural purposes.⁷⁴ The hillock supports a mix of plants, including those indigenous to Malta alongside Mediterranean, naturalised alien, cultivated and alien species.⁷⁵ On top of the mound are four life-sized bronze figures grouped in two pairs: a British sailor and a Maltese worker in a boiler suit and boots, and another Maltese worker in similar attire and a Maltese policeman sounding the bugle in salute (Fig. 7b).⁷⁶ Mintoff objected to "the hand of the British sailor resting on the shoulder of the Maltese worker while shaking hands."⁷⁷ On entering Mintoff's office, he rose to greet Agius who, in turn, "offered one hand while placing the other, which happened to be in plaster, on Dom's shoulder. Mintoff immediately requested Anton to first remove his hand from his shoulder and then go and remove that of the statue from the shoulder of the Maltese worker."⁷⁸ The passage along the hillock is lined with Maltese phrases cut in bronze at the Malta Dockyard, the largest industrial complex at the time and the crucible for riots against the British in 1958.⁷⁹ Overall, this commemorative landscape can be interpreted along the lines of Hammond:⁸⁰ "an approach that builds on a rich tradition of geographical scholarship.⁸¹ I focus in particular on the meanings communicated by design,⁸² the choice of materials,⁸³ and the 'public texts'⁸⁴ inscribed in and upon the landscape."

The realised design has specific three objects – the hillock, the four figures and the flag – respectively corresponding to the natural, the representational and the symbolic. The first, including the vegetation, brings the rural into the urban landscape. The figures are a literal re-enactment of a scene; they are allegorical, each character representing a political entity: a sailor shakes hands with a worker whilst the Union Jack is lowered and another worker hoists the Maltese flag while the policeman blows a bugle.⁸⁵ This is the last handshake: a farewell in peace to Malta's colonial past, which was not only characterised by dominion but also by being forced to fight wars for others. The scene represents the final handover to the Maltese to form their own destiny. A Maltese poetic verse set along the path to the top evokes the workers' fight for freedom: "GHollew lehinom il-feddeja, inghaqdu l-haddiema, batew, tqabdu, hadmu fuq li hadmu u wasal il-jum, rebhet Malta l-helsien" [The redeemers raised their voices, the workers united, they suffered, they worked hard, they worked tirelessly and the day came, Malta won freedom].⁸⁶ Mintoff initially wanted the lettering to be highly polished, but later changed his mind, ordering them to be treated with acid to remove their lustre and rendered green.⁸⁷ He also objected to Agius's design of the steps, which were easy to climb, arguing that "nobody laid easy steps for the Maltese in their acquisition of freedom.... The nation had to struggle, suffer and risk."⁸⁸ To comply, Agius added sand to the



surface of the steps to render the path rough.⁸⁹

Schembri Bonaci argues that “the static puppet-like postures of the figures on the monument show Agius’s artistic inconsistency. Such theatrical realism, albeit harbouring a beautiful idea of the friendship between Malta and Great Britain, is artistically slapdash, and somewhat sentimental. It does not transcend the real event and its ritual, which the monument is attempting to emulate.”⁹⁰ He also criticises the “almost gothic frontal expressionlessness of the figures,”⁹¹ an aesthetic which features in Agius’s Worker’s Memorial (1980) in Msida. In reference to the Freedom Monument, Schembri Bonaci concedes that “the idea of the ‘Freedom Day’ monument is brilliant and historically intriguing, yet Agius produces blank-marionette faces,”⁹² describing this as “artistic inconsistency.” This point of view would be valid if the monument represented the free artistic expression of the sculptor. Agius’s artistic independence was significantly encroached upon by Mintoff:⁹³ he made many concessions in the overall design and especially the figures. The Freedom Monument cannot be compared to Agius’s monument to Manwel Dimech or the one of St Francis, where he had the artistic freedom to express his own ideas. The Freedom Monument was a transliteration of Mintoff’s idea in sculptural form; the realised form was determined by fiat from Mintoff himself.⁹⁴ The character of monuments marking political/colonial domination are often imposed by their creator;⁹⁵ such is the case for Freedom Monument. In an interview with Mizzi, Agius explicitly stated that “Mintoff created that monument and not me. But it is a great honour for me that I was chosen because it is the most beautiful occasion that has happened in the country during my entire life” [Nghid li dak il-monument holqu Mintoff u mhux jien. Imma unur kbir ghalija li ntaghzilt jien ghaliex hija l-isbah okkazjoni li grat fill-pajjiz kemm ili haj].⁹⁶ Despite other criticisms of the realised work,⁹⁷ and the difficulties that Agius had to go through in its execution, the monument was the one that he dearly loved. He recalled that “Mintoff wanted to show suffering and simplicity representing the turning of a previous military base into a republic built on work and peace. He also seems to have wanted to bring to urban Vittoriosa, the first city of the Knights on the island, a piece of the countryside, complete with cactus and palm trees.”⁹⁸ More trees were planned around the square but the parish objected on the grounds that they would hinder parishioners going to church.⁹⁹ The end result is an absence of a dialogical relation; the mutual understanding between the artist and the locals was not present as he was absent in such a rapport; he was only transliterating Mintoff’s idea in sculptural form.

Endorsing the comments published in the popular daily national newspaper by Baldacchino,¹⁰⁰ Lorenzo Zahra, Secretary of Vittoriosa and Cultural Society, argued that the monument’s location was “undeniably out of place. The heap of rustic garigue blocks artificially placed

jar strikingly with the baroque facade of St Lawrence church in the background and, indeed, with the entire classic style palaces along the Vittoriosa waterfront.”¹⁰¹ Although he agreed with having such a national landmark recalling the freedom from foreign domination – typical political function of such a monument¹⁰² – he felt it should be adorned by a “more edifying structure. The present bronze statues ... should, of course, be retained. However, they should be arranged prominently on a dignified and artistic plinth and surrounded with an open public space, decorously designed and fittingly called Freedom Square, with the renovated Freedom Monument standing at the centre.”¹⁰³ Kipphoff notes that “[p]ublic spaces, however, are being redefined and overtaken by media and other manipulative spaces. These are making obsolete the staging of the individual human body as a figure in public display against the backdrop of the city.”¹⁰⁴

The attempt to redefine this public space has, to date, not been successful. Citing de Certeau – who read the city as overlays of time, people, and behaviour¹⁰⁵ – Kipphoff asks the question: “where do people find themselves positioned in the daily drama of the staging of cultural hegemony that they witness in their surroundings, at once familiar and bewildering?”¹⁰⁶ Although her thought-provoking question – recalling the experience of strolling through the Brandenburg Gate after experiencing being on either side of the wall in 1989 – is not directly applicable to Freedom Monument. The experiences of the younger generations are remote from Malta’s colonial past and thus they cannot appreciate *prima facie* what it stands for.

“The public spaces of historical importance of the twentieth century in Europe feature monuments representing the factual and figural expressions of the cultural politics of the time. As the political, social, and cultural developments of the twentieth century unfolded, these spaces and their monuments were in some cases destroyed, in others neglected, forgotten, altered, or redefined.”¹⁰⁷

Freedom Monument, the site of an annual celebration since its inauguration, is neither destroyed nor forgotten. It is given a face lift for the state event held on site. To date, it has neither been altered nor physically redefined, albeit some people are metaphysically redefining its significance through reinterpreting Malta’s neutrality and military equidistant policy and its civil religion regulating foreign and European affairs.

Final Comments

Unlike typical twentieth-century art – in which figurative forms gave way to more abstract ones and artists made use of materials to express a new aesthetic, and thus included an aesthetic dimension to the urban context¹⁰⁸

– the Freedom Monument is a traditional design. As is typical with such monuments, it is in a central location. Its forms are used to convey its symbolic function. It represents a statement to affirm the annual Freedom Day; its message is conveyed unequivocally, with limited space for interpretation. The focal point of each of Agius’s original design sketches was the figures shaking hands. It is the setting of this tableau that the artist was concerned with. He used various objects in distinctive symbolic imagery surrounding these figures, from pure architectural themes, to animals to fire, in order to frame the tranquil farewell scene. Although the earlier conceptual sketches draw parallels with social realist messages and the typical way of representation, the Freedom Monument as realised quietly plays the eternal scene almost unnoticed, a gesture devoid of excess pathos. The quiet tableau celebrates the gesture of farewell and the raising of the flag – which is not an artistic image but an actual object in the sculpture. The landscape takes the focal point of the composition, representing Malta’s mineral and floral essence; it connects with the commemorative event of 31 March 1979 as a national day in the historical time scale of the archipelago. If not examined the figures might go unnoticed. In this way, the monumentality characteristic to social realism is avoided.

In both the conceptual sketches and in the realised monument, Malta is associated with the female gender whilst the workers and members of the security forces are male.¹⁰⁹ Commemoration is a political act and thus it is not neutral.¹¹⁰ Citing Warner,¹¹¹ Fodor notes that artists have

“used the female form since ancient times as an expression of desiderata and virtues. ... Allegories of Victory and the Motherland are the most frequent representations of the female form The artistic choice of the sculptors can be explained by the fact that, through such an artistic convention, abstract notions could be made understandable for everyone and identifiable with anyone. Such representations of the female figure, do not refer to particular women, do not describe women as a group, and often do not even presume to evoke their natures, yet they stand for us regardless of sex.”¹¹²

The Freedom Monument is not different; reading it goes beyond the stereotype. For Agius, “a work of art is a child born of Mother Artist and Father Environment.”¹¹³ Saliba sums up the Freedom Monument thus:

“it might appear strange but it is indeed true that the most significant part of the monument is not the group of figures ... but the mass of rock which towers above everything else, rendering everything small by comparison. But it was meant to be that way. The mound, rocky, craggy, filled with pitfalls, with a path winding its way to the top, represents Malta and the innumerable sacrifices and obstacles that the people,

led by the Prime Minister, had to make and overcome. Emphasis shifts therefore to the struggle, rather than to the triumph, however important it was. It records the culmination of a sequence of events: 1964, Independence; 1974, the proclamation of the Republic; 1979, the end of the military bases and the start of economic independence. The flame burning at the top symbolises the courage that the Maltese have always shown and the love they cherish for Malta.”¹¹⁴

Derived from the Latin “moneo,” this quotation elicits the etymological multiple-meanings of term “monument.” The *Oxford Latin Dictionary* provides three translations of the Latin term: “to bring to the notice of, remind, tell (of); ... to suggest a course of action to, advise, recommend, warn tell; ... to serve as a reminder or warning to/of things, events, etc.”¹¹⁵ The Freedom Monument is an edifice intended to commemorate not only the event but the actions leading to the moment of the country’s total freedom from foreign rule came into effect. It executes a commemorative function which, as argued by Johnson¹¹⁶ and DeLyser¹¹⁷, is an important dimension in the politics of memory.¹¹⁸ In his speech, which was broadcast live on national radio and television on 31 March 1979, President of the Republic Anton Buttigieg stated: “Maltese and Gozitans, we gathered here tonight to swear together that there will never again be another foreign military base on our land, and that Malta will always remain a free Republic led by the Maltese for the Maltese” [Maltin u GHawdxin, ingbarna biex illejlja flimkien nahilfu li qatt izjed ma terga’ fuq artna jkun hawn bazi militari ohra tal-barrani, u li Malta tibqa’ dejjem Repubblika hielsa mmexxija mill-Maltin għall-Maltin].¹¹⁹

Why was the piazza in front of St Lawrence Church – a Baroque ecclesiastical building – the preferred site for Freedom Monument, a neo-Baroque didactic statement of civil religion? “The construction of monuments in urban contexts is not simply a contested commemorative practice staged in public space but a claiming of place¹²⁰ through which identities and imaginaries are articulated and performed at multiple scales¹²¹.”¹²² With the advent of the Order of St John in 1530, Birgu became “a political mecca governed by a religious triad of checks and balances.”¹²³ This triad included the Grand Master, the bishop and the inquisitor, all of whom declared allegiance to the pope.¹²⁴ Further to the island being ruled by a theocracy, “throughout the siege [of 1565], the main place of hope and prayer has been St Lawrence,” the conventual church of the Order.¹²⁵ It is a historically and politically charged context – the iconic victory of 1565 against the Ottomans is commemorated by the Great Siege Monument erected in 1705 in the city’s mediaeval square, the first time Malta was portrayed as victorious through the allegory of a young woman in drapes and armour holding a sword, a shield, and a palm frond in her hands. In this location, the Freedom



Monument represents the contemporary Zeitgeist: from a naval base to a place of commerce, a waterfront space for tourists and locals to enjoy, rather than for foreign military personnel.

Author's Note

This paper was written and submitted to *Revista Transilvania*, a leading academic journal of Transylvania, in the later part of 2023, the year which marks the 55th anniversary since Malta and Romania established diplomatic relations.¹²⁶ Together with Bukovina, Crişana, Maramureş and Banat, this province was united with Romania on 1 December 1918, and formed part of the Kingdom of Romania through the Treaty of Trianon signed on 4 June 1920. A key player was British-born Queen Marie of Romania (1875–1938), who spent a portion of her early years in Malta when her father, the Duke of Edinburgh, was appointed Commander-in-Chief of the Mediterranean Fleet.¹²⁷ The Queen remembered her time in Malta as “the happiest memory of my existence” [cea mai fericită amintire a existenței mele].¹²⁸ The family resided at San Anton Palace, then the family residence of the British Governor but now the official residence of the President of the Republic of Malta.

Furthermore, this paper is dedicated to one of my foremost mentors in my professional career, the late Prime Minister Emeritus Dr Karmenu Mifsud Bonnici – a staunch believer in Malta’s quest for freedom and

national independence, and in the politics of military neutrality and non-alignment. His integrity was, and still is, a beacon for making politics a conversation from people to people, based on the notions of solidarity and well-being.¹²⁹ Our hour-long meetings over a coffee prior to his illness were instrumental in understanding and comprehending foreign affairs and historical milestones between Malta and other sovereign states, including Romania.

Acknowledgments

The author would like to thank the following staff from the University of Malta: Professor Godfrey A. Pirotta (Chairperson, Mediterranean Academy of Diplomatic Studies) and Alessandra Bianco (Research Support Officer I, Faculty of Engineering) for their comments on an earlier draft of this paper; Antoine Gatt (Research Support Officer II, Faculty for the Built Environment) for his help in identifying the soft landscaping on the hillock forming part of Freedom Monument; Joseph Borg and Beverly Agius (Library Assistants, Melitensia Section, University of Malta Library) for their support in digitising the original sketches; Professor Kevin Aquilina (Faculty of Laws) for helping secure sources for this article; and Dr Kevin Gatt (Head of Department of Spatial Planning and Infrastructure, Faculty for the Built Environment) for helping secure a soft copy of the aerial photo which formed the baseline to Fig. 5d.

Notes

1. John J. Winberry, “‘Lest we forget’: The confederate monument and the southern townscape,” *Southeastern Geographer* 23 (1983): 107–121, 107.
2. Yi-Fu Tuan, “Sign and metaphor,” *Annals of the Association of American Geographers* 68 (1978): 363–372.
3. Waldemar Cudny and Håkan Appelblad, “Monuments and their functions in urban public space,” *Norsk Geografisk Tidsskrift – Norwegian Journal of Geography* 73, no. 5 (2019): 273–289.
4. *Ibid.*, 276–285.
5. *Ibid.*, 276.
6. *Ibid.*, 280. With respect to collective memory and to social memory, Cudny and Appelblad cite Nuala Johnson, “Cast in stone: Monuments, geography, and nationalism,” *Environment and Planning D: Society and Space* 13 (1995): 51–65; Nuala Johnson, “Mapping monuments: The shaping of public space and cultural identities,” *Visual Communication* 1 (2002): 293–298; and Dydia DeLyser, “‘Thus I salute the Kentucky Daisey’s claim’: Gender, social memory, and the mythic West at a proposed Oklahoma monument,” *Cultural Geographies* 15 (2008): 63–94.
7. Johnson, “Mapping monuments: The shaping of public space and cultural identities,” 294.
8. In terms of this agreement, Great Britain could not, until 1979, use its military facilities in Malta to honour any international agreement it may enter into. These facilities could only be used for defence purposes and not against any Arab country. While under the old treaty Great Britain had the right to prohibit the entry of other foreign forces into Malta, from March 1972 until 31 March 1979 it could only object to the entry of Warsaw Pact countries (Godfrey Pirotta, “Mintoff, il-Helsien u n-newtralità ta’ Malta 1947–1972,” in *Mintoff: Il-bniedem u l-istorja*, ed. Mario Cutajar (Hamrun, Malta: Sensiela Kotba Soċjalisti, 2012), 525).
9. A Rhodes scholar at Hertford College, Oxford, and leader of the Malta Labour Party from 1949 until 1984, Mintoff was known for his socio-democratic ideals. He was prime minister of Malta from 1971 until he resigned to make way for his anointed successor, Karmenu Mifsud Bonnici (1933–2022). The ideology of the party shifted from social-democratic to a socialist one based on Christian values and the teachings of Christ, particularly the parable of the Good Samaritan. This was diametrically

- opposite to the progressive socialist ideologies underlying communist and totalitarian regimes at the time. Soon after Mintoff was elected prime minister in 1971, he proceeded to replace the British-installed governor-general, Sir Maurice Dorman (1912–1993), with a Maltese successor, Sir Anthony Mamo (1909–2008), then Chief Justice of Malta. Furthermore, he declared Gino Birindelli – head of the Mediterranean Command of the NATO fleet based in Malta – persona non grata, subsequently leading to the closure of NATO’s headquarters in Malta. US navy vessels were no longer authorised entry (Aleks Farrugia, “Lejn il-kisba tal-Helsien ... l-ikbar festa li qatt rat Malta,” in *Il-35 anniversarju mill-Helsien: 31 ta' Marzu 1979–2014*, ed. Meli Brian (Marsa, Malta: Union Print Co. Ltd, 2014), 11). During Mintoff’s tenure, Malta became a republic in 1974 and free from colonial forces in 1979 (Michael J. Schiavone, *Dictionary of Maltese Biographies*. Pietà, Malta: Pubblikazzjoniet Indipendenza, 2009, no. 2, 1183–1185).
10. Cited in Farrugia, “Lejn il-kisba tal-Helsien ... l-ikbar festa li qatt rat Malta,” 17. See also Godfrey A. Pirotta, “GHaliex il-Helsien kien hemm b'zonnun,” in *Il-35 anniversarju mill-Helsien: 31 ta' Marzu 1979–2014*, ed. Meli Brian (Marsa, Malta: Union Print Co. Ltd, 2014), 53.
 11. *Ibid.*
 12. Godfrey A. Pirotta, “L-isfidi tal-imghoddi – l-isfidi tal-futur: Diskors ta' l-okkazjoni fl-erbatax-il anniversarju ta' jum il-helsien,” *Il-Ġens*, April 2, 1993, 5.
 13. Pirotta, “Mintoff, il-Helsien u n-newtralita ta' Malta 1947–1972,” 506.
 14. Anton Buttigieg, *United Nations Debate on Malta's Independence* (New York, 1964); cited in Pirotta, “Mintoff, il-Helsien u n-newtralita ta' Malta 1947–1972,” 523. Given that this speech was delivered at an event held prior to 21 September 1964, when Malta was not yet a member of the UN, it is not included in Saviour F. Borg, ed., *50 Years of Malta's Foreign Policy (1964–2014)* (Malta: Printit, 2015).
 15. The anthem was played for the first time on 31 March 1979 by the Berlin Philharmonic Orchestra under the baton of its principal conductor Herbert von Karajan (1908–1989). By 1978, Theodorakis had composed anthems for Nasser (1970), the Socialist Movement in Venezuela (1973), the victims of Athens Polytechnical uprising (1973) and the French Socialist Party (1977) (Unearthing the Music. “Mikis Theodorakis,” *Unearthing the music: sound and creative experimentation in non-democratic Europe*. http://database.unearthingthemusic.eu/Mikis_Theodorakis). He was a symbol of resistance against the Greek military junta (1967–1974), which subjected him to imprisonment, deportation and torture and also banned his works. Mikis Theodorakis, *Journal of Resistance*, trans. Graham Webb (London: Hart-Davis MacGibbon, 1973; Alexander Prokhorov, ed., “Theodorakis, Mikis.” In *Great Soviet Encyclopaedia* no. 25 (New York: Macmillan Educational Corporation, 1980), 584. Like Mintoff, he opposed the occupation of Gaza and the West Bank by Israel.
 16. Adriana Bishop, “Monuments explained: Freedom Monument, Birgu.” *GuideMeMalta.com*. <https://www.guidememalta.com/en/monuments-explained-freedom-monument-birgu>. Birgu is known as Citta` Vittoriosa which translates to Victorious City, recalling the Great Siege of Malta in 1565 when Malta was victorious over the Ottoman Empire. It is a maritime city with a long history of mercantile and military activities.
 17. Agius completed his education in his homeland and overseas, first at the Malta Society of Arts, Manufactures, and Commerce (1950–1953) where artists Emvin Cremona (1919–1987), Vincent Apap (1909–2003) and his later inspiration and mentor George Borg (1906–1983) taught – Godwin Scerri, *Anton Agius: Maltese sculptor* (Marsa, Malta: Publishers Enterprises Group Ltd, 1986); Louis P. Saliba, *Anton Agius: A retrospective exhibition* (San Ġwann, Malta: Publishers Enterprises Group Ltd, 2005), 6–7. This was followed by stints at the Malta School of Art, the Academia di Belle Arti (Rome) and St Martin’s School of Art (London). He taught art at secondary schools in Malta and at the University of Malta, and was examiner of ceramics at ordinary level examinations of the University of Oxford. Further to winning a number of national and international awards in art competitions, he was made a Member of the National Order of Merit of the Republic of Malta and awarded the prestigious Gold Medal Award of the Malta Society of Arts in 2005 and 2007, respectively Michael J. Schiavone, *Dictionary of Maltese Biographies*, no. 1 (Pietà, Malta: Pubblikazzjoniet Indipendenza, 2009), 26–27; see also Louis P. Saliba, *Anton Agius: Sculpture*. San Ġwann: Publishers Enterprises Group Ltd, 2002), 19–21. For a critical appreciation of his work see *ibid.*, 127–130.
 18. *Ibid.*
 19. Giuseppe Schembri Bonaci, *Anton Agius and Gothic Socialist Realism* (Qormi, Malta: Horizons, 2011).
 20. Anthony Xuereb, “Making of a monument,” *Times of Malta*, March 31, 2017, 16. <https://timesofmalta.com/articles/view/Making-of-a-monument.644004>
 21. Anton Camilleri, *Monumenti u busti fil-gżejjer Maltin* (San Ġwann, Malta: Book Distributors Limited, 2019).
 22. Saliba, *Anton Agius: Sculpture*, 127. Recalled also in Emanuel Fiorentino, “The emotive powers of a sculptor,” *The Sunday Times of Malta*, March 30, 2003, 34; Saliba, *Anton Agius: A retrospective exhibition*, 12; and Anon, “‘National’ sculptor’s works to go on display,” *Times of Malta*, May 13, 2005, 26. <https://timesofmalta.com/articles/view/national-sculptors-works-to-go-on-display.90531>.
 23. Mario Buhagiar, “Introduction,” in *Anton Agius and Gothic Socialist Realism*, Schembri Bonaci Giuseppe (Qormi, Malta: Horizons, 2011), 5.
 24. Schembri Bonaci, *Anton Agius and Gothic Socialist Realism*, 9.



25. Ibid.
26. Saliba, *Anton Agius: Sculpture*, 95-96; Camilleri, *Monumenti u busti fil-gżejjer Maltin*, 250-251.
27. Saliba, *Anton Agius: Sculpture*, 97-99; Camilleri, *Monumenti u busti fil-gżejjer Maltin*, 375-376.
28. Saliba, *Anton Agius: Sculpture*, 96-97; Camilleri, *Monumenti u busti fil-gżejjer Maltin*, 377-379.
29. Saliba, *Anton Agius: Sculpture*, 94; Camilleri, *Monumenti u busti fil-gżejjer Maltin*, 398-399.
30. Saliba, *Anton Agius: Sculpture*, 99; Camilleri, *Monumenti u busti fil-gżejjer Maltin*, 86-87.
31. Ibid., 490-491.
32. Schembri Bonaci. *Anton Agius and Gothic Socialist Realism*, 8.
33. Saliba, *Anton Agius: A retrospective exhibition*, 5.
34. Scerri, *Anton Agius: Maltese sculptor*.
35. For example, see the opinion of Henry Frendo in Adriana Bishop, "Monuments explained: Sette Giugno 1919, Valletta," *GuideMeMalta.com*. <https://www.guidememalta.com/en/monuments-explained-sette-giugno-1919-valletta#:~:text=The%20monument%20was%20inaugurated%20on,one%20succumbing%20to%20his%20wounds,> and the obituary by Paul Xuereb in Paul Xuereb, "Anton Agius: Fine artist, humble man," *Times of Malta*, October 27, 2008, 11. <https://timesofmalta.com/articles/view/anton-agius-fine-artist-humble-man-1.230656>.
36. Fiorentino. "The emotive powers of a sculptor," 34.
37. New World Encyclopedia contributors. "Socialist realism [Internet]." In *New World Encyclopedia*, January 30, 2023. https://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Socialist_realism&oldid=1098626. Schembri Bonaci defines these terms thus: "Socialist Realism was based on the desire to depict reality, just as in Social Realism, but this 'reality' in Socialist Realism had to be made manifest, not in its neutral and passive aspect, but in its revolutionary development." Schembri Bonaci, *Anton Agius and Gothic Socialist Realism*, 12.
38. Ibid., 10.
39. Schembri Bonaci, *Anton Agius and Gothic Socialist Realism*, 17.
40. Erika Brincat. "Anton Agius and Gothic Socialist Realism," *The Malta Independent on Sunday*, June 3, 2012, 27. <https://www.independent.com.mt/articles/2012-06-03/news/anton-agius-and-gothic-socialist-realism-310903/cookie-declaration>.
41. Ibid.
42. Television programme *Il-polż ta' l-artist* [*The pulse of the artist*] broadcast in January 1972, cited by Saliba (*Anton Agius: Sculpture*, 23) and in turn by Schembri Bonaci, *Anton Agius and Gothic Socialist Realism*, 15.
43. Saliba, *Anton Agius: Sculpture*, 45.
44. Schembri Bonaci, *Anton Agius and Gothic Socialist Realism*, 15.
45. Cudny and Appelblad. "Monuments and their functions in urban public space," 277.
46. Xuereb. "Making of a monument," 16.
47. Ibid.
48. The sketches numbered by the artist are on non-standard, roughly rectangular conventional paper. Agius was frugal both in character and because he was not wealthy. Most of his works, especially the public ones, were miserably paid, if paid at all (Anton Calleja, personal communication, July 1, 2023. Calleja, Agius's nephew and a respected contemporary artist in Malta, worked from the age of nine as a "studio hand" at his uncle's workshop). The following are the approximate sizes of the sheets in cm of the numbered sketches, given in consecutive order: 1, 21.2×30.4; 2, 24.5×40.7; 3, 24.5×30.4; 4, 21.2×30.7; 5, 21.7×35.7; 6, 21.1×31.0; 7, 21.6×30.0; 8, 21.3×30.3; and 9, 32.2×42.5.
49. The sketches at the top left and right side of the sheet include the year 1979. Only the latter sketch is signed and dated 1977.
50. Roland Barthes, "Semantics of the object," in *The Semiotic Challenge*, trans. by Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1988), 179-190.
51. The sketch on the left is signed and dated 1977. This proposal had the base in "limestone" [għebła], the figures in "bronze" [bronz], and a "mast" [arblu]. It includes a note: "a Maltese is handing the English flag and hoists that of Malta" [Malti jati l-bandiera Ingliża u jtella ta' Malta]. The sketch on the right is a relief with "three figures coming out from a rock" [tlett figuri heġin min għo blata].
52. See footnote 76.
53. All sketches are signed but not dated except for that reproduced in Fig. 4d, which is neither signed nor dated.
54. The year 1979 is in bronze, the base and figure in "travertine" [travertina], the doves circling the torch/urn are in bronze whilst the Maltese flag is "either actual or in bronze" [ta' vera jew bronz].
55. See footnote 64 and footnote 66 with respect to Fig. 5c and Fig. 6, respectively.
56. The year 1979, the figures, the mast and the flag are in bronze; the base is in travertine.
57. The base and blocks are in travertine; the figures and flag are in bronze.
58. The base is in travertine and bronze. The blocks on top of the base are also in travertine and the year 1979, the figures, the mast and the flag are in bronze.
59. All sketches are signed and dated 1977.

60. The dimension stones are in travertine; the other elements, including the flag, are in bronze.
61. Mintoff consistently referred to the figures as “pasture.” Xuereb, “Making of a monument,” 16.
62. The materials used for the figures in the proposal included in the sketch reproduced as Fig. 5a_1, which is neither signed nor dated, are in bronze.
63. The base is in travertine or stone, as is the cogwheel. The figures, the mast and the flag are in bronze. Agius designed a similar profile of a wheel in the Workers’ Memorial (see photo in Schembri Bonaci, *Anton Agius and Gothic Socialist Realism*, 36).
64. In Fig. 5c, the base, which includes a fountain at the second tier, is in travertine. The column is likewise in travertine; the figures, the lettering, the mast and the flag are in bronze. On top of the column there is a bronze urn with a note which reads that the flame symbolises freedom [Fjamma libertà]. There is also a note that the cogwheel symbolises progress and the doves symbolise peace [Rota Progress; hamiem paçi].
65. The note next to the wheel reads “progress in peace, independent” [progress fill-paçi, independenti].
66. This sketch, signed and dated 1977, includes notes written horizontally (top left corner) and vertically (bottom left). The former reads “Malta on the horse symbolises the energy of the Country for the future of the progress of Malta. The men symbolise the freedom in the country from the foreigner and the work in the country. The wheels show progress in work and in factories. Doves symbolise peace” [Malta fuq iż-żiemel tissimbolizza l-enerġija tal-Pajjiz għal futur tal-progress ta’ Malta. L-irġiel jissimbolizzaw il-liberta fil-pajjiz mill-barrani u xogħol fil-pajjiz. Ir-roti juru progress fix-xogħol u fil-fabbriki. Il-hamien jissimbolizza paçi]. The latter states that “the lower base shows a Maltese handing back the flag so Malta moves in progress and in peace and in friendship they are shaking hands” [fuq il-bażi t’isfel turi Malti fejn tah il-bandiera lura biex Malta timxi fil-progress u fil-paçi u bi hħiberija qegħdin jiehdu b’idejn xulxin].
67. The approximate size of the photos is 17.8×12.4 cm.
68. The reference number of the photo is 1978/strip 3_522.jpg (source: Mapping Unit, Planning Authority, Malta), The original scale is 1:10,000.
69. Camilleri, *Monumenti u busti fil-gżejjer Maltin*, 54-55.
70. Quentin Stevens, “Visitor responses at Berlin’s Holocaust Memorial: Contrary to conventions, expectations and rules,” *Public Art Dialogue* 2, no. 1 (2012): 34-59; Quentin Stevens and Shanti Sumartojo, “Memorial planning in London,” *Journal of Urban Design* 20 (2015): 615-635; Quentin Stevens, Karen A. Franck, “*Memorials as Spaces of Engagement: Design, use and meaning* (London: Routledge, 2016).
71. Cudny and Appelblad, “Monuments and their functions in urban public space,” 277-278.
72. There is a rumor, notably among the residents of Birgu, that Mintoff wanted to be buried in the space beneath the monument accessible from the street facing St Lawrence Church. Through personal communications with members of Mintoff’s private secretariat who were engaged with his office in the years around 1979, all stated that the Prime Minister never shared such an idea. This opinion was also shared by his brother, the Franciscan friar Dionysius Mintoff (personal communication). Furthermore, Mintoff’s character, as read through his 60 years in the political scene in Malta, does not suggest someone who was after a lasting memorial for his work. Although he was very forceful in character, he was keen on the collective rather than individualism.
73. Camilleri, *Monumenti u busti fil-gżejjer Maltin*, 54. This an open pit mine which extracts the Upper Coralline Limestone, the uppermost and most durable stratum of the island’s lithostratigraphy.
74. Saliba, *Anton Agius: Sculpture*, 21. Rustica is the “Upper Coralline Limestone found on barren land like Dingli Cliffs. The rock is riddled with hollows and holes.... Its weird shapes and holes were worked upon and developed by the sculptor to get the desired effect.” Ibid.
75. Without accessing the precinct of the monument, the following trees and shrubs were identified by Antoine Gatt (landscape architect and Research Support Officer II, Faculty for the Built Environment, University of Malta) during a site inspection held on 3 July 2023: (i) *Cupressus sempervirens*, (ii) *Pinus halepensis*, (iii) *Phoenix dactylifera*, (iv) *Capparis spp.*, (v) *Aloe sp.* (vi) *Santolina chamaecyparissus* and (vii) *Opuntia spp.* According to the website Maltawildplants.com (Stephen Mifsud, MaltaWildPlants.com (2002-2022), <https://www.maltawildplants.com/>), (i), (ii), and (iii) are naturalised aliens; (iv), (v), (vi) and (vii) are indigenous, Mediterranean, cultivated and alien species, respectively (Antoine Gatt, e-mail to author dated 5 July 2023).
76. Saliba, *Anton Agius: Sculpture*, 21.
77. Xuereb, “Making of a monument,” 16.
78. Ibid. Mintoff even directed the artist on the length and the physiognomy of the figures (Camilleri, *Monumenti u busti fil-gżejjer Maltin*, 54).
79. Salvu Fenech, “It-28 ta’ April 1958: Qawmien ta’ poplu,” *Orizzont*, April 21, 2017, 22-23. <https://www.um.edu.mt/library/oar/bitstream/123456789/35000/1/L-Orizzont%2021-04-2017%20-%20It-28%20ta%20April%201958%20Qawmien%20ta%20Poplu.pdf>.
80. Timur Hammond, “Making Memorial Publics: Media, monuments, and the politics of commemoration following Turkey’s July 2016 coup attempt,” *Geographical Review* 110, no. 4 (2020): 536-555, 537.
81. Richard H. Schein, “The Place of Landscape: A conceptual framework for interpreting an American scene,” *Annals of the*



- Association of American Geographers* 87, no. 4 (1997): 660-680; Nancy Duncan, James Duncan, "Doing Landscape Interpretation," in *The SAGE Handbook of Qualitative Geography*, ed. Dydia DeLyster, Steve Herbert, Stuart C. Aitken, Mike Crang, and Linda McDowell (London: SAGE Publications Ltd, 2010), 225-248.
82. Benjamin Forest, Juliet Johnson, "Security and Atonement: Controlling access to the World Trade Center Memorial." *Cultural Geographies* 20, no. 3 (2012): 405-411.
83. Susan A. Sci, "(Re)thinking the memorial as a place of aesthetic negotiation," *Culture, Theory and Critique* 50, no. 1 (2009): 41-57.
84. Irene A. Bierman, *Writing Signs: The Fatimid Public Text* (Berkeley: University of California Press, 1998).
85. During the 31 March 1979 ceremony, the roles were played by David Gilchrist (radio operator, HMS London), Richard Cauchi (police constable, Hamrun), Carmel Boxall (civil servant with the Department of Public Works, Birġu), and Alfred Xuereb (welder at the Malta Dockyard) (Camilleri, *Monumenti u busti fil-gżejjer Maltin*, 55). During the event the urn was lit; it is lit again each year during the ceremony marking Freedom Day (ibid., 55).
86. Ibid., 54.
87. Xuereb, "Making of a monument," 16.
88. Ibid.
89. Ibid.
90. Schembri Bonaci, *Anton Agius and Gothic Socialist Realism*, 27.
91. Ibid., 29.
92. Giuseppe Schembri Bonaci, "A symbol of his contradictory epoch," *Malta Independent*, May 4, 2015, edited and trans. by Nikki Petroni. <https://www.independent.com.mt/articles/2015-05-04/newspaper-lifestyleculture/A-symbol-of-his-contradictory-epoch-6736134894>.
93. Saliba, *Anton Agius: Sculpture*, 94.
94. Before being sent for casting at the Fonderia Chiurazzi in Naples, Mintoff visited Agius's workshop and instructed him to reduce the length of the model's neck – Camilleri, *Monumenti u busti fil-gżejjer Maltin*, 54. A few days prior to 31 March 1979, Mintoff visited the site with the Minister of Works and discussed logistical details with an official from the Committee of National Feasts. The director of Department of Information was also present. Anon. "Mintoff izur il-proġett ta' Bormla u l-monument tal-31 ta' Marzu 1979," *L-Orizzont*, March 27, 1979, 16.
95. Cudny and Appelblad, "Monuments and their functions in urban public space," 280.
96. Charles Mizzi, "Tony Agius: L-iskultur li għex l-istorja ta' Malta f'xogħlu," *Torċa*, March 14, 2004, 21.
97. In 2013, environmentalist Alfred Baldacchino stated that the monument was infested by exotic invasive species. Alfred Baldacchino, "The caper at Couvre Port," *Times of Malta*, November 7, 2013, 16.
98. Xuereb, "Making of a monument," 16.
99. Ibid.
100. Baldacchino, "The caper at Couvre Port," 16.
101. Lorenzo Zahra, "Freedom monument needs to be renewed," *Times of Malta*, December 5, 2013, 15. <https://timesofmalta.com/articles/view/Freedom-monument-needs-to-be-renewed.497629>
102. Benjamin Forest, Juliet Johnson, "Unraveling the threads of history: Soviet-era monuments and post-Soviet national identity in Moscow," *Annals of the Association of American Geographers* 92 (2002): 524-547; also cited in Cudny and Appelblad, "Monuments and their functions in urban public space," 280.
103. Zahra, "Freedom monument needs to be renewed," 15.
104. Karen Kipphoff, "Self and the City: The politics of monuments," *Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice* 51, no. 1 (2007): 86-95, 94.
105. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984).
106. Kipphoff, "Self and the City: The politics of monuments," 87.
107. Ibid., 86.
108. Martin Zebracki, Rob van der Vaart, Irina van Aalst, "Deconstructing public artopia: Situating public-art claims within practice," *Geoforum* 41 (2010): 786-795; also cited in Cudny and Appelblad, "Monuments and their functions in urban public space," 277.
109. In the course of research completed under the academic supervision of the author on Valletta, Malta's capital city, William Camilleri observed that when read as a fort, Valletta is associated with the male gender, while when read as a city, it is associated with the female gender – William V. Camilleri, *Valletta: A surrealist interpretation*. BE&A (Hons) dissertation, University of Malta, 2013. <https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/82719>.
110. Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).
111. Marina Warner, *Monuments and Maidens: The allegory of the female form* (Berkeley: University of California Press, 2001).
112. Georgeta Fodor, "Female Representations and Presences in Romanian First World War Commemorative Art." *Territorial*

- Identity and Development* 7, no. 2 (2022): 29-53, 34. https://territorial-identity.ro/wp-content/uploads/2022/05/2_Fodor_TID-2-2022.pdf.
113. Saliba, *Anton Agius: Sculpture*, 21.
114. Saliba, *Anton Agius: Sculpture*, 94-95.
115. Peter. G.W. Glare, ed., "Moneo," in *Oxford Latin Dictionary*, no. 2 (Oxford: Clarendon Press, 2012), 1243.
116. Johnson, "Cast in stone: Monuments, geography, and nationalism."
117. DeLyser, "'Thus I salute the Kentucky Daisey's claim': Gender, social memory, and the mythic West at a proposed Oklahoma monument."
118. Cudny and Appelblad, "Monuments and their functions in urban public space," 280.
119. Cited in Farrugia, "Lejn il-kisba tal-Helsien ... l-ikbar festa li qatt rat Malta," 17. President Anton Buttigieg is the same personality who delivered the speech in the United Nations is 1964.
120. Johnson, "Cast in Stone: Monuments, Geography, and Nationalism"; Katharyne Mitchell, "Monuments, memorials, and the politics of memory," *Urban Geography* 24, no. 5 (2003): 442-459.
121. Karen E. Till, "Places of Memory," in *A Companion to Political Geography*, ed. John Agnew, Katharyne Mitchell, Gerard Toal (Malden, Mass.: Blackwell Publishers Ltd, 2003), 289-301.
122. Hammond, "Making Memorial Publics: Media, monuments, and the politics of commemoration following Turkey's July 2016 coup attempt," 538.
123. Charles Fiott, *Town and Villages in Malta and Gozo; Part 1: The Twin Harbour Area*. Rabat, Malta: Conventual Franciscans, 1994, 123.
124. *Ibid.*, 124.
125. *Ibid.*, 119.
126. The year 2024 will mark the 45th anniversary of Freedom Day.
127. Romanian Prime Minister Ion Brătianu (1864-1927) invited Queen Marie to Paris Peace Conference to consolidate the case for the entire territory to form an integral part of Greater Romania (Tessa Dunlop, "Romania's Wartime Queen," *History Today*, November 6, 2018. <https://www.historytoday.com/miscellanies/romania%E2%80%99s-wartime-queen>). In 1919, Romania was being treated with contempt and indifference by the Allies due to the separate peace treaty it signed in 1918 with the Central Powers. Queen Marie was the grand-daughter of Queen Victoria (1819-1901) and Tsar Alexander II (1818-1881), also known as Alexander the Liberator, as his brief war with the Ottoman Empire (1877-78) led to the independence of Romania, Bulgaria, and other states.
128. Marie, Queen of Romania. *Povestea vieții mele*. Bucuresti Editura Adevarul SA, 1990, 178. <https://media.oaipdf.com/pdf/db8be889-cde5-407b-acfe-29ocoda6e297.pdf>.
129. Mifsud Bonnici, a lawyer by profession who majored in taxation and industrial law at the University College of London, was a lecturer in Industrial and Fiscal Law at the Faculty of Laws, University of Malta (Schiavone, *Dictionary of Maltese Biographies*. Pietà, no. 2, 1175-1176). He was "a Nationalist by birth, but a Labourite through free choice and conviction" (Matthew Vella, "Karmenu Mifsud Bonnici, whose premiership was marred by harrowing 1980s, dies at 89." *Malta Today*, November 5, 2022. https://www.maltatoday.com.mt/news/national/119608/karmenu_mifsud_bonnici_whose_premiership_was_marred_by_harrowing_1980s_dies_at_89#.ZEYL5HZBw2w; The Editor, "Editorial: A man guided by conviction." *Times of Malta*, November 13, 2022. <https://timesofmalta.com/articles/view/editorial-man-guided-conviction.994347>). He was designated by Mintoff as his successor and, on the latter's resignation in 1984, he was appointed prime minister until the upcoming election of 1987. On his demise, the editorial column of the main local newspaper summed up his career as follows: "Even his political adversaries sang his praises on his demise ..., and not merely as a matter of convention or courtesy, or to let bygones be bygones.... He cannot be labelled as disgraced, much less corrupt. His 'road map', if he ever had one, was not charted to lead to personal gain or glory. The record shows he was upright and he appeared to be genuine in making decisions that he believed would be good for the country and its people, especially workers" (*ibid.*).
130. Simontabone, Untitled. 2019. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Freedom_Monument_in_Birgu_Square.jpg
131. Picman, *Freedom Monument in Birgu Malta*, 2006. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Birgumonument.jpg>

Bibliography

- Anon. "Mintoff izur il-proġett ta' Bormla u l-monument tal-31 ta' Marzu 1979" [Mintoff visits Bormla project and the 31 March 1979 monument]. *L-Orizzont*, March 27, 1979, 16.
- Anon. "'National' sculptor's works to go on display." *Times of Malta*, May 13, 2005, 26. <https://timesofmalta.com/articles/view/national-sculptors-works-to-go-on-display.90531>.
- Baldacchino, Alfred. "The caper at Couvre Port." *Times of Malta*, November 7, 2013, 16. <https://timesofmalta.com/articles/view/The-caper-at-Couvre-Port.493642>.



- Barthes, Roland. "Semantics of the object." In *The Semiotic Challenge*, trans. by Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1988), 179-190.
- Bierman, Irene A. *Writing Signs: The Fatimid Public Text*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Bishop, Adriana. "Monuments explained: Freedom Monument, Birgu." *GuideMeMalta.com*. <https://www.guidememalta.com/en/monuments-explained-freedom-monument-birgu>.
- Bishop, Adriana. "Monuments explained: Sette Giugno 1919, Valletta." *GuideMeMalta.com*. <https://www.guidememalta.com/en/monuments-explained-sette-giugno-1919-valletta#:~:text=The%20monument%20was%20inaugurated%20on,one%20succumbing,%20to%20his%20wounds>.
- Borg, Saviour, F., ed., *50 Years of Malta's Foreign Policy (1964-2014)*. Malta: Printit, 2015.
- Brincat, Erika. "Anton Agius and Gothic Socialist Realism." *The Malta Independent on Sunday*, June 3, 2012, 27-28. <https://www.independent.com.mt/articles/2012-06-03/news/anton-agius-and-gothic-socialist-realism-310903/cookie-declaration>.
- Buhagiar, Mario. "Introduction." In Schembri Bonaci Giuseppe, *Anton Agius and Gothic Socialist Realism*, 5-6. Qormi, Malta: Horizons, 2011.
- Buttigieg, Anton. *United Nations Debate on Malta's Independence*. New York, 1964.
- Camilleri, Anton. *Monumenti u busti fil-gżejjer Maltin* [Monuments and busts in the Maltese islands]. San Ġwann, Malta: Book Distributors Limited, 2019.
- Camilleri, William V. *Valletta: A surrealist interpretation*. BE&A (Hons) dissertation, University of Malta, 2013. <https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/82719>.
- Cudny, Waldemar, and Håkan Appelblad. "Monuments and their functions in urban public space." *Norsk Geografisk Tidsskrift – Norwegian Journal of Geography* 73, no. 5 (2019): 273-289.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.
- DeLyser, Dydia. "'Thus I salute the Kentucky Daisey's claim': Gender, social memory, and the mythic West at a proposed Oklahoma monument." *Cultural Geographies* 15 (2008): 63-94.
- Duncan, Nancy, and James Duncan. "Doing Landscape Interpretation." In *The SAGE Handbook of Qualitative Geography*, edited by Dydia DeLyser, Steve Herbert, Stuart C. Aitken, Mike Crang, and Linda McDowell, 225-248. London: SAGE Publications Ltd, 2010.
- Dunlop, Tessa. "Romania's Wartime Queen." *History Today*, November 6, 2018. <https://www.historytoday.com/miscellanies/romania%E2%80%99s-wartime-queen>.
- Farrugia, Aleks. "Lejn il-kisba tal-Helsien ... l-ikbar festa li gatt rat Malta" [Towards the attainment of Freedom ... the biggest celebration that Malta has ever seen], in *Il-35 anniversarju mill-Helsien: 31 ta' Marzu 1979-2014* [The 35 anniversary from Freedom: 31 March 1979-2014], edited by Meli Brian, 11-18. Marsa, Malta: Union Print Co. Ltd, 2014.
- Fenech, Salvu. "28 April 1958: Awakening of a people" [It-28 ta' April 1958: Qawmien ta' poplu,] *Orizzont*, April 21, 2017, 22-23. <https://www.um.edu.mt/library/oar/bitstream/123456789/35000/1/L-Orizzont%2021-04-2017%20-%20It-28%20ta%20April%201958%20Qawmien%20ta%20Poplu.pdf>.
- Florentino, Emanuel. "The emotive powers of a sculptor." *The Sunday Times of Malta*, March 30, 2003, 34.
- Fiott, Charles. *Town and Villages in Malta and Gozo; Part 1: The Twin Harbour Area*. Rabat, Malta: Conventual Franciscans, 1994.
- Fodor, Georgeta. "Female Representations and Presences in Romanian First World War Commemorative Art." *Territorial Identity and Development* 7, no. 2 (2022): 29-53, 34. https://territorial-identity.ro/wp-content/uploads/2022/05/2_Fodor_TID-2-2022.pdf.
- Forest, Benjamin, and Juliet Johnson. "Unraveling the threads of history: Soviet-era monuments and post-Soviet national identity in Moscow." *Annals of the Association of American Geographers* 92 (2002): 524-547.
- Forest, Benjamin, and Juliet Johnson. "Security and Atonement: Controlling access to the World Trade Center Memorial." *Cultural Geographies* 20, no. 3 (2012): 405-411.
- Glare, Peter. G. W., ed. "Moneo." In *Oxford Latin Dictionary*, no. 2, , 12-43. Oxford: Clarendon Press, 2012.
- Hammond, Timur. "Making Memorial Publics: Media, monuments, and the politics of commemoration following Turkey's July 2016 coup attempt." *Geographical Review* 110, no. 4 (2020): 536-555.
- Johnson, Nuala. "Cast in stone: Monuments, geography, and nationalism." *Environment and Planning D: Society and Space* 13 (1995): 51-65.
- Johnson, Nuala. "Mapping monuments: The shaping of public space and cultural identities." *Visual Communication* 1 (2002): 293-298.
- Kipphoff, Karen. "Self and the City: The politics of monuments." *Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice* 51, no. 1 (2007): 86-95.
- Marie, Queen of Romania. *Povestea vieții mele* [The story of my life]. Bucharest: Editura Adevarul SA, 1990. <https://media.oaipdf.com/pdf/db8be889-cde5-407b-acfe-290coda6e297.pdf>.
- Mifsud, Stephen. *Malta Wild Plants.com* (2002-2022), <https://www.maltawildplants.com/>.
- Mitchell, Katharyne. "Monuments, memorials, and the politics of memory." *Urban Geography* 24, no. 5 (2003): 442-459.
- Mizzi, Charles. "Tony Agius: L-iskultur li għex l-istorja ta' Malta f'xogħlu" [Tony Agius: The sculptor who lived the history of

- Malta through his work]. *Torċa*, March 14, 2004, 20–21.
- “Socialist realism [Internet].” *New World Encyclopedia*, January 30, 2023. https://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Socialist_realism&oldid=1098626.
- Picman. *Freedom Monument in Birgu Malta*, 2006. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Birgumonument.jpg>.
- Pirotta, Godfrey A. “The challenges of the past – the challenges of the future: Speech for the occasion of the fourteenth anniversary of Freedom Day” [L-isfidi tal-imghoddi – l-isfidi tal-futur: Diskors ta’ l-okkażjoni fl-erbatax-il anniversarju ta’ Jum il-Helsien], *Il-Ġens*, April 2, 1993, 5.
- Pirotta, Godfrey “Mintoff, il-Helsien u n-newtralita ta’ Malta 1947–1972” [Mintoff, the freedom and neutrality of Malta 1947–1972], in *Mintoff: Il-bniedem u l-istorja* [Mintoff: The man and the history], edited by Mario Cutajar, 505–528. Hamrun, Malta: Sensiela Kotba Soċjalisti, 2012.
- Pirotta, Godfrey A. “GHaliex il-Helsien kien hemm bżonnu” [Why Freedom was needed], in *Il-35 anniversarju mill-Helsien: 31 ta’ Marzu 1979–2014* [The 35 Anniversary from Freedom: 31 March 1979–2014], edited by Meli Brian, 45–53. Marsa, Malta: Union Print Co. Ltd, 2014.
- Prokhorov, Alexander, ed. “Theodorakis, Mikis.” In *Great Soviet Encyclopaedia*, no. 25. New York: Macmillan Educational Corporation, 1980.
- Saliba, Louis P. *Anton Agius: Sculpture*. San Ġwann: Publishers Enterprises Group Ltd, 2002.
- Saliba, Louis P. *Anton Agius: A retrospective exhibition*. San Ġwann, Malta: Publishers Enterprises Group Ltd, 2005.
- Scerri, Godwin. *Anton Agius: Maltese sculptor*. Marsa, Malta: Publishers Enterprises Group Ltd, 1986.
- Schein, Richard H. “The Place of Landscape: A conceptual framework for interpreting an American scene.” *Annals of the Association of American Geographers* 87, no. 4 (1997): 660–680.
- Schembri Bonaci, Giuseppe. *Anton Agius and Gothic Socialist Realism*. Qormi, Malta: Horizons, 2011.
- Schembri Bonaci, Giuseppe. “A symbol of his contradictory epoch.” *Malta Independent*, May 4, 2015, edited and translated by Nikki Petroni. <https://www.independent.com.mt/articles/2015-05-04/newspaper-lifestyleculture/A-symbol-of-his-contradictory-epoch-6736134894>.
- Schiavone, Michael J. *Dictionary of Maltese Biographies*, no. 1. Pietà, Malta: Pubblikazzjoniet Indipendenza, 2009.
- Schiavone, Michael J. *Dictionary of Maltese Biographies*, no. 2. Pietà, Malta: Pubblikazzjoniet Indipendenza, 2009.
- Sci, Susan A. “(Re)thinking the memorial as a place of aesthetic negotiation.” *Culture, Theory and Critique* 50, no. 1 (2009): 41–57.
- Simon Tabone. Untitled, 2019. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Freedom_Monument_in_Birgu_Square.jpg.
- Stevens, Quentin. “Visitor responses at Berlin’s Holocaust Memorial: Contrary to conventions, expectations and rules.” *Public Art Dialogue* 2, no. 1 (2012): 34–59.
- Stevens, Quentin, and Shanti Sumartojo. “Memorial planning in London.” *Journal of Urban Design* 20 (2015): 615–635.
- Stevens, Quentin, and Karen A. Franck. *Memorials as Spaces of Engagement: Design, use and meaning*. London: Routledge, 2016.
- The Editor. “Editorial: A man guided by conviction.” *The Sunday Times of Malta*, November 13, 2022, 2. <https://timesofmalta.com/articles/view/editorial-man-guided-conviction.994347>.
- Theodorakis, Mikis. *Journal of Resistance*, translated by Graham Webb. London: Hart–Davis MacGibbon, 1973.
- Till, Karen E. “Places of Memory.” In *A Companion to Political Geography*, edited by John Agnew, Katharyne Mitchell, and Gerard Toal, 289–301. Malden, Mass.: Blackwell Publishers Ltd, 2003.
- Tuan, Yi-Fu. “Sign and metaphor.” *Annals of the Association of American Geographers* 68 (1978): 363–372.
- Unearthing The Music. “Mikis Theodorakis.” *Unearthing the music: sound and creative experimentation in non-democratic Europe*. http://database.unearthingthemusic.eu/Mikis_Theodorakis
- Vella, Matthew. “Karmenu Mifsud Bonnici, whose premiership was marred by harrowing 1980s, dies at 89.” *Malta Today*, November 5, 2022. https://www.maltatoday.com.mt/news/national/119608/karmenu_mifsud_bonnici_whose_premiership_was_marred_by_harrowing_1980s_dies_at_89#.ZEYL5HZBw2w.
- Warner, Marina. *Monuments and Maidens: The allegory of the female form*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Winberry, John J. “‘Lest we forget’: The confederate monument and the southern townscape.” *Southeastern Geographer* 23 (1983): 107–121.
- Winter, Jay. *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Xuereb, Anthony. “Making of a monument.” *Times of Malta*, March 31, 2017, 16. <https://timesofmalta.com/articles/view/Making-of-a-monument.644004>.
- Xuereb, Paul. “Anton Agius: Fine artist, humble man.” *Times of Malta*, October 27, 2008, 11. <https://timesofmalta.com/articles/view/anton-agius-fine-artist-humble-man-1.230656>.
- Zahra, Lorenzo. “Freedom monument needs to be renewed.” *Times of Malta*, December 5, 2013, 15. <https://timesofmalta.com/articles/view/Freedom-monument-needs-to-be-renewed.497629>.
- Zebracki, Martin, Rob van der Vaart, and Irina van Aalst. “Deconstructing public artopia: Situating public-art claims within practice.” *Geoforum* 41 (2010): 786–795.

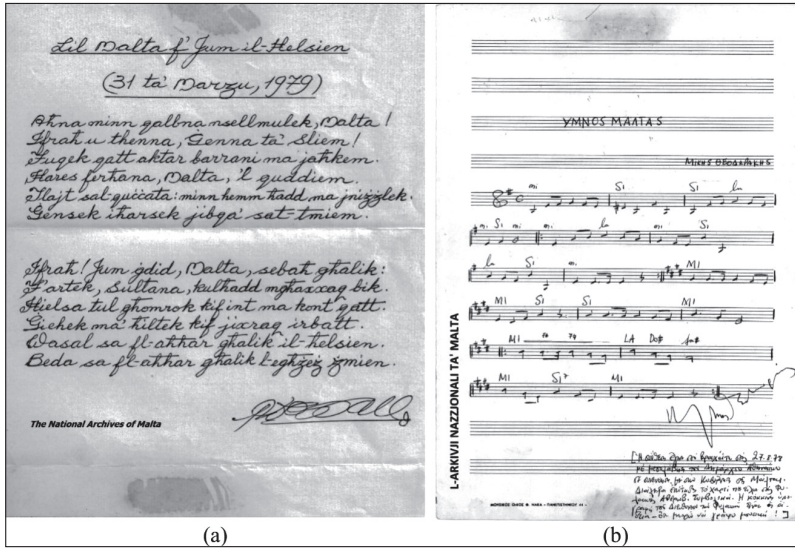


Fig. 1. Anthem for Freedom Day: (a) lyrics by Karmenu Vassallo; (b) composition by Mikis Theodorakis, dated 27 August 1978. Source: National Archives of Malta.

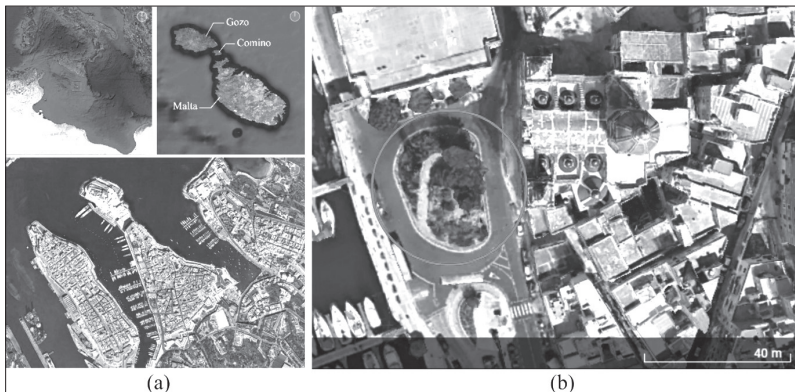


Fig. 2. Freedom Monument: (a) site location map; (b) the site circled. Source: Google Earth.

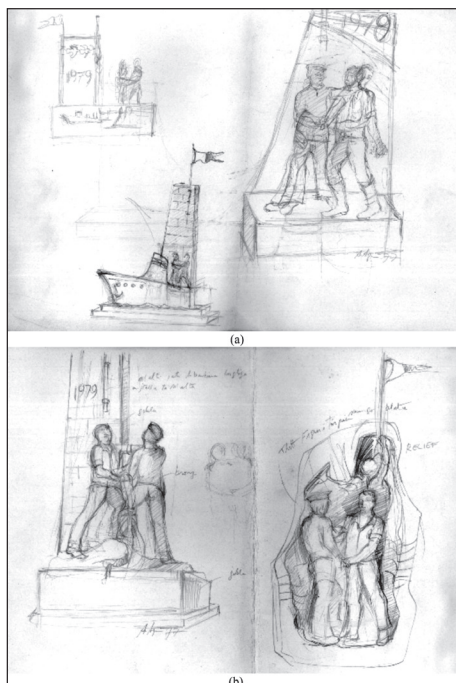


Fig. 3. Unnumbered sheets in graphite pencil, both on A3: (a) sketches predominantly included the year 1979; (b) sketches are labelled with materials and profiles to be used. Source: Author.

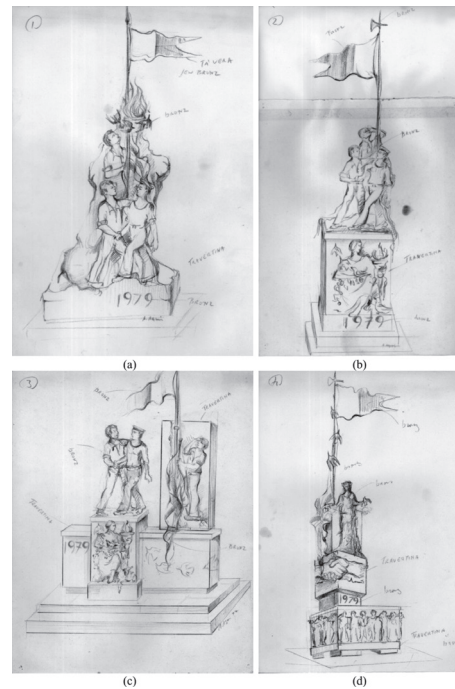


Fig. 4. Sheets in caput mortuum colour pencil as numbered by Agius: (a) sketch 1; (b) sketch 2; (c) sketch 3; (d) sketch 4. Source: Author.

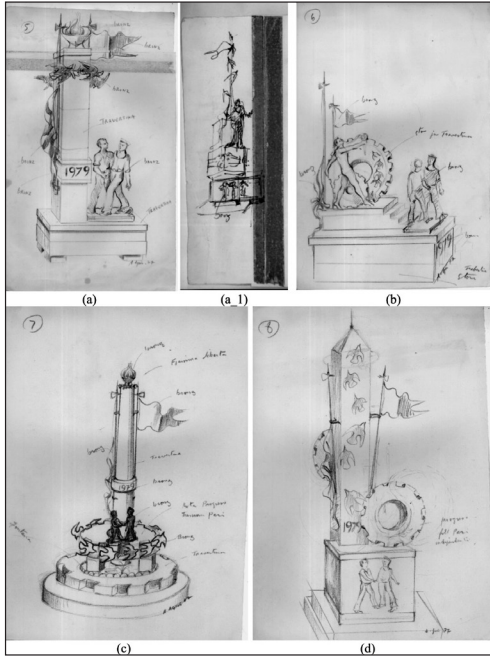


Fig. 5. Sheets in caput mortuum colour pencil as numbered by Agius: (a) sketch 5; (b) sketch 6; (c) sketch 7; (d) sketch 8. (a_1) sketch in red ink pen drawn on the overleaf, along the shorter edge, of the sheet including sketch 5. Source: Author.



Fig. 6. Sheet in caput mortuum colour pencil, numbered 9 by Agius. Source: Author.

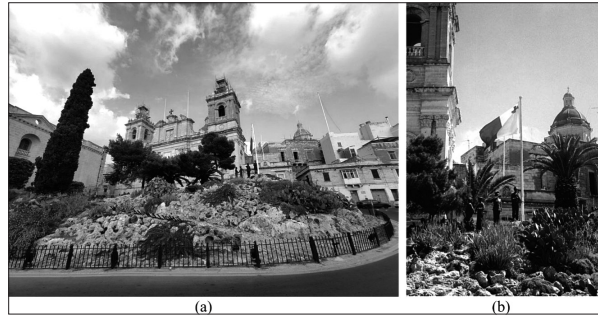


Fig. 7. Freedom Monument as at present: (a) panoramic view from the waterfront; (b) detail, image taken from the west facing elevation. Source: Simontabone / CC BY-SA 4.0 (a)¹³⁰; Picman (b)¹³¹.



Fig. 8. Photographic survey of the site at the time of designing the Freedom Monument: (a) site location; (b) access to the site towards the Old Naval Bakery; (c) view of streetscape overlooking the site; (d) the Collegiate Church of Saint Lawrence; (e) section of the aerial photo dated 1978, site location circled; (f) sketch on a proposal on the site, author of sketch not identified. Source: Author (a, b, c, d, f), Planning Authority (e).



SØREN KIERKEGAARD ȘI CREDINȚA ÎN LIMITELE IMAGINAȚIEI UMANE

Ioana MORARU

Universitatea București, Facultatea De Filosofie
University of Bucharest, Faculty of Philosophy

E-mail: ioana.293@gmail.com

SØREN KIERKEGAARD AND FAITH WITHIN THE BOUNDARIES OF THE HUMAN IMAGINATION

Abstract: In the following essay I want to explore what religious faith could be from the perspective of the artist situated at the border with the religious sphere, taking as a reference-point the thought of the 19th century Danish philosopher Søren Kierkegaard, more exactly, the masterpiece of his pseudonym Johannes de Silentio, *Fear and Trembling* (1843); my interest is to describe the ambiguous role of the aesthetic imagination in matters of christian faith, keeping my view permanently in the perspective of the original existential thought, in an attempt to reshape the historical conflict/reconciliation between reason and faith. The conclusion that emerges from my study is that today people will have to stop associating the relationship with God strictly with affectivity, or with knowledge (the teaching), redefining it in a tragic existential framework, as a post-reflective experience.

Key-words: imagination, faith, reflection, Shestov, Unamuno, reason, romanticism, Novalis, pantheism, postreflective experience, Schleiermacher, Christianity

Citation suggestion: Moraru, Ioana. "Søren Kierkegaard și credința în limitele imaginației umane" *Transilvania*, no. 10 (2023): 77-82.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.10.07>.



Transcendența e ca un sămbure care, odată scuiptat de secole de liberă cugetare, se întoarce înapoi și vrea să rodească
Nietzsche

Peter Kreeft, Romano Guardini, dar și mulți alți gânditori au recunoscut faptul că S. Kierkegaard a fost una dintre cele mai complicate minți religioase ce a trăit vreodată; dacă ne-am fi născut creștini, așa cum ne naștem toți cu o anumită constituție anatomică, n-am fi avut nevoie niciodată de reflecția *pe marginea* faptului de a crede; fără să fie contra-naturii noastre, credința presupune totuși con-crescența unei a doua naturi care să o transfigureze pe prima, cea primitivă nu neapărat în sens moral, ci ontologic. A spune că *credința trebuie să traverseze o etapă ce poate fi numită reflexivă* poate părea, totuși, la prima vedere, o afirmație exagerată.

Dimpotrivă, susțin unii credincioși, credința nu are nimic de-a face cu judecata și măsura omenească, ea e supra-rațională și poate fi „obținută” doar prin har; înțelepciunea lumii contrazice flagrant nebunia crucii care pretinde de la cel credincios o lepădare de adevărurile acestei vieți tranzitorii - căderea din

atemporalitatea edenică în timp, în istorie, în suferință, în generare și nimicire nu e urmarea satisfacerii unei poște gnoseologice a omului? Nu-i numește Șestov, pe drept cuvânt, pe Pascal și Kierkegaard - unii dintre cei mai ardenti creștini- misologi, așadar dușmani ai rațiunii? Iar Luther - cel care readuce „autenticitatea” în sânul creștinătății- nu are dreptate atunci când jignește rațiunea numind-o târfă a diavolului? Nu are dreptate Petre Țuțea atunci când admiră băbuța în opinci care, în aprehensiunea ei nemijlocită, a inimii, stabilește un raport mult mai adevărat cu D-zeu decât intelectualul a cărui rațiune interpune mereu între el și D-zeu medierile succesive ale deliberărilor?

În toate aceste situații, aproape că se dorește ca omul să nu fi avut niciodată rațiune din moment ce aceasta e, inevitabil, păcătoasă. *Credinciosul pare, astfel, să se auto-constituie* ca subiect, exclusiv, din experiențele și trăirile sale religioase - dintr-un *material non-reflexiv*, filtrat uneori prin formele prediciei, rugăciunii, lecturilor biblice, filocalice etc. Însăși mântuirea sa atârână de intensitatea afectivă a iubirii de D-zeu - caz în care legițile rațiunii nu fac decât să răcească o iubire care

trebuie întreținută prin caznele suferințelor pământești.

Prin comparație cu credinciosul, subiectul rațional – încă de la începuturile grecești ale filosofării – se constituie prin critica religiei și a exceselor nebuniei divine a poezilor, acționând demistificator – el instituie, mai blând sau mai dictatorial – *un spațiu al reflexivității*. Magician pe dos, deloc lipsit de forță de persuasiune, filosoful ne convinge, de pildă, să-l acceptăm pe Isus în calitate de om desăvârșit, respingând fantezia elucubranta a ucenicilor care-l săltau în înălțime pe locul lui D-zeu; trebuie să păstrăm din Biblie doar ceea ce poate fi apropiat printr-o interpretare de sine în orice epocă istorică, după ce a trecut de cenzura rațiunii – *acesta* e adevărul – care, odată curățat de balastul mitologic și asimilat în universalitatea lui, va face din orice om o ființă divină ori măcar perfectibilă. De această dată, de prisos e religia, din moment ce rațiunea singură poate ajunge la umanitatea desăvârșită la care tindem cu toții.

Sau/sau – alternativa radicală – se prezintă ca fiind aceasta, dintru-nceput: ori rațiune, ori credință.

*

În această situație e stranie apariția unui *filosof* care, slăbind drepturile atoaate-normatoare ale rațiunii, face din credință *telos*-ul *întregii vieți* în *orizontul* căruia omul ar trebui să *gândească*. A gândi în orizontul credinței este țelul lui *Johannes de Silentio* (una din vocile pseudonime kierkegaardiene) – fără să fie credincios, deoarece nu poate înțelege credința și nici nu-i poate săvârși grațioasa mișcare finală care-i scapă, de Silentio își lasă totuși imaginația să zboare, atins fiind de fascinația pe care o emană. În loc să introducă religia în chingile rațiunii, sfârșind prin a o anula, el îi tatonează marginile printr-o descriere lirico-dialectică, cititorul fiind determinat să consimtă la „experimentul mental” nu ca urmare a efectului de stringență logică a argumentului, ci datorită poeziei suprapuse peste structura filosofică a discursului, care acționează spontan, prin aderența inimii.¹ La fel ca A (personajul din *Sau/sau*), Constantin Constantius ori tânărul (personaje din *Repetarea*) – toți *gânditori existențiali-socratici*, privați, neoficiali – de Silentio urmărește obstinat, pasionat o idee – cea a credinței –, unica și infinita sa dorință fiind aceea de a fi ca biblicul Avraam.

Într-o primă fază, imaginația îl ajută să-l descopere pe adevăratul Părinte al Credinței, alternând varii scenarii în care se succedă mai multe tipuri psihologice ale posibilului Avraam; de Silentio descrie, de fapt, diversitatea dispozițiilor interioare în care fapta cerută de D-zeu poate fi săvârșită, și nu circumstanțele exterioare; ceea ce-l distinge pe adevăratul Avraam este lipsa îndoielii care-i arată *calea celui aflat în angoasă*.

Johannes nu cunoaște ce înseamnă să fii alesul lui D-zeu, dar grație capacității proiective a imaginației presimte spaima pe care trebuie să o trăiască cel care primește o provocare dumnezeiască în răspăr cu

rațiunea, etica și obișnuințele lumii; el reconstituie afectiv paradoxalul drum al credinței pe care *nu-l* poate străbate și, prin aceasta, află *anticipativ*, cum ar fi dacă cineva ar lua asupra-și sarcina *concretă* a credinței.

Reflecția în jurul credinței ia aspectul unei meditații poematice prin care este urmărită binecunoscuta ordalie a mării figuri biblice. O rezum aici concis: fără nici o îndoială, reticență sau angoasă, Avraam îl suie pe Isaac – copilul dobândit la bătrânețe, după lungi așteptări, pe care e dispus acum să-l sacrifice – pe un asin și pleacă, împreună, în tăcere și misterios, spre muntele Moria. Din punct de vedere omenesc, lucrurile sunt stabilite: Avraam s-a resemnat cu ceea ce va avea loc, trebuie să renunțe la fiul mult iubit și să facă față inevitabilului; mișcarea aceasta e măreață, ea presupune demnitatea persoanei umane în fața sorții și o virtute ce poate ajunge până la eroism; a sta neclintit ca un zeu în fața vârtejului istoriei e meritul unui individ drept de a fi numit înțelept – *aceasta* este ceea ce se înțelege, din punct de vedere filosofic, prin etică. Dar Avraam face o *a doua mișcare, supra-naturală*, depășind-o pe prima, prin care răspunde interpelării divine; deși știe că îl va pierde pe Isaac, crede, totodată, că îl va redobândi tocmai în virtutea omnipotenței divine, devenind, astfel, *moștenitorul finitului*; altfel spus, el crede, *aporetic*, că va obține, aici și acum, chiar obiectul dorinței în privința căruia s-a resemnat, așadar pe Isaac; pentru SK, credinciosul crede păstrând permanent în minte certitudinea a ceea ce, din punct de vedere uman, e imposibil; de aceea, mișcarea e una paradoxală și nu poate fi săvârșită prin propriile forțe: cine depune toată energia pentru a se detașa de finit, nu poate, în același timp, să se dedice mișcării opuse, de recuperare a lui.²

Putința de a-l înțelege pe Avraam se oprește în fața acestui paradox epistemic și, în egală măsură, practic. E important însă de observat cele două laturi ale paradoxului: *credința* în recuperarea obiectului dorinței și, totodată, *înțelegerea* imposibilității *raționale* de a-l recupera (judecata afirmă categoric că nu se poate altfel), „căci s-ar amăgi pe sine dacă, închipuindu-și că are credință, el nu ar recunoaște imposibilitatea cu întreaga *pasiune* a sufletului său” („thi vil han uden med al sin Sjæls Lidenskab og af sit ganske Hjerte at erkjende Umuligheden, indbilde sig at have Troen, da bedrager han sig selv(...) – „aceasta e concluzia înțelegerii” („dette var Forstandens Resultat”). Această tensiune *patetică* între credință și rațiune îl apropie pe SK de poziția lui Unamuno⁴ care susține că tocmai în menținerea acestei tensiuni agonice stă gloria omului; drept urmare, luciditatea noastră reflexivă face ca *sentimentul sacru al vieții să se transforme într-unul tragic*. Avem de-a face aici cu un anumit rol al rațiunii în chestiunile ce țin de credință – *unul negativ* –, asupra căruia aș dori să insist; este vorba despre dependența credinței de judecata care neagă posibilitatea înțelegerii credinței, așadar care-și recunoaște limitele: sarcina nu e să înțelegi



credința, ci să înțelegi că n-o poți înțelege/că nu-l poți înțelege pe Avraam⁵ – doar folosită în această manieră socratică, anti-hegeliană – care știe să distingă între ce poate fi înțeles și ce nu- , „reflecția e sanctificată.” Mai mult, *hermeneutica acestui act de capitulare a rațiunii* reprezintă, pentru Johannes, un fel de propedeutică pentru credință. Ceea ce ne face să credem că abia odată cu slăbirea rațiunii, abordarea credinței poate reveni, în sfârșit, imaginației.⁶

În plus, menținând incertitudinea absolută, de ordin obiectiv în care suntem aruncați în privința obiectului credinței, sporim propensiunea către credință; cu cât îl înțelegem mai puțin pe Avraam, cu atât mai mult crește entuziasmul pentru el; strădania lui De Silentio stă în a face în așa fel încât *lipsa lui de inteligibilitate să devină și mai diversă, mai mobilă*. El este un individ care, până să ajungă ca Avraam, edificat în propria credință, are de parcurs angoasa în fața faptului de a nu-și putea explica paradoxala interioritate avraamică, în abisurile căreia o crimă se preschimbă în faptă sacră; el e înspăimântat de conflictul dintre etic și religios, dintre rațiune și credință care, însă, în Avraam ia aspectul celei mai statornice armonii. Avraam crede, din interiorul unei raportări nemediate la D-zeu, lucruri care pentru un „candidat” la credință sunt absurde. De Silentio însă are de parcurs mirarea în fața de ne-crezutului; doar *prin ea* va putea fi adus până pe buza prăpăstiei de unde va trebui să facă saltul pe partea cealaltă, nevăzută, a firii umane.

E vorba, așadar, de un parcurs atât existențial, cât și epistemic ale cărui etape dramatice nu pot fi arse invocându-se preferința pentru o credință inocentă, nemijlocită de felul unei autosuficiente emoții simțite în fața chemării sacre a transcendenței, pe care de altfel Kierkegaard ar izgoni-o în sfera esteticului; *SK face astfel încât evită atât sentimentalizarea, cât și raționalizarea credinței*. Există, deci, un permanent conflict între imposibilitatea de cunoaștere a omului și exigențele credinței, conflict care dacă e depășit – fie prin prematura scoatere din joc totală a rațiunii, fie prin concilierea pozitivă a rațiunii cu religia – duce la ceea ce Kierkegaard ar numi o credință fantastică.

*

Conform lui Șestov, SK nu reușește să facă saltul în credință – ceea ce înseamnă să admită că „Pentru D-zeu totul este posibil”- tocmai din cauza rațiunii, eticii, filosofiei, Atenei. Într-adevăr, dacă îl citim pe SK prin pseudonimul de Silentio (dar și prin nenumăratele notații intime din tinerețe), ne dăm seama că, în fond, e posibil ca reflexivitatea sa eruptivă să-l fi făcut incapabil de revenirea la simplitatea pe care o presupune credința; *poate că el eșuează în calitate de credincios din cauza calităților sale de gânditor*; pe parcursul acestui drum-destinație care e credința într-un D-zeu atotputernic, SK întâmpină dificultățile insurmontabile puse de propria rațiune. Deși radicalitatea a ceea ce vestește l-a făcut pe Șestov să-l considere o voce care strigă în pustiu – am

putea adăuga, un gânditor sălbatec, fără public, *oficiantul unui botez al cărui unic participant e chiar el-*, această radicalitate îl depășește pe însuși purtătorul mesajului.

Pe de altă parte, pentru a crede că pentru D-zeu totul este posibil, *trebuie ca imaginația (ca facultate naturală) să se eșuizeze*, ceea ce înseamnă să nu-și mai poată furniza *singură* posibilități; paradoxal, încep să sper în sens religios abia atunci când, din punct de vedere omeneșc, nu mai există nici o posibilitate, deci când disper; abia când imaginația eșuează, încep să exist în calitate de credincios – să sper imposibilul, de neimaginabilul; a spera în virtutea absurdului este completamente diferit de a spera în virtutea rațiunii omenești, adică în limitele posibilităților pe care le inventariem pornind de la lumea în care trăim. Confruntată cu o situație crucială imposibil de surmontat, etica predică înțelept resemnarea în fața destinului, în timp ce credința face mișcarea inversă rațiunii înțelepte, recuperând curajos Posibilitatea; în plus, credinciosul speră imposibilul în și pentru *această* lume, *credința fiind năzuință infinită către finit*, apetență către miracolul imediat, întâmplat *hic et nunc* – cel puțin așa cum o prezintă SK în *Frică și cutremur*.

A se încrede că va deveni tocmai moștenitor al finitului după care tânjește – de acest lucru SK nu a fost capabil, susține Șestov.

*

Se pune însă problema de a distinge acest finit la care se revine în ciuda imposibilității raționale – și care *cere*, totodată, „o nouă interioritate”- de realitatea anterioară, estetică, în care individul se găsea până să devină un om nou; cunoașterea nu este mai presus de această sarcină a credinței care trebuie reluată, în orice epocă, de la început, de către fiecare individ în parte; după cum am văzut, credința presupune o recuperare a ceea ce – prin mișcarea resemnării, însoțită de o reflecție asupra finitului, nimicului, suferinței – am pierdut, fie acestea *sufletul, viața, lumea întreagă ori ceva anume*; din acest punct de vedere, cel care are credință se găsește – din nou, dar altfel- în nemijlocirea faptului-de-a-fi-in-lume, în spațiul comunitar, al tuturor; credinciosul nu numai că se re poziționează pe sine înăuntrul lumii de care s-a desprins, dar o face cu atâta *grație* încât nimeni nu bănuiește că bucuria sa de a fi în lume – o bucurie *secundă*, nu pur estetică- coincide în interiorul său cu radicala despărțire de ea. El *se află în lume în virtutea paradoxului*: locuiește în țara în care s-a născut, dar ca un străin; orice țară îi e patrie, și orice patrie îi e țară străină; este în trup, dar nu trăiește după trup; locuiește pe pământ, dar e cetățean al cerului; el este omorât, dar dobândește viața; este lipsit de toate, dar în toate are de prisos.⁸

Redefinind credința ca „imediat secund” sau „spontaneitate/pasiune după reflecție” SK nu polemizează doar cu Hegel pentru a-i reda religiei demnitatea unei sarcini ce, deși nu poate fi subsumată cunoașterii, îi este superioară, ci și cu Schleiermacher⁹,

pentru care credința era, primordial, gustul pentru infinit ori sentiment de pietate sau de dependență („Religion ist Sinn und Geschmack fürs Unendliche”¹⁰ / „das Gefühl der schlechtinnigen Abhängigkeit”) – concepție pe care SK ar plasa-o în sfera esteticului prim ori a maladiei disperării; credința nu e emoție nemijlocită ori simț pentru sacru, ci parcurs paradoxal care antrenează ființa umană în integralitatea ei. Așadar, SK critică nu doar concepția care mediază credința (ce ține de estetic), „urcând-o” pe treapta cunoașterii, ci și concepția care, dimpotrivă, recunoaște *autonomia și întăietatea* esteticului în chestiunile ce privesc credința. Edificând în felul acesta – paradoxal, dinamic, existențial- credința, SK *sustrage imaginației primatul* pe care i-l ofereau romanticii în a surprinde divinul¹¹. Situația e stranie întrucât același SK – asumându-și calitatea de poet al religiosului- reinvestește imaginația și emoția cu drepturile pe care le aveau în romantism, unde poetul era mediatorul adevărului divin – ele își recâștigă, în acest fel, statutul pe care tot el li-l limitase.

Poate că totuși divergența dintre SK și romantici nu este, în primul rând, aceasta ce ține de rolul sentimentului în viața religioasă (pe care SK îl convertește în pasiune), ci una mai adâncă care privește opoziția pe care SK a manifestat-o – de pe poziții creștine – față de panteismul spiritual al romanticilor. SK preia „divinul din noi” ori „infinitul lăuntric” al romanticilor – *modernitatea-*, dar îl conectează la D-zeul *tradiției*; privirea romantică înăuntrul propriului spirit – călătoria, cum i-ar spune Novalis¹²-, cu accentul pe o interioritate cu originea în pietism- nu-și are, la SK, scopul în ea însăși; ea e o privire, *necesarmente*, deturnată spre orizontul unui dincolo transcendent, despre care se poate vorbi doar indirect, ori care poate fi aproximat prin *oculul* în propriul sine; deoarece trăiesc faptul că o realitate ultimă, absolută, metafizică nu există¹³ (iar aceasta cere un răspuns spiritual, o nouă formă de religiozitate) romanticii sunt mai apropiați de noi, în timp ce SK – care trăiește (dramatic) tocmai în *orizontul* acestei realități transcendente anulate – atât de departe.

Cred că divergența este colosală întrucât se confruntă două tipuri de spiritualitate radical diferite și ireconciliabile. Principala obiecție pe care SK o are de făcut spiritualității romantice și pe care o regăsim în notațiile jurnaliere este faptul că privește omul ca pe un val în fluxul Universului, volatilizându-l¹⁴; astfel că în locul acestui monism panteist este de preferat poziția ce

susține dualismul: individul trebuie să înceapă prin a se sustrage din acest flux, conștient fiind că are ca sarcină să se constituie ca persoană distinctă – în calitate de imagine a lui D-zeu: „Die Betrachtung, welche die Doppelheit (Dualismus) des Lebens sieht, ist höher und tiefer als die, welche nach der Einheit sucht oder Studien zur Einheit treibt.”¹⁵ Sentimentul atoaate-unificator, imaginația necircumscrișă înghit în prea plinul lor existența.¹⁶

De altfel, Jacobi, într-o scrisoare către Fichte avertizase cu ceva timp înainte în privința *nihilismului* la care panteismul (de tip spinozist) va conduce lumea. Unamuno realizează, și el, că panteismul duce, inevitabil, la un D-zeu Neant care-l absoarbe pe credincios¹⁷ – disperarea de a locui în acest nimic va acționa însă „dialectic” asupra credinciosului, propulsându-l spre D-zeul adevărat, spre salvare. În timp ce panteismul se prezintă ca o soluție valabilă pentru rațiune, creștinismul – cu ideea unui D-zeu-persoană- pare inacceptabil – așa se face că mintea lui Coleridge creditează spinozismul, în timp ce inima lui aderă spontan la cuvintele apostolilor: „For a very long time indeed I could not reconcile personality > the idea of God as a person, with intellect and will < with infinity; and my head was with Spinoza, though my whole heart remained with Paul and John.”¹⁸ Această dispută SK o tranșează ferm în favoarea creștinismului. *

Abia *experiența post-reflexivă* face posibilă apariția subiectului existențial-religios *în carne și oase*: dacă credința nu se „obține” la capătul unor deducții despre valoarea de adevăr a religiei, și nu e nici înclinație spontană a inimii către supra-natural – atunci ea e nevoită să se constituie în ex-istență, ieșind din sfera pur imanentă a părții gânditoare ori afective a sufletului – ca expresie a întregii ființe. Dar credinciosul *de astăzi* trebuie să „acționeze” în ciuda evidențelor raționale, în ciuda răcirii inimii și în ciuda lipsei de (clar)viziune; dacă nu primește de la Cineva condiția de posibilitate a credinței – harul- și-o produce singur, făptuind *ca și cum* pentru D-zeu totul ar fi posibil. Dacă se va recupera pe sine vreodată, întreg, din creștet până-n tălpi, el va afla doar imitând un arhetip. Credinciosul alege creștinismul în ciuda riscului, și nu-l preia ca dat consolator. Credinciosul cunoaște în parte și proorocește în parte, credinciosul vede ca prin oglindă, în ghicitură și, de aceea, are nevoie de imaginație.

Note

1. „The aesthetic appeal of SK’s literary style may be the primary engine of this work’s transformative power.”; SK oferă, în acest fel, un acces estetic la credință, vz Antony Aumann, „Kierkegaard on the Transformative Power of Art”, *History of European Ideas*, nr. 47-3 (2021): 429-442.
2. Vz. Ioana Moraru, „Critica rațiunii păcătoase,” *Observator cultural*, 31 octombrie, 2019. <https://www.observatorcultural.ro/>



[articol/critica-ratiunii-pacatoase/](#).

3. Soren Kierkegaard, *Frygt og Bæven* (Kjøbenhavn: Reitzelske Forlag, 1895), 52. Traducere în română de Leo Stan, *Frică și cutremur* (București: Humanitas, 2002), 107.
4. Susținută în *Del sentimiento tragico de la vida*. În română tradusă de Constantin Moise, *Despre sentimentul tragic al vieții* (Iași: Institutul European, 1995).
5. "One cannot rationally understand the paradox, but one can hope to understand rationally why the paradox cannot be understood.", Stephen Evans, *Kierkegaard on Faith and the Self*, (Texas: Baylor University Press, 2006), 125.
6. Văd aici o apropiere între SK și teologi postmoderni precum John Caputo ori Gianni Vattimo.
7. Este evidentă, cred, apropierea dintre de Silentio și Kant în privința imposibilității de a cunoaște lucrul în sine/pe D-zeu, și a mutării chestiunilor ce țin de credință în sfera rațiunii practice a existenței. Vz Stephen Evans, "Kant and Kierkegaard on the Possibility of Metaphysics", în: D. Z. Phillips, Timothy Tessin, eds., *Kant and Soren Kierkegaard on Religion* (New York: MacMillan Press LTD, 2000), 3-25.
8. Parafrază după Epistola către Diognet.
9. Raportul dintre SK și Schleiermacher este mai complex decât reiese de aici; în timp ce Emmanuel Hirsch îl consideră pe SK unicul continuator al lui Schleiermacher din generația sa, Ingolf Dalferth este de părere că SK e singurul din generația sa care nu a fost schleiermachian. Vezi George Pattison, *Kierkegaard and the Theology of the 19th Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 6. Din păcate, autorul ia în calcul doar notițele lui SK la „Teologia creștină” a lui Schleiermacher. Discuția s-ar putea adânci dacă comparăm interioritatea religioasă proprie lui SK cu panteismul spiritual din „Discursurile despre religie” – o comparație corespunzătoare ar scoate la iveală atât divergențele dintre ei – „liberalismul” teologic al lui Schleiermacher – ce promovează o religie, în fond, fără D-zeu, viață de apoi și credință în sens tradițional- e profund deosebit de conservatorismul lui SK în aceste chestiuni teologice; pentru Schleiermacher, individul se naște cu sentimentul religios, iar întreaga viață religioasă poate fi definită prin apel la această nemijlocire naivă, în timp ce pentru SK, *devii* un individ religios, iar aceasta se întâmplă doar atunci când ai acces la o nemijlocire secundă; Schleiermacher se pronunță împotriva antropomorfizării Ființei Supreme, în vreme ce pentru SK adevărata revelație rămâne D-zeul-Persoană; pentru Schleiermacher, individul este „sacrificat”, în spirit stoic, în tăvălugul Întregului/al lui D-zeu, în timp ce pentru SK, în pur spirit creștin, individul liber rămâne referința supremă și de necontestat etc.-, cât și nenumăratele puncte de contact: credința că temeiul cunoașterii lui D-zeu e prezența Sa imanentă în om, principiul că orice activitate a spiritului poate fi înțeleasă atât timp cât individul o experimentează în sine însuși, separația pe care ambii o fac între religie și știință/metafizică și etică etc.
10. Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (Ditzingen: Philipp Reclam, 2019), 36.
11. „The mind, says the author of the *Talks on Religion*, can understand only the Universe. Let imagination take over and you will have a God. Quite right: for the imagination is man's faculty for perceiving divinity.” Friedrich Schlegel, „Ideas”, în *Lucinde and the Fragments* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971), 242.
12. "(...) Visăm la călătorii prin univers – Nu este oare universul în noi? Adâncurile spiritului nostru nu le cunoaștem – Către înăuntru duce drumul tainic (...)", Novalis, "Observații amestecate", în *Între veghe și vis. Fragmente romantice* (București: Univers, 1995), 57.
13. Adopt, aici, interpretarea convențională a romantismului ca parte a procesului secularizării în modernitate; astfel, s-a vorbit despre romantism ca despre o metafizică a imanenței; pentru o opinie mai nuanțată vz Alexander Hampton, *Romanticism and the Re-invention of Modern Religion* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 50: "(...) the romantic project of finding a language for the transcendent within immanence, a task which makes the movement at once inherently religious, but equally secular in the original sense of that word as *oriented toward the immanent but fundamentally concerned with the transcendent*."
14. "Der Mensch soll nach der Lehre des Christentums in Gott aufgehen nicht durch ein pantheistisches Verschwinden, nicht durch ein Auslöschen aller individuellen Züge im Ozean der Gottheit (...)", Søren Kierkegaard, *Gesammelte Werke und Tagebücher. Band 28. Die Tagebücher. Erster Band. 38/I. Abteilung* (Simmerath: Grevenberg Verlag, 2003), 158. În traducerea mea: „În acord cu învățătura creștină, individul ar trebui să devină - în D-zeu- el însuși, și nu să dispară - panteist-, prin ștergerea oricăror trăsături individuale, în abisul divinității."
15. Kierkegaard, *Gesammelte Werke und Tagebücher*, 322. În traducere mea: „Reflecția care recunoaște dualitatea/dualismul vieții este superioară celei care caută să obțină unitatea."
16. Un personaj din opera lui Novalis exprimă cel mai bine această dizolvare a spiritului în universul transfigurat prin poezie: „Er merkte bald auf die Verbindungen in allem, auf Begegnungen, Zusammentreffungen. Nun sah er bald nichts mehr allein. – In große bunte Bilder drängten sich die Wahrnehmungen seiner Sinne: er hörte, sah, tastete und dachte zugleich. Er freute sich, Fremdlinge zusammenzubringen. Bald waren ihm die Sterne Menschen, bald die Menschen Sterne, die Steine Tiere, die Wolken Pflanzen, er spielte mit den Kräften und Erscheinungen, er wusste wo und wie er dies und jenes finden, und erscheinen lassen konnte, und griff so selbst in den Saiten nach Tönen und Gängen umher.", Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, pe <https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/sais/sais.html> („Îi atraseră curând luarea aminte legăturile dintre toate cele, întâlnirile, potrivirile. Nimic nu îi mai păru atunci izolat. Percepțiile simțurilor năvăleau în el ca mari icoane multicolore: auzea, vedea, papăia și gândea tot deodată. Se bucura să adune laolaltă oameni străini; când stelele îi păreau oameni, când

- oamenii stele, când pietrele îi păreau animale, când norii plante; se juca cu forțele și întruchipările lumii, știa ce și unde putea găsi și cum putea face sa se desfasoare un lucru ori altul, iar in acest fel atingea el insusi, pretutindeni, corzile spre a obține acorduri și cascade de sunete.” Novalis, *Discipolii la Sais*, trad. Viorica Nișcov (București: Univers, 1980), 33.
17. “Con la razón buscaba un Dios racional, que iba desvaneciéndose por ser pura idea, y así paraba en el Dios Nada a que el panteísmo conduce, y en un puro fenomenismo, raíz de todo sentimiento de vacío (...)”, Miguel de Unamuno, „Diario intim” în *Obras completas, VII* (Madrid: Fundacion Jose Antonio de Castro, 2005), „Cu rațiunea căutam un D-zeu rațional, care, fiind idee pură, se tot destrăma, și ajungeam astfel la D-zeu-ul-Neant la care duce panteismul și la un pur fenomenism, rădăcină a oricarui sentiment al vidului.” Unamuno, *Țurnal intim*, traducere de Sorin Marculescu (Iași: Polirom, 1999), 39.
18. *Apud* Michael Ferber, *Romanticism. A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 93.

Bibliography

- Kierkegaard, Søren. *Skrifter II. Frygt og bæven [Writings II. Fear and Tremble]*. Kjøbenhavn: Reitzelske Forlag, 1895
- Kierkegaard, Søren. *Frică și cutremur*, traducere de Leo Stan. Bucharest: Humanitas, 2002.
- Kierkegaard, Søren, *Gesammelte Werke und Tagebücher. Band 28. Die Tagebücher. Erster Band* [Collected works and diaries. Volume 28. The Diaries. First volume]. Simmerath: Grevenberg Verlag, 2003.
- Aumann, Anthony. “Kierkegaard on the Transformative Power of Art.” *History of European Ideas* 47, no. 3 (2021): 429-442.
- Evans, Stephen. *Kierkegaard on Faith and the Self*. Texas: Baylor University Press, 2006.
- Evans, Stephen. “Kant and Kierkegaard on the Possibility of Metaphysics.” In *Kant and Kierkegaard on Religion*, edited by D. Z. Phillips, Timothy Tessin. New York: MacMillan Press, 2000.
- Ferber, Michael. *Romanticism. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Hampton, Alexander. *Romanticism and the Re-Invention of Modern Religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Moraru, Ioana. “Critica ratiunii pacatoase” [Critique of Sinful Reason]. *Observator cultural*, October 31, 2019. <https://www.observatorcultural.ro/articol/critica-ratiunii-pacatoase/>.
- Novalis. *Die Lehrlinge zu Sais* [The Disciples at Sais]. <https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/sais/sais.html>.
- Novalis. “Discipolii la Sais.” In *Discipolii la Sais. Heinrich von Ofterdingen*, traducere de translated by Viorica Nișcov. Bucharest: Univers, 1980.
- Novalis. *Între veghe și vis. Fragmente romantice* [Between Wakefulness and Dreaming. Romantic fragments]. Bucharest: Univers, 1995.
- Pattison, George. *Kierkegaard and the Theology of the 19th Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Schlegel, Friedrich. *Lucinde and the Fragments*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.
- Schleiermacher, Friedrich. *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. Ditzingen: Philipp Reclam, 2019.
- Șestov, Lev. *Kierkegaard și filosofia existențială (vocea celui ce strigă în pustie)* [Kierkegaard and the Existential Philosophy Vox clamantis in deserto]. Bucharest: Eikon, 2018.
- Unamuno, Miguel. “Diario intim.” In *Obras Completas VII* [Diary in Complete Works VII]. Madrid: Fundacion Jose Antonio de Castro, 2005.
- Unamuno, Miguel. *Țurnal intim*, translated by Sorin Mărculescu. Iași: Polirom, 1999
- Unamuno, Miguel. *Despre sentimentul tragic al vieții*. Iași: Institutul European, 1995.



SITUAȚII DE PREDICTIBILITATE A ALTERNANȚELOR FONOLOGICE ÎN MATERIALIZAREA OPOZIȚIEI DE NUMĂR LA SUBSTANTIVE

Monica BORȘ

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

SITUATIONS OF PREDICTABILITY OF PHONOLOGICAL ALTERNATIONS IN THE MATERIALIZATION
OF NUMBER OPPOSITION TO NOUNS

Abstract: The article follows the situations involving predictability of phonological alternations, considering their large number. The difficulty of delimiting a radical (variable) common to forms from the same paradigm, the possibility of several ways of segmentation in the case of some nouns, the existence of morphological allomorphs lead to a complex system of alternations. Linguistic material is organized according to the morphonological conditioning that is the basis of the distribution in various contexts.

Keywords: contemporary Romanian language, linguistics, teaching Romanian as a non-maternal language, morphological allomorphs, predictability of phonological alternations

Citation suggestion: Borș, Monica. “Situatii de predictibilitate a alternanțelor fonologice în materializarea opoziției de număr la substantive.” *Transilvania*, no. 10 (2023): 83-88.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.10.08>.



Într-un articol anterior vorbeam despre dificultatea predării limbii române ca limba nematernă, dificultăți generate de bogăția flexionară a limbii și de omonimia unor desinențe care materializează opozițiile de număr. Cu toate acestea, desinențele, având un număr mai limitat, pot fi sistematizate mai ușor decât alternanțele dintr-un radical care înregistrează variații. Dificultatea de a delimita un radical (variabil) comun formelor din aceeași paradigmă, posibilitatea mai multor modalități de segmentare în cazul unor substantive, existența alomorfelor morfologice conduc spre un sistem de alternanțe complex, sistem prin care, remarcă Sextil Pușcariu¹, limba română se aseamănă mai mult cu limbile slave decât cu cele romanice.

Deși utilizat în mod curent, cuvântul-umbrelă *alternanță fonetică* a fost înlocuit de mult timp în lucrările de specialitate, începând cu diferențierea operată de Sextil Pușcariu între natura fonemică (de diferențiere a formelor flexionare, de rol funcțional) și

fonetică (“sonică”) a unui sunet². În situația în care avem de a face cu un joc de foneme utilizat pentru a realiza distincții morfologice (și derivate), de exemplu pentru a marca forma de plural masculin: *bărbat – bărbați, pomi – pomi*, Sextil Pușcariu utilizează conceptul de *morfonem*. Termenul acoperă atât funcția de marcare a formelor morfologice și derivate, cât și pe aceea de element auxiliar (“morfonem auxiliar”) alături de morfem (de ex în *vacă – vaci*, există morfemele *ă – Ø* și morfonemul auxiliar *k – ĉ*), lucru care îl determină pe autor să enunțe unul dintre principiile caracteristice sistemului fonemic românesc, acela de *hipercaracterizare* a formelor morfologice, “tendința de a întrebuiți toate mijloacele disponibile spre a distinge diferitele forme de declinare și de conjugare nu numai prin desinențe sau elemente auxiliare proclitice și enclitice, ci și prin alternanțe sonice”³. Această “tendință pronunțată de hipercaracterizare” a produs cel puțin patru fenomene, dintre care două sunt relevante pentru discuția de față:

preferința pentru formele mai afectate de schimbări fonetice, adică cele care înglobează cele mai multe morfoneme (de ex, norma alege forme ca *porți, străzi* și respinge *poarte, strade*) și inversiunile morfonemice (*copac* s-a modificat după modelul *sac - saci*, schimbând forma originală din alb. *kopač*)⁴.

Pentru situația în care alternanța fonologică este singura care exprimă opoziția de număr, Andrei Avram folosește conceptul de *alternanță fonologică independentă* pe care o identifică într-un regionalism morfologic ca *masă - mesa*, distincția auxiliar / independent dovedindu-se extrem de utilă în evaluarea randamentului funcțional al unei alternanțe⁵.

Valeria Guțu Romalo preia pentru variația parțială a radicalului termenii *alternanțe fonetice* sau *morfoneme, alomorfe ale radicalului*, deoarece variația este realizată “în termeni fonologiei”, dar “nu este condiționată strict fonologic”⁶. Având în vedere că variația radicalului poate fi reclamată, în egală măsură, de fonologie și de morfologie, fenomenul este repartizat morfonologiei, un domeniu intermediar între fonologie și morfologie⁷, dar neputând fi considerată o disciplină aparte, se vorbește mai degrabă de un sistem morfonologic alcătuit din (arhi)foneme/ succesiuni de arhifoneme cu proprietăți stabilite după criteriul (ne)participării la alternanțe sau după natura alternanțelor respective⁸. Ca urmare, alternanța este numită fonologică, deoarece termenii ei sunt “unități fonologice distincte” și sunt considerate alternanțe doar acele diferențele fonice *pertinente*, din punct de vedere morfologic și fonetic. Acesta este motivul pentru care majoritatea cercetătorilor recurg la un termen *mai adecvat*, „alternanțe fonologice” (Valeria Guțu Romalo, Theodor Hristea, Sanda Golopenția, Andrei Avram ș.a: “alternanță fonetică sau, mai exact, fonologică (sunetele care alternează sunt realizări ale unor segmente fonologice distincte”⁹. Definierea alternanței/seriei de alternanțe ca termeni în distribuție defectivă face ca, pe baza fenomenelor de alternanță să poată fi stabilite, de exemplu, seria centrală și seria anterioară a vocalelor: “într-o serie de cuvinte, seria /ă, î/ alternează cu /e, i/; prezența vocalelor /e, i/ este determinată de prezența, în silaba următoare, a vocalei prepalatale /e/ : /măr/ - /mere/”¹⁰.

Numărul mare de alternanțe (mai ales consonantice), o trăsătură pregnantă a sistemului fonetic românesc în comparație cu sistemul fonetic al celorlalte limbi romanice face ca limba română să fie mai consonanțică decât celelalte limbi romanice, deoarece alternanțele vocalice tind să nu se mai producă la neologismele (relativ) recente (ex. *arcadă - arcade*), pe când cele consonantice se mențin (de ex., într-un verb neologic ca *a acorda*, se produce în continuare alternanța *k - č*, pe când cea vocalică de persoana a III-a, *o - oa* a fost suprimată)¹¹.

Existența, pe de o parte, a radicalilor în care se produc alternanțe și, pe de altă parte, a radicalilor neafecți de

alternanțe conduc la pierderea caracterului predictibil a acestora¹². Lipsa de predictibilitate a alternanțelor fonologice explică lipsa unor cercetări sistematice cu caracter exhaustiv. Andrei Avram atrage atenția că nu există descrieri sistematice și exhaustive a faptelor care să se încadreze în ceea ce Troubetzkoy numește morfonologia unui idiom, adică tot ce ține de sandhi intern, mutațiile fonetice cu funcție morfologică. O analiză pe *un inventar finit și nu prea larg* de elemente, cuprinzând cuvintele cele mai mult folosite din limba literară, realizează Valeria Guțu Romalo, sistematizând într-o clasificare foarte apropiată de a Paulei Diaconescu, un număr diferit de tipuri de clase (3 tipuri flexionare și 17 clase). Autoarea utilizează criteriile comune cu ale Paulei Diaconescu (omonimiile și afixele prin care se realizează flexiunea și indiferența față de categoria determinării) și criteriile specifice (distincția dintre alomorfele fonetice și alomorfele morfologice, modul diferit de analiză - în special analiza substantivelor invariabile). Relevante pentru lucrarea de față sunt rezultatele cu privire la alternanțele fonetice înregistrate, ținând seama de condiționarea fonetică și morfologică a particularităților de distribuție¹³:

1. Alternanțele consonantice afectează finala radicalului, pe când cele vocalice se produc de obicei în partea centrală a radicalului (*baie - băi*) și foarte rar în finalul radicalului (*ferăstrău - ferăstraie*)

2. Alternanțele *k - č, g - ģ* și *sk - št* apar în substantivele cu opozițiile desinențiale *Ō/i* și *ă/e*; aceste alternanțe se realizează în flexiunea substantivelor masculine, feminine și neutre

3. Alternanțele *d - z, t - ț, s- ș, s(t) - ș(t), s(tr) - ș(tr), (ș)k - (ș)t, sk - št, z- j, l - Ō* se produc doar în flexiunea substantivelor masculine și feminine.

4. Alternanțele vocalice se pot produce atât în silabă accentuată, cât și în cea neaccentuată (radicalul rămâne accentuat)

5. Nu se pot produce concomitent în radical două consonantice, ci doar o alternanță vocalică și una consonantică (*băiat - băieți, ciomag - ciomege, comandă - comenzi, baltă - bălți*) sau două alternanțe vocalice (*tânăr - tineri*)

6. Alternanțele *á - é* și *ă - e* se produc după o labială, *â - i* după o labiodentală

7. Pentru alternanța *oa - o*, diftongul *oa* apare înainte de desinența *e* (*soare, floare*), iar *o* înainte de desinența *-i* (*sori, flori*).

8. Există alternanțe proprii anumitor genuri: *ă* accentuat/*é* caracterizează substantivele masculine și neutre; *ă - e* se produce la substantivele feminine, în relația cu desinența de plural *-i*: *carte - cărți, ladă - lăzi* (această alternanță nu se produce la substantivele masculine care au desinența *-i*: *frate - frați, brad - brazi*) și în relația cu desinența *-uri*: *carne - cărnuri, blană - blănuri* (dar nu se produce la substantivele neutre în *-uri*: *țarc - țarcuri, gard - garduri*)

9. Desinența *-uri* e asociată, la substantivele feminine cu variații ale radicalului (*iarbă -ierburi*), spre deosebire de substantivele neutre care au aceeași desinență (*leac - leacuri*).

10. Cele mai multe variații ale radicalului le înregistrează substantivele cu desinența de plural *-i*.

11. Vocalele aflate în poziție inițială nu variază niciodată (*aripă - aripi, albie - albi*)

Condiționările morfonologice sunt remarcate de Andrei Avram în cadrul segmentelor alternante din *seară - seri*, segmentul *ea* fiind considerat împreună cu și *oa* (*floare - flori*) singurii termeni polifonematici¹⁴. Tot o condiționare de context, la nivelul morfonemic; există în *leu - lei* (structură formată din radical + desinență Ø, cu o alternanță condiționată la nivel morfonemic (semiconsoana gravă este transformată într-o semiconsoană acută din cauza lui *i*: *lew -u, lew -i*)¹⁵. Rolul reprezentării “morfonemice” este de a reduce forme ca *urs - urși, sac - saci, leu - lei, văr - veri*, la un singur tip flexionar. De asemenea, urmărind particularitățile distribuționale ale morfemelor *k, ȇ, t, ț*, observă că alternanțele *k - ȇ* (*arac - araci*) și *t - ț* (*frate - frați*) sunt postvocalice¹⁶, că alternanțele *s - ș* și *k - t* au particularitatea de a fi asociate în unele morfeme, iar *k - t* face parte dintr-un grup consonantic în care ocupă poziția finală.¹⁷

Sistemul fonemic ordonat de Sextil Pușcariu, prin organizarea materialului fonetic (“sonic”) în așa fel încât să corespundă sistemului din conștiința lingvistică a vorbitorului sintetizează condiționări de natură fonetică observate în¹⁸:

- alternanțele *ă-e* și *în - in* condiționate de consoana precedentă și de poziția următoare (*măr - mere, meri; vână - vine, sfânt - sfinți*);

-alternanța *în-in* (*tânăr - tineri*) apare și după dentale, condiționată de poziția dură și moale următoare.

-Alternanța *a - e* apare după *i* și când *a* este accentuat, dar corespondentul *e* este în acest caz legat de poziția moale următoare: *băiat - băieți, buruiiană - buruiene*

-În alternanța *e - ea*, segmentul *ea* apare numai când urmează un *ă*: *seri-seară*; *e* se află în fața unui grup mixt cu caracter muiat, *ea* apare în fața unui grup mixt cu caracter nemuiat: *munteni - muntean, veac - veci*.

-Majoritatea alternanțelor consonantice sunt condiționate în limba română de vocalele palatale următoare.

-Cele mai des întâlnite sunt alternanțele la ocluzivele velare *k* și *g*, care alternează cu *ȇ* și *ȝ* înainte de *e* sau *i*: (*rac - raci, doagă - doage, fulg - fulgi*); la fel, grupurile consonantice *sk* și *šk* alternează cu *șt* (*gâscă - găște; pește - pești; ceașcă - cesti*)

-Alternanțele *t - ț* și *d - z* apar înainte de morfemul desinență de plural *-i* (*bărbat - bărbați, brad - brazi*). Grupul *st* alternează cu *șt* înainte de plural în *-i* (*veste - vești*)

- Alternanța *s - ș* se produce înainte de morfemul de

plural *i*, chiar și când e despărțită de acesta prin *t* sau *tr*: *pas-pași; prost -proști; veste -vești*;

- Dentala *l* alternează cu *i* înainte de forma de plural în *-i*, dar numai în cuvintele mai vechi: *cale - căi, cal - cai*

- Alternanțele *ă - e, a - e* și *î - i* (și morfonemele rezultând din ele) sunt condiționate de aspectul fonemic al poziției moi sau dure (*făt -feți, fată-fete, vână-vine*), specific dacoromân

- Opoziția *a - e* reprezintă unul din cele mai caracteristice morfoneme: *a* după labiale se transformă în *e* la plural (*masa-mese, fată - fete*). Sub presiunea uzului, modelul *fată -fete* impune alternanța *a - e* și în *față - fete*, plural care în limba veche avea forma *fațe*. Pe de altă parte, formele de plural care nu cunosc această alternanță (*babe, mame, maștere, nicovale*) sunt explicate prin *puterea tradiției* (care se opune tendinței de hipercharacterizare.

Unul din cele mai caracteristice morfoneme în sistemul lui Sextil Pușcariu este opoziția *a - e*, și anume vocala *a* postlabială se transformă în *e* la plural (*masa-mese, fată - fete*), model care va impune alternanța *a - e* și în *față - fete* (dovada este forma de pluralul *fațe* din limba veche). Există însă și o mișcare de rezistență a uzului lingvistic la această tendință de hipercharacterizare, exercitată de formele de plural care nu cunosc alternanța (*babe, mame, maștere, nicovale*) pe care Sextil Pușcariu o numește *puterea tradiției*.

Alternanța căreia *i* se acordă cel mai mult spațiu este *a - ă*, iar analiza se realizează din unghiuri diferite. Sesizarea rolului ei morfonematic materializat în opoziția singular (*a*) / plural (*ă*) la substantivele feminine cu un *a* accentuat în radical (“tulpină”) și cu forma de plural *-i* (plin sau afonizat): *carte-cărți, adunare-adunări, gară-gări* este explicat în diacronie: *a* de la forma de singular (*țară*) și *ă* de la forma de plural (*țări*) au apărut din *e* - ul cuvântului de origine, lat. terra; opoziție care s-a generalizat apoi ca urmare a tendinței de hipercharacterizare prin morfoneme¹⁹.

Fiind vorba de o situație foarte frecventă, mutația fonetică a substantivelor feminine cu pluralul în *-i* a fost explicată ca regulă bazată pe convenție: „*a* accentuat din tulpina substantivelor bisilabe feminine îl preface pe acesta în *ă* înaintea desinenței *-i* a pluralului”²⁰. O altă teză, a lui Andrei Avram, susține că înlocuirea lui *a* protonic din cuvintele de bază cu *ă* în derivatele cu sufixe accentuate nu se produce datorită derivării, ci ca urmare a factorului inductor *á ~ ă* și a tendinței spre armonie vocalică, lucru care îl conduce pe autor la relevarea a două tipuri de alternanțe: unul care reflectă o legătură directă între apariția alternanței și mutațiile fonetice (în flexiune sau în derivare): *carte - cărți*, și un altul, ca urmare a tendinței spre armonie vocalică: *pahar - păhărel*. Analizând condițiile în care se produce alternanța [a] ~ [ă] în silabele protonice, Andrei Avram observă, pe urmele lui A. Philippide, S. Pușcariu, Al. Graur, dar în opoziție cu aceștia că nu există un raport de

dependență între alternanțele produse în trecerea de la cuvânt la derivatul lui: ex *pahar-pahărel, cașac – căpăcel, catran, Banat – bănățean, zadar – zădărnici etc.*²¹, ci e vorba de “o regulă fundamentală în morfonologia limbii române”, opoziția “accentuat/neaccentuat, mai exact, accentuat/protonic”, “suficientă pentru demonstrarea atât a independenței [á] ~ [ă] față de natura vocalei din silaba precedent, cât și a faptului că aceeași alternanță este factorul inductor al alternanței [a] ~ [ă]”.

Judecat prin tendința normei, acest caz (“cel mai interesant” cum îl numește Eugeniu Coșeriu) al femininelor în *-ă*, cu pluralul în *-e*, fără metafonie (*casă – case*) sau cu pluralul în *-i*, cu metafonie (*tară – țări*), adoptă formele în *-i* cu metafonie, pentru că norma este mai puțin generală decât sistemul și are caracter social-cultural (argumentul este un exemplu al unei forme de pluralul, *școale*, care reprezenta norma anterioară și care s-a păstrat în numele unei instituții *Casa Școalelor*)²².

Condiționarea etimologică într-o alternanță care nu se mai produce în cuvintele nou intrate în limbă, (a – ă) sau norma de care vorbește Eugeniu Coșeriu, condiționarea de natură fonetică (urmare a influenței sunetelor învecinate) sau morfonologică (în cele mai multe cazuri) adaugă explicații suplimentare prin înglobarea descrierii funcționale a alternanțelor fonologice realizată de Paula Diaconescu. În Structură și evoluție în morfologia substantivului românesc, autoarea clasifică relațiile pe care acestea le contractează: de interdependență între termenul unei alternanțe și desinență la ambele numere (floare – flori), de dependență între termenul unei alternanțe și desinență (cărare – cărări), de nedeterminare între termenul unei alternanțe și desinența de plural (mormânt – morminte). Redăm mai jos tabelele cu schemele de flexiune propuse de autoare, tabele pe care le-am simplificat și în care am adăugat alternanțele posibile în clasa flexionară respectivă.

Clase flexionare	1		Alternante posibile
	nr / caz	pl	
N-Ac	sg <i>-ă</i>	pl	a/e ă/e ea/e â/i k/ĉ sk/șt șk/șt
G-D		<i>-e</i>	

Clase flexionare	2		Alternante posibile
	nr / caz	pl	
N-Ac	sg <i>-ă</i>	pl	a/ă a/e ă/e ea/e oa/o â/i d/z k/ĉ g/ĝ sk/șt șk/șt st/șt t/ț
G-D		<i>-i</i>	

Clase flexionare	3		Alternante posibile
	nr / caz	pl	
N-Ac	sg <i>-e</i>	pl	a/ă oa/o d/z t/ț l/Ø
G-D		<i>-i</i>	

Clase flexionare	4		Alternante fonetice
	nr / caz	pl	
N-Ac	sg Ø	pl	ea/e
G-D		<i>-(l)e</i>	



Clasa flexionară	1		2		3		4		Alternante posibile
nr / caz	sg	pl	sg	pl	sg	pl	sg	pl	
N-Ac									a/e ă/e ea/e oa/o â/i d/z k/č g/ğ s/ș t/ț z/j
G-D	Ø	i	u	i	e	i	ă	i	

Clasa flexionară	1		2		3		4		5		Alternante posibile
nr / caz	sg	pl	sg	pl	sg	pl	sg	pl	Sg	pl	
N-Ac											a/ă ă/a ă/e o/oa i/â g/ğ
G-D	Ø	e	Ø	uri	u	e	u	uri	u	i	

Acknowledgement: This work was supported by a grant of the Ministry of Research, Innovation and Digitization, CNCS/CCCDI - UEFISCDI, project number PN-IV-P8-8.1-PRE-HE-ORG-2023-0035, within PNCDI IV

Note

- Sextil Pușcariu, *Limba română*, vol. II, *Rostirea* (București: Editura Academiei RPR, 1959), 270. Autorul explică lipsa de consecvență în producerea alternanțelor prin simțul etimologic al vorbitorului
- Pușcariu, *Limba română*, 267.
- Pușcariu, *Limba română*, 350.
- Pușcariu, *Limba română*, 271.
- Andrei Avram, „Consecințe morfonologice ale palatalizării labialelor în dialectele aromân și meglenoromân”, în *Contribuții la morfonologia limbii române* (București: Editura Academiei Române, 2013), 145-146.
- Valeria Guțu Romalo, *Morfologie structurală a limbii române. Substantiv, adjectiv, verb* (București: Editura Academiei RSR, 1968), 229
- Andrei Avram, „Velarizarea vocalelor anterioare precedate de vibranta forte și morfonologia limbii române”, în *Contribuții la morfonologia limbii române*, 57.
- Andrei Avram, „Sistem și normă în morfonologia limbii române”, în *Contribuții...*, 77.
- Andrei Avram, „O alternanță accentuală provocată de o alternanță vocalică în limba română”, în *Contribuții...*, 57.
- Emanuel Vasiliu, *Fonologia limbii române* (București: Editura Științifică, 1965), 46-47.
- Theodor Hristea (coord.), *Sinteze de limba română. Ediția a treia revăzută și din nou îmbogățită* (București: Editura Albatros, 1984), 16.
- Gabriela Pană Dindelegan (coord.), *Dicționar de termeni gramaticali și concept lingvistice conexe* (București: Univers Enciclopedic Gold, 2023), 52.
- Valeria Guțu Romalo, *Morfologie...*, 83-89.
- Andrei Avram, „Caracteristici sintagmatice ale alternanțelor fonologice în limba română”, în *Contribuții*, 26.
- Andrei Avram, „Aspecte morfonologice ale palatalizării labialelor în graiurile daco-române”, în *Contribuții*, 131.
- Andrei Avram, „Alternanțe fonologice în grupuri consonantice și grupuri consonantice alternante”, în *Contribuții*, 71.
- Andrei Avram, „Alternanțe fonologice în grupuri consonantice și grupuri consonantice alternante”, în *Contribuții*, 73.
- Sextil Pușcariu, *Limba română*, 262-273.

19. Sextil Pușcariu, *Limba română*, 373.
20. Sextil Pușcariu, *Limba română*, 270
21. Andrei Avram, „Alternanțe vocalice și armonie vocalică în limba română”, în *Contribuții*, 50-51
22. Eugeniu Coșeriu, „Sistem, normă și vorbire” în *Teoria limbajului și lingvistică generală. Cinci studii* (București: Editura Enciclopedică, 2004), 44.

Bibliography

- Avram, Andrei. *Probleme de fonologie a limbii române*. București: Editura Academiei Române, 2009.
- Avram, Andrei. *Studii de fonologie generală*. București: Editura Academiei Române, 2013.
- Avram, Andrei. *Studii de fonetică descriptivă (generală și românească)*. București: Editura Academiei Române, 2014.
- Avram, Andrei. *Studii de fonetică istorică a limbii române*. București: Editura Academiei Române, 2012.
- Avram, Andrei. *Contribuții la morfonologia limbii române*. București: Editura Academiei Române, 2013.
- Coșeriu, Eugeniu, «Sistem, normă și vorbire». In *Teoria limbajului și lingvistică generală. Cinci studii*. București: Editura Enciclopedică, 2004.
- Diaconescu, Paula. *Structură și evoluție în morfologia substantivului românesc*. București: Editura Academiei RSR, 1970.
- Guțu Romalo, Valeria. *Morfologia structurală a limbii române. Substantiv, adjectiv, verb*. București: Editura Academiei RSR, 1968.
- Hristea, Theodor (coord.). *Sinteze de limba română. Ediția a treia revăzută și din nou îmbogățită*. București: Editura Albatros, 1984.
- Pană Dindelegan, Gabriela (coord). *Dicționar de termeni gramaticali și concept lingvistice conexe*. București: Univers Enciclopedic Gold, 2023.
- Pușcariu, Sextil. *Limba română*, vol. II, *Rostirea*. București: Editura Academiei RPR, 1959.
- Rosetti, Al. and Aurelian Lăzăroiu. *Introducere în fonetică*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.
- Vasilii, Emanuel. *Fonologia limbii române*. București: Editura Științifică, 1965.



ÎNSPRE O DINAMICĂ A PARANTETICULUI: CONSTRUCȚIILE INCIDENTE ÎN MOMENTELE ȘI SCHIȚELE LUI CARAGIALE (I)

Denisa-Maria BÂLC (FRĂTEAN)

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

TOWARDS A DYNAMIC OF THE PARANTHETIC: THE INCIDENTAL CONSTRUCTIONS IN CARAGIALE'S
MOMENTS AND SKETCHES (I)

Abstract: This paper explores the functions and multiple meanings of parenthetical constructions such as the incident constructions in I.L. Caragiale's moments and sketches. As parts of the discourse, parentheticals are those expressions that are independent of the host sentence, which function as modifiers, additions to, or comments on the current talk. Even though they are often seen as linguistic ornaments, they play a crucial role in conveying additional information, clarifying ideas, or providing commentary within a sentence. Through a quantitative analysis, we aim to shed light on these linguistic categories to emphasize their importance in the construction of Caragiale's texts and characters in what concerns the reported speech.

Keywords: parentheticals, reported speech, discourse, Caragiale, Moments and sketches.

Citation suggestion: Bâlc (Frătean), Denisa-Maria. “Înspre o dinamică a paranteticului: construcțiile incidente în momentele și schițele lui Caragiale (I).” *Transilvania*, no. 10 (2023): 89-96.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.10.09>.



Relația de incidență, denumită și relație zero de unii lingviști, reprezintă o componentă structurală a construcției discursului. Deși adesea neglijată și foarte succint abordată în lucrările de specialitate sau în articolele științifice, poate și din cauza caracterului *parantetic* ce i-a fost atribuit¹, nu trebuie omis faptul că, alături de relația de coordonare, cea de subordonare și de apozitionare, și relația de incidență este un constituent de bază al enunțului. În *GALR II*, sunt identificate șapte tipuri diferite de construcții incidente în funcție de rolul pe care îl îndeplinesc în enunț:

- construcții incidente alocutive;
- construcții incidente de raportare a vorbirii directe;
- construcții incidente metadiscursive;
- construcții incidente cu rolul de conectori pragmatici;

- construcții incidente cu funcție expresivă, prin care se transmit sentimente;

- construcții incidente cu funcție conativă;
- construcții incidente fără rol semantic, și anume automatismele verbale.

Pornind de la această clasificare, în cele ce urmează ne propunem o analiză a ocurențelor, a valorile și a particularităților construcțiilor incidente de raportare a vorbirii directe în momentele și schițele lui I.L. Caragiale, așa cum se regăsesc în lucrarea I.L. Caragiale, *Opere, Vol I: Proză literară*, din colecția „Opere fundamentale”, coordonată de Eugen Simion, București, Editura Națională pentru Știință și Artă, 2011. Toate citările și referințele la textele lui Caragiale din acest articol vor fi făcute după această ediție. Drept metodologie, propunem atât analizele cantitative, realizate manual și

digital prin intermediul software-ului de căutare *Voyant tools*, cât și analizele calitative, menite să susțină și să aprofundeze datele colectate. Prin aceasta, vom urmări să demonstrăm faptul că incidentele, deși construcții paratetice, au un rol fundamental în conturarea viziunii despre lume și caractere a lui Caragiale.

1.1. Construcțiile incidente de raportare a vorbirii directe

Din totalul construcțiilor incidente identificate la nivelul operei caragialiene, cele de raportare a vorbirii directe reprezintă o pondere însemnată în articularea discursului, deoarece aproximativ 25% dintre replicile personajelor sunt urmate de intervenția naratorului. Cu un număr de aproape 700 de ocurențe în momentele și schițele antume ale lui Caragiale, structurile de raportare

a vorbirii directe reprezintă o bogată sursă de cercetare și clasificare. Pentru început, vom avea în vedere natura verbelor utilizate în aceste structuri, timpurile verbale și persoanele predominante, iar după aceea vom aduce în discuție poziția acestor construcții în cadrul enunțurilor și vom propune o clasificare generală a acestora.

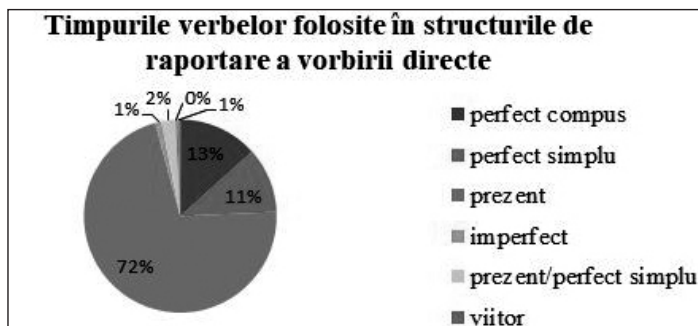
În ceea ce privește verbele utilizate în cadrul structurilor de raportare a vorbirii directe, din graficul atașat se poate observa faptul că ponderea cea mai mare o are verbul *a zice*, utilizat în mai mult de jumătate dintre construcții, urmat de verbele *a răspunde*, *a întreba* și, surprinzător, *a striga*, iar printre verbele cu o singură ocurență în cadrul acestor structuri se află: *a exclama*, *a ofta*, *a repeta*, *a sări*, *a scrâșni*, *a se boci*, *a urma*, *a vociferă*, *a îndrăzni*, *a porunci*, *a se răsti*, *a susțina*, *a comanda*, *a răeni*, *a normăi*, *a urla*, *a țipa*, *a întrerupe*, *A (se) gândi*, *A zăbiera*, *A șopti*, *A adăuga*, *A striga*, *A întreba*, *A răspunde* și *A zice*.



Ceea ce surprinde la acest inventar al verbelor utilizate de Caragiale în raportarea vorbirii directe este utilizarea preponderentă a verbului *a zice* și absența totală a verbului sinonim *a spune*. Acest fapt nu este întâmplător, ci scoate în evidență o particularitate a stilului caragialesc, deoarece verbului *a zice* îi este asociată o nuanță familiară, iar verbului *a spune*, una formală, după cum precizează și Ileana-Camelia Popa în articolul *Les verba dicendi a spune et a zice*: „Verbul *a zice* exprimă subiectivitatea vorbitorului, în timp ce verbul *a spune* este folosit în mod special pentru a raporta o opinie

obiectivă, care, în general, nu este aceea a locutorului, ci a unui terț. Aceste două verbe sinonime indică două registre diferite, unul este mai familiar (*a zice*), iar celălalt sugerează un limbaj mai îngrijit (*a spune*) și reprezintă un termen neutru al limbii standard.”² Astfel se justifică pe deplin oralitatea operelor caragialești despre care s-a vorbit adesea în critica de specialitate, generată „în primul rând de caracterul dialogic al tuturor textelor sale”³ și justificată prin acest studiu cantitativ.

În ceea ce privește timpurile verbale utilizate în raportarea vorbirii directe, se poate constata faptul că

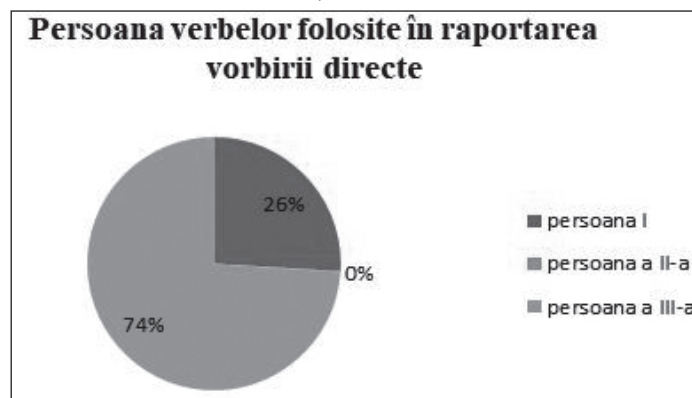


peste 70% dintre verbe sunt folosite la prezent, fapt care certifică spontaneitatea stilului caragialesc, prezentul fiind asociat „cu semnificația «proces desfășurat concomitent cu actul enunțării».”⁴ Pe următoarele poziții se situează perfectul compus și perfectul simplu, după cum rezultă și din graficul de mai jos.

Cu un caracter aparte este forma verbală *strigă*, fiindcă poate fi încadrată atât la prezent, cât și la perfectul simplu, fiind astfel marca unei omonimii morfologice, motiv pentru care am inclus-o într-o categorie separată. De asemenea, interesante sunt și cele două structuri din textul *Noaptea învierii* în care verbul de raportare a vorbirii directe este la viitor: „Christos a înviat! *vom zice* mâine.” (p.126) și „Adevărat a-nviat! *vom răspunde* tot noi” (p.126). Alegerea acestui timp verbal aduce cu sine proiectarea în viitor a gândurilor și a replicilor personajelor, caz foarte rar întâlnit în textele studiate și care extinde sfera funcțiilor acestor construcții. Tot cu un statut aparte sunt și trei structuri identificate în întregul corpus care au un caracter diferit prin faptul că verbele *dicendi* sunt la modul conjunctiv, cerut de poziția

anterioară a unor verbe la indicativ prezent sau perfect compus: „atât am putut *să zic*, și vrând să mulțumesc lui Dumnezeu că m-a scăpat cu viață, am dat să ridic dreapta spre frunte.” (*La hanul lui Mânjoală*, p.208), „încep *să se bocească* baba și copila” (*Două loturi*, p.227) și „vreau *să zic* eu...” (*Atmosfera încărcată*, p.359). Cu toate acestea, structurile pot fi interpretate și ca eliptice, cu un verb al zicerii dedus din context, spre exemplu „*observă că* încep să se bocească baba și copila” sau „*vede că* atât am putut să zic (...)”, situații care ar respecta forma celorlalte incidente, dar imposibil de încadrat în statistică tocmai din cauza elipsei verbale, motiv pentru care în analiza noastră vom păstra prezența conjunctivului ca marcă pentru aceste trei enunțuri particulare.

O altă variabilă care trebuie adusă în discuție atunci când discutăm verbele prezente în construcțiile de raportare a vorbirii directe este persoana acestora. Deși ușor de anticipat că dominantă este persoana a III-a, totuși surprinzător este faptul că mai mult de un sfert din structurile înregistrate sunt la persoana I, iar o structură este chiar la persoana a II-a, după cum arată graficul atașat.



Această construcție la persoana a II-a a fost identificată în textul *De închiriat*, în enunțul „- Probabil pentru ca să spargă ursuzlăcul, *zici d-ta*.” (p.292) și marchează un dialog cu un alocutor imaginar, interesat de ideile expuse cu privire la paradoxul proprietarilor care aleg să se mute dintr-o casă în alta. Pe de altă parte, replica poate fi atribuită și vocii interioare a naratorului care găsește un pretext pentru a introduce povestea lui George Marinescu și Marin Georgescu, ironizând astfel dorința de schimbare și aderarea la moda vremii. Astfel, putem constata faptul că în timp ce persoanele I și a III-a se folosesc în raportarea vorbirii unor personaje prezente la dialog, persoana a II-a marchează mai degrabă prezența unei voci sau entități imaginare, pentru că altfel structura nu s-ar justifica.

Un alt aspect care trebuie analizat la verbele folosite în raportare vorbirii directe este tipul acestora. Pornind de la clasificarea lui J.L. Austin⁵ care împarte actele de vorbire în expositive, promissive, exercitive, verdictive și comportamentive și a lui J. Searle⁶ care vorbește de verbe asertive, comisive, directive, declarative și expresive, se ajunge la diverse clasificări atât din punct de vedere

semantic, precum și pragmatic sau sintactic. Având în vedere scopul acestei lucrări și clasa relativ redusă a verbelor de raportare identificate în momentele și schițele lui Caragiale, vom opta pentru clasificarea semantică simplificată a lui Michael Geis, care împarte verbele în neutre și expresive cu nuanță pozitivă sau negativă. După cum precizează lingvistul, „Verbele de raportare a vorbirii directe sunt adesea împărțite în două categorii, în funcție de prezența sau absența încărcăturii afective: verbe neutre de raportare a vorbirii directe, care nu implică afectul, și verbe afectiv-expresive⁷. Ultima categorie poate fi mai departe împărțită în: verbe pozitive de raportare și verbe negative. Verbele neutre de raportare a vorbirii directe sunt unele dintre cele mai puțin marcate afectiv, cum ar fi verbele *a zice*, *a spune*, *a întreba* etc. Acestea sunt folosite obiectiv și, de regulă, nu exprimă un punct de vedere”, spre deosebire de verbele expresive care au un conținut afectiv pronunțat. Din cadrul acestora, „Verbele pozitive de raportare a vorbirii directe plasează persoana despre care se vorbește *în lumină*, ceea ce produce un *efect pozitiv* și conturează portretul unei persoane prudente, calme, puternice,

riguroase și de succes; în timp ce verbele negative de raportare a vorbirii directe plasează persoana despre care se vorbește în *umbră*, ceea ce produce un *efect negativ* și proiectează imaginea unei persoane nechibzuite, slabe,

nehotărâte, impulsive sau ratate.”⁸

Urmând această clasificare, am distribuit verbele de raportare a vorbirii directe la Caragiale după cum urmează:

Nr.crt.	Verbul	Număr de ocurențe	Tipul verbului
	A exclama	1	Expresiv - negativ
	A ofta	1	Expresiv - negativ
	A repeta	1	Expresiv - pozitiv
	A sări	1	Expresiv - negativ
	A scrâșni	1	Expresiv - negativ
	A se boci	1	Expresiv - negativ
	A urma	1	Neutru
	A vocifera	1	Expresiv - negativ
	A îndrăzni	2	Expresiv - pozitiv
	A porunci	2	Expresiv - negativ
	A se răsti	2	Expresiv - negativ
	A suspina	2	Expresiv - negativ
	A comanda	3	Expresiv - negativ
	A răcni	3	Expresiv - negativ
	A mormăi	4	Expresiv - negativ
	A urla	4	Expresiv - negativ
	A țipa	5	Expresiv - negativ
	A întrerupe	8	Expresiv - negativ
19.	A (se) gândi	8	Expresiv - pozitiv
20.	A zbiera	9	Expresiv - negativ
21.	A șopti	11	Expresiv - negativ
22.	A adăuga	18	Expresiv - pozitiv
23.	A striga	65	Expresiv - negativ
24.	A întreba	72	Expresiv - pozitiv
25.	A răspunde	80	Neutru
26.	A zice	361	Neutru

În categoria *verbelor neutre* am inclus verbele *a zice*, *a răspunde* și *a urma*, bazându-ne pe nuanța afectivă foarte redusă a acestora. De precizat este însă faptul că atunci când sunt așezate lângă adverbe de mod sau alte categorii lexico-gramaticale ce sugerează starea și atitudinea vorbitorului, structurile devin expresive în sine, spre exemplu: „răspunse ea scurt și aspru” (*Răzbunare*, p.159), „a răspuns plin de satisfacție d. Niță Ghițescu” (*Triumful talentului*, p.322), „răspunde părintele cu humor” (*Ultima emisiune*, p.424), „zic eu domirit” (*Baioneta inteligentă*, p.456) sau „zice cocoana cu multă satisfacție de această apropiere” (*Bubico*, p.486). Totuși, acest lucru nu schimbă încadrarea lor, deoarece conținutul lor semantic este lipsit de expresivitate, prin urmare, neutru.

Ca *verbe expresiv - pozitive* am considerat verbele *a repeta*, *a îndrăzni*, *a se gândi*, *a adăuga* și *a întreba*, deoarece acestea implică o participare directă și activă a locutorului la dialog, sugerează atenția, amabilitatea, îndrăzneala sau curiozitatea vorbitorului, ceea ce îl plasează într-o lumină favorabilă. Deși Geis și alți lingviști încadrează verbul *a întreba* în categoria celor neutre, accentuând nota obiectivă a verbului în cauză, considerăm că în contextul operei lui Caragiale se

apropie mai degrabă de verbele pozitive prin faptul că sugerează o atitudine deschisă a participantului la dialog, marcând implicarea afectivă în comunicare. Desigur, în contexte particulare, sfera semantică a acestor verbe poate cuprinde și nuanțe negativ-ironice, dar la nivelul textelor analizate, natura pozitivă predomină, ceea ce determină și încadrarea de față.

Cele mai diverse sunt *verbele expresiv - negative*, care indică stări de nemulțumire, furie, indignare sau nesiguranță. Și acestea, la rândul lor, pot fi împărțite în două categorii: *verbe negativ atenuate*, care scot în evidență slăbiciunile subiectului vorbitor (*a șopti*, *a ofta*, *a suspina*, *a mormăi*, *a se boci*) și sunt „caracterizat[el] de semele [-Intensitate] și [+Afect], actualizat negativ (supărare, nemulțumire)”⁹, respectiv *verbe negativ amplificate*, care evidențiază caracterul impulsiv al locutorului și „prezența semelor [+Intensitate] și [+Afect], actualizat negativ (furie)”¹⁰. Aranjate în ordinea intensității, acestea sunt: *a exclama*, *a îndrăzni*, *a întrerupe*, *a sări*, *a scrâșni*, *a se răsti*, *a vocifera*, *a striga*, *a zbiera*, *a țipa*, *a comanda*, *a porunci*, *a urla*, *a răcni*. De precizat este faptul că verbul *a exclama*, de regulă, are o nuanță pozitivă, indicând surprinderea, aprecierea



sau entuziasmul vorbitorului, dar în cazul de față, cu o singură ocurență în textul *Greu, de azi pe mâine... sau unchiul și nepotul* în structura „O, Doamne! am exclamat” (p.584), acesta indică indignarea și revolta personajului atunci când i se refuză favoarea cerută, fiind acuzat de nepotism, prin urmare este încadrat în categoria verbelor expresiv-negative.

Cea mai mare varietate a verbelor conotate negativ se regăsește în textul *Două loturi*, unde situația tensionată instaurată între personaje, conflictul verbal între d. Lefter și soția lui, respectiv chivuțe justifică abundența verbelor negative. Astfel, formele utilizate sunt:

- *A striga*: d. Lefter;
- *A porunci*: d. Lefter;
- *A întrerupe*: d. Lefter;
- *A răcni*: d. Lefter;
- *A scrâșni*: d. Lefter;
- *A se răsti*: d. Turtureanu;
- *A comanda*: d. căpitan Pandele;
- *A zbiera*: d. Turtureanu, o chivuță;
- *A urla*: d. Lefter, bătrâna chivuță;
- *A se boci*: baba și copila;
- *A țipa*: Țâca.

În această situație, singurul verb negativ atenuant (*a se boci*) este atribuit chivuțelor, care au capacitatea de

disimulare și creează efectul unui pol al slăbiciunii în raport cu masculinitatea dominantă. Cele mai înalte cote ale disperării și ale furiei interioare le regăsim la d. Lefter, care prin verbul *a răcni* atinge punctul maxim al intensității în momentul în care presimte faptul că nu va găsi biletele în casa chivuțelor. Fără a spune prea multe despre starea și emoțiile personajelor, evitând descrierile de atmosferă și pledând pentru un stil concis, Caragiale, prin inventivitatea repertoriului verbal, reușește să sugereze întregul univers lăuntric al personajelor.

O altă clasificare complexă a verbelor *dicendi*, dar de data această una pur semantică, este cea propusă de Alina-Viorela Prelipcean în lucrarea *Verba dicendi în limbile română și spaniolă: privire comparativă*. Aceasta identifică zece seme principale care pot constitui baza unei grile de evaluare a verbelor zicerii: „1. componenta vorbirii (prezentă la toate verbele din această clasă), 2. informația transmisă, 3. caracterul interogativ, 4. caracterul negativ, 5. atitudinea afectiv-emoțională, 6. reciprocitatea, 7. intensitatea, 8. inteligibilitatea rostirii, 9. registrul, 10. caracterul tehnic al canalului de comunicare.”¹¹ Urmărind această grilă și exemplul pus la dispoziție, verbele *dicendi* prezente în opera lui Caragiale pot fi analizate astfel:

		VORBIRE	INFORMAȚIE	INTEROGAȚIE	NEGAȚIE	AFECTIVITATE	RECIPROCATATE	INTENSITATE	INTELIGIBILITATE	REGISTRU FORMAL	CARACTER TEHNIC
1.	a (se) gândi	+	0	0	0	-	-	-	0	0	-
2.	a adăuga	+	+	-	0	-	+	-	+	+	-
3.	a comanda	+	0	-	0	+	+	+	0	-	-
4.	a exclama	+	0	-	0	+	+	+	0	0	-
5.	a îndrăzni	+	0	0	0	0	+	0	0	0	-
6.	a întreba	+	+	+	-	0	+	0	+	0	-
7.	a întrerupe	+	0	0	0	-	+	0	0	0	-
8.	a mormăi	+	0	0	0	0	0	0	-	0	-
9.	a ofta	+	0	-	0	+	0	+	0	0	-
10.	a porunci	+	0	-	0	+	+	+	0	-	-
11.	a răcni	+	0	-	0	+	0	+	0	-	-
12.	a răspunde	+	+	0	0	-	+	0	+	+	-
13.	a repeta	+	+	0	0	-	+	-	+	+	-
14.	a sări	+	0	0	0	+	+	0	0	-	-
15.	a scrâșni	+	0	-	0	+	0	+	0	-	-
16.	a se boci	+	0	0	0	+	-	+	0	-	-
17.	a se răsti	+	0	0	0	+	+	+	0	-	-
18.	a striga	+	0	0	0	+	+	+	0	-	-
19.	a suspina	+	0	0	0	+	-	+	0	0	-
20.	a șopti	+	0	0	0	0	0	-	0	0	-

21.	a țipa	+	0	0	0	+	0	+	0	-	-
22.	a urla	+	0	0	0	+	0	+	0	-	-
23.	a urma	+	0	0	0	0	+	0	0	0	-
24.	a vocifera	+	0	0	0	+	0	+	0	-	-
25.	a zbiera	+	0	0	0	+	0	+	0	-	-
26.	a zice	+	+	-	0	0	+	0	+	0	-

De precizat este faptul că au fost notate „cu [+] semele activate pozitiv, cu [-] pe cele activate negativ, iar cu [o] pe cele neprecizate”¹². Totuși, spre deosebire de Alina-Viorela Prelipcean, am evidențiat cu „+” categoria afectivității în cadrul verbelor cu nuanță negativă (*a striga, a țipa, a urla* etc.), deoarece acestea reprezintă un grad sporit de emotivitate, fie ea și negativă, lucru ce reprezintă activarea semului în sine, iar la categoria registrului formal le-am notat pe acestea cu „-” pe baza caracterului colocvial sugerat de natura lor. Analizând clasificarea detaliată a fiecărui verb pe criterii semantice, se poate constata faptul că personajele caragialești nu optează atât de mult pe transmiterea de informații și pe structurarea enunțului în jurul mesajului, cât pe afectivitate, reciprocitate și intensitate. Personajele lui Caragiale sunt puternic expresive, iar momentele și schițele sale își găsesc forța de sugestie tocmai în acest

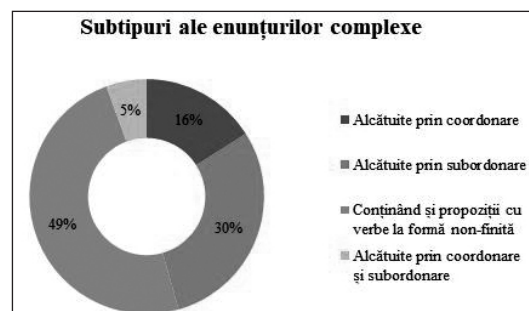
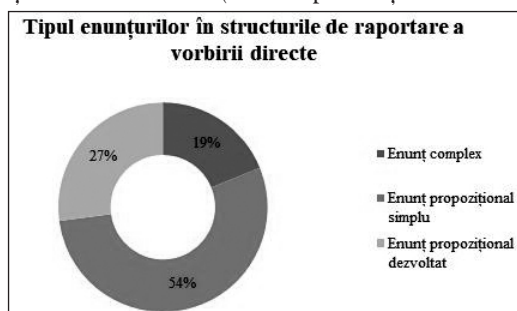
dinamism al stărilor. Operele caragialești nu transmit, ci se transmit.

Pe lângă tipologia verbelor, modul și timpul acestora și persoana dominantă, o altă variabilă ce trebuie luată în discuție în analiza structurilor de raportare a vorbirii directe este poziția acestora la nivelul enunțului. Oarecum previzibil, majoritatea structurilor sunt plasate la finalul enunțului, dar un procent semnificativ, aproximativ 40%, este reprezentat și de structurile intercalate în enunț, care întrerup cursivitatea exprimării și adaugă o explicație referitoare la subiectul vorbitor, după cum rezultă și din graficul atașat. Așa cum am precizat și în capitolul anterior, nu am luat în considerare structurile care introduc vorbirea directă, plasate în fața enunțului, deoarece acestea își pierd nuanța incidentă prin legăturile sintactice stabilite cu mesajul care le succede.



Făcând trecerea înspre tipurile sintactice de enunțuri care alcătuiesc structurile de raportare a vorbirii directe, acestea pot fi împărțite, conform *GBLR*¹³, în două mari categorii: *enunțuri simple* și *enunțuri complexe*. Enunțurile simple, pentru o mai bună clasificare, le-am împărțit în două subgrupe: *enunțuri propoziționale simple* (alcătuite doar din subiect și predicat) și *enunțuri propoziționale dezvoltate* (care cuprind și alte clase

lexico-gramaticale pe lângă subiect și predicat), iar enunțurile complexe, echivalente frazelor în gramatica tradițională, au fost clasificate în: enunțuri alcătuite prin coordonare, enunțuri alcătuite prin subordonare și enunțuri care conțin și verbe la forme non-finite. Astfel, raportul dintre aceste tipuri și subtipuri poate fi urmărit în graficele de mai jos:





După cum se poate observa, din totalul structurilor de raportare a vorbirii directe, doar 20% sunt enunțuri complexe, restul de 80% fiind enunțuri propoziționale. Dintre acestea, ponderea cea mai mare, cu aproximativ 55 de procente, o ocupă enunțurile propoziționale simple, ceea ce indică o trăsătură esențială a stilului caragialesc, și anume concizia. Evitând verbalismul și pledând pentru economia de limbaj, Caragiale reușește să transmită ideile și stările asociate acestora printr-o sintaxă a esenței. După cum preciza și Loredana Ilie, Caragiale este caracterizat de „graba de a ajunge la esențial, măiestria potrivirii procustiene a conținutului la formă prin înlăturarea fără milă a balastului tipografic, stârpirea *spanacului* din propriile texte pândite de pericolul prolixității.”¹⁴ Tocmai de aceea, în majoritatea cazurilor autorul utilizează structurile de raportare a vorbirii directe doar atunci când este nevoie și când contextul o cere pentru o înțelegere mai bună a identității locutorilor. Totuși, există și anumite situații în care Caragiale se abate de la această regulă prin utilizarea aparent excesivă a structurilor de raportare a vorbirii directe, în special în cazul construcțiilor la persoana I, așa cum se întâmplă în textele *Ultima oră*, *Amicul X*, *Întârziere*, *Atmosferă încărcată* sau *Mici economii...* De ce spunem *aparent excesivă*? Deoarece în cadrul dialogului inclus în textele menționate, schimbul de replici este adesea lapidar, se succedă cu repeziune, iar reluarea identității locutorilor la intervale scurte facilitează urmărirea succesiunii replicilor. Pe de altă parte, repetarea insistentă a structurilor de forma „zic eu”, „zic”, „întreb eu” în replici succesive are și un rol emfatic, naratorul punându-și în lumină opinia și ideile în raport cu cele ale interlocutorului sau amplificând ironia, ezitarea și spiritul nonșalant, situație foarte bine exemplificată în *Atmosferă încărcată* unde naratorul, luat prin surprindere de un prieten, este pus să își exprime

opinia referitoare la manifestația contra guvernului la care el nu participase tocmai cu scopul de a evita polemicile, de unde pornește întreaga atitudine ezitantă:

„ – Ei! ce zici?

Ce să zic? răspund eu... Bine.

Cum bine? Asta e bine?

De! zic; știu și eu?

Cum, știu și eu? Dacă dumneata, cetățean care te pretinzi, dar ești; ești un om, care va să zică, mai instruit, și ai datoria, mă-nțelegi; fiindcă, dacă unul ca dumneata stă indiferent și nu se interesează, atunci să-mi dai voie să-ți spui...

Ba, zic, mă iartă, nu mă pretinz deloc.

Nu e vorba că te pretinzi, dar ești (...).

Nene, zic eu...

Ce, nene?... Aoleu!” (*Atmosferă încărcată*, p. 356)

În acest context, repetarea verbelor de declarație nu doar că amplifică mesajul și atitudinea ezitantă a naratorului, dar creează și sugestia unei implicări active a eului cititor în conversație, în ipostaza martorului.

În final, trecând prin toate variabilele ce definesc structurile de raportare a vorbirii directe, se poate constata faptul că acestea nu au doar un rol formal în conturarea discursului, ci reprezintă un indice lexicogramatical al stilului caragialesc. La toate nivelurile de creație, Caragiale rămâne un susținător al puterii de sugestie prin oralism și concizie, un artizan al spiritului veacului său.

Acknowledgement: This work is supported by the Ministry of Research, Innovation and Digitization through Program 1 – Development of the national research-development system, Subprogram 1.2 – Institutional performance – Projects for financing excellence in RDI, contract no.28PFE/ 30.12.2021.

Note

1. Vezi D.D. Drașoveanu, *Téze și antiteze în sintaxa limbii române* (Cluj-Napoca: Editura Clusium, 1997) și Angela Bidu-Vrăncianu, Cristina Călărășu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș și Gabriela Pană Dindelegan, *Dicționar de științe ale limbii* (București: Editura Nemira&Co, 2005).
2. Ileana-Camelia Popa, „Les verba dicendi a spune et a zice”, *Studii și cercetări lingvistice*, 2-LVIII (2007): 349. „Le verbe *a zice* traduit la subjectivité du sujet énonciateur, alors que le verbe *a spune* sert essentiellement à rapporter une opinion objective, qui en général, n'est pas celle du locuteur, mais d'un tiers. Ces deux verbes semblent marquer deux registres différents, l'un est plus familier (*a zice*), l'autre traduit un langage plus soigné (*a spune*) et représente le terme neutre de la langue standard.” (t.n.).
3. Loredana Ilie, *Un veac de caragialism. Comic și absurd în proza și dramaturgia românească postcaragialiană* (Iași: Institutul European, 2012), 178.
4. ***, Coord. Valeria Guțu Romalo, *Gramatica limbii române, vol. 1: Cuvântul* (București: Editura Academiei Române, 2008), 407.
5. J.L. Austin, *How to do Things with Words* (Oxford: Clarendon Press, 1962).
6. Vezi J. Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1970).
7. Termenul original este *emotional reporting verbs*, dar vom opta pentru traducerea lui ca *verbe expresiv-afective* pentru a reda

înțelesul semantic al structurii.

8. Xin Bin și Gao Xiaoli, *Reported Speech in Chinese and English Newspapers: Textual and Pragmatic Functions* (London and New York: Routledge, 2021), 22-23 – „Reporting verbs are often divided into two categories depending on whether or not they are emotionally-charged: neutral reporting verbs, which are unemotional in nature and emotional reporting verbs. The latter can be further subdivided into ‘positive reporting verbs’ and ‘negative reporting verbs’. Neutral reporting verbs are a type of ‘the least marked’ verb, such as say, tell, ask, etc. They are used objectively and tend not to portray an obvious viewpoint”, „Positive reporting verbs place the person being reported on ‘in the sun’, which produces a ‘positive effect’ and portrays a cautious, calm, strong, rigorous or successful image; while negative reporting verbs place the person being reported on ‘in the shadows’, which produces a ‘negative effect’ and portrays a reckless, weak, imprecise, impulsive or loserlike image.” (t.n.).
9. Iulia Barbu, „*Verba dicendi* care desemnează intensitatea vocii, în latină și în română”, *Analele Universității București*, LXII (2013): 5.
10. Ibid.
11. Alina-Viorela Prelipcean, *Verba dicendi în limbile română și spaniolă: privire comparativă* (Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2015), 71.
12. Ibid.
13. Vezi Rodica Zafiu, capitolul *Tîpuri de enunț*. în ***, Coord. Gabriela Pană Dindelegan, *Gramatica de bază a limbii române* (București: Univers Enciclopedic Gold, 2016).
14. Loredana Ilie, *op.cit.*, 181.

Bibliography

- ***, Pană Dindelegan, Gabriela (coord.). *Gramatica de bază a limbii române* [The Basic Grammar of Romanian Language]. Bucharest: Univers Enciclopedic Gold, 2016.
- ***, Guțu Romalo, Valeria (coord.). *Gramatica limbii române, vol. I: Cuvântul* [The Grammar of Romanian Language, vol.I: The Word]. Bucharest: Editura Academiei Române, 2008.
- ***, Guțu Romalo, Valeria, *Gramatica limbii române, vol. II: Enunțul, tiraj nou și revizuit*, [The Grammar of Romanian Language, vol.II: The Sentence]. Bucharest: Editura Academiei Române, 2008.
- Astruc-Aguilera, Lluïsa. “The form and function of extra-sentential elements”. *Cambridge Occasional Papers in Linguistics*, no. 2 (2005): 1-25.
- Barbu, Iulia. “*Verba dicendi* care desemnează intensitatea vocii, în latină și în română” [*Verba dicendi* which denotes the intensity of voice, in Latin and Romanian]. *Analele Universității București*, LXII (2013), 3-11.
- Bidu-Vrănceanu, Angela, Cristina Călărășu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, and Gabriela Pană Dindelegan. *Dicționarul de științe ale limbii* [The Dictionary of Language Sciences]. Bucharest: Editura Nemira&Co, 2005.
- Bin, Xin, and Gao Xiaoli. *Reported Speech in Chinese and English Newspapers: Textual and Pragmatic Functions*. London, New York: Routledge, 2021.
- Caragiale, I.L.. *Opere. Vol. I: Proză literară*, coord. Eugen Simion. București: Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2011.
- Dehé, Nicole. *Parentheticals in Spoken English: The Syntax – Prosody Relation*. New York: Cambridge University Press, 2014.
- Dehé, Nicole, and Kavalova, Yordanka. *Parentheticals*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamin Publishing Company, 2007.
- Diaconescu, Ion, *Probleme de sintaxă a limbii române actuale* [Syntax Problems of the Current Romanian Language]. Bucharest: Editura Științifică și Enciclopedică, 1989.
- Dik, Simon C. *The Theory of Functional Grammar*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1997.
- Ilie, Loredana. *Un veac de caragialism. Comic și absurd în proza și dramaturgia românească postcaragialiană* [A Century of Caragialism. Comic and absurd in Romanian Post-Caragialian Prose and Dramaturgy]. Iași: Institutul European, 2012.
- Infantidou, Elly. *Evidentials and Relevance*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamin Publishing Company, 2001.
- Kaltenböck, Gunther; Keizer, Evelien, and Lohmann, Arne. *Outside the Clause: Form and function of extra-clausal constituents*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2016.
- Kluck, Marlies, Dennis Ott, and Mark de Vries. *Parenthesis and Ellipsis*. Berlin, Boston, Munich: Walter de Gruyter Inc, 2015.
- Popa, Ileana-Camelia. “Les verba dicendi a spune et a zice” [Les Verba Dicendi to Say and to Tell]. *Studii și cercetări lingvistice*, 2 – LVIII (București: Editura Academiei Române, 2007), 349-362.
- Prelipcean, Alina-Viorela. *Verba dicendi în limbile română și spaniolă: privire comparativă* [Verba dicendi in Romanian and Spanish: Comparative Perspectives]. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2015.
- Vasilescu, Andra. “Construcțiile incidente” [Parentheticals]. *SCL*, no. LXX-1 (2019): 3-31.
- Zafiu, Rodica. “Verbe de declarație (I)” [Declarative Verbs I]. *Limba și literatura română*, no. XXIII-2 (1994): 14-17.