



# TRANSILVANIA

serie nouă, anul LIII (CLVII), numărul 2 (2024)

## CONSILIUL ȘTIINȚIFIC | ADVISORY BOARD:

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

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

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

**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)

## REDACTIA | EDITORIAL TEAM:

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

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

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

Tehnoredactor | DTP: **Mihaela Basarabă**

Fotografia de pe copertă | Cover Photo: **Silviu Gheție**

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

#### Costi Rogozanu | 1

Postmodernismul românesc s-a născut din tezele din iulie și din crizele petrolului  
[Romanian Postmodernism Was Born of the July Theses and the Crisis of Petroleum]

#### Emanuel Lupașcu | 9

Strategii ale discursului critic despre postumanism: concepte, direcții, metaistorii  
[Strategies of Critical Discourse on Posthumanism: Concepts, Directions, Metahistories]

#### Anca Simina Martin | 20

Domesticating the Vampire Trope Through Translation: The Case of the Two 1897  
Translations of Jules Verne's *Le château des Carpathes* (1892)

#### Cătălin Șuteu | 30

Convenția literară ca *playground*: expresia *joculară* în scrierile avangardistului Grigore Cugler  
[The Literary Convention as Playground: Jocular Expression in Grigore Cugler's Works]

#### Iulia Maria Vîrban | 38

Strategii literare subversive în lupta dintre o literatură „marginalizată” și canon: o lectură  
a romanului *Europolis*  
[Subversive Literary Strategies and the Battle Between “Marginalized” Literature and Canon:  
A Reading of *Europolis*]

#### Ioana Moroșan | 52

Making the Intermediaries: The Romanian Book Market in the Second Half of the Nineteenth  
Century Between Economics and Culture

#### Rodica Grigore | 62

Amintire și rememorare în romanele lui Miguel Delibes  
[Remembering and Memory in Miguel Delibes' Novels]

### Studii culturale

#### Ana R. Calero Valera | 68

Buchenwald and Ivan Ivanji's Impossible Archive: The Voices of the Dead

#### Bogdan Sărățean | 78

Retribalizarea culturală globală  
[The Global Cultural Retribalization]

### Științele limbii

#### Radu Drăgulescu | 87

O cercetare asupra fitonimelor românești create cu ajutorul termenului de origine latină „iarbă” IV  
[A Research On Romanian Phytonyms Created With The Latin Originated Term „iarbă” (Herb) IV]



# Postmodernismul românesc s-a născut din tezele din iulie și din crizele petrolului

Costi ROGOZANU

Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca  
Janovics Center for Screen and Performing Arts Studies  
Corresponding author emails: costel.rogozanu@ubbcluj.ro

---

## Romanian Postmodernism Was Born of the July Theses and the Crisis of Petroleum

**Abstract:** The “July Theses” were a strange start to Romanian postmodernism. Nicolae Ceausescu’s speech was filled with postmodern ideas that wanted to break the tyrannical, authoritarian, “grand” author. After all, what he announced was that the most important thing for future socialism was mass-culture and that the modernist emphasis should be urgently toned down by reallocating funds to entertainment. With his July Theses, Ceausescu was in fact announcing the collapse of the domination of the literary medium. To make the polycrisis scenario perfect, the gesture was followed by oil crises that consistently thinned resources in the literary field, followed by IMF borrowing and crushing austerity. Western postmodernism was born out of the abundance of postwar revival. Eastern postmodernism was born out of the dream of abundance, out of the trafficking of mass culture to the black-market. It was born out of austerity.

**Keywords:** July Theses, Ceausescu, polycrisis, postmodernism, Romanian literature

**Citation suggestion:** Rogozanu, Costi. “Postmodernismul românesc s-a născut din tezele din iulie și din crizele petrolului.” *Transilvania*, no. 02 (2024): 1-8.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.02.01>



Discuțiile despre postmodernism în România au cunoscut două etape, una de lămurire a schimbării, până în 1989, și cealaltă de „confirmare” a sfârșitului istoriei, după 1990. Toate dezbaterele au suferit de literaturocentrism obositor, fără sens de la un punct încolo, din moment ce postmodernismul e situat de mai toți teoreticienii în strânsă legătură cu schimbări dramatice socio-politice. În bibliografiile românești postmoderne nu apar ideologi și ideologii, apar doar conformări stilistice și textuale la diverse matrice<sup>1</sup>. Aș mai asocia postmodernismul românesc cu două perioade mari de austeritate: una comunistă în anii ‘80 și una capitalistă în anii ‘90, iar rădăcinile condițiilor materiale care l-au produs ar putea coborî până la celebrele Teze din iulie 1971. Totul nu este decât o încercare de a reideologiza o discuție blocată în manierisme de ceva timp. Mai vrem să arătăm că un șir de crize, începând de la poziția aparte a lui Ceaușescu de la invadarea Cehoslovaciei, până la crizele petrolului, dăreamă metanarațiunea modernității comuniste unitare, anunțând, de fapt, o primă lovitură „postmodernă” pe care o încasează modernitatea comunistă.

---

1. Andrei Terian, „Sindromul «Frederic» sau Jameson în România”, în Fredric Jameson, *Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu*, traducere de Alex Văsies și Vlad Pojoga (Sibiu: Editura ULBS, 2021), III. „Situatia este întrucâtva similară în ceea ce privește raportarea la criticul american a reprezentanților generației ‘80, dintre care majoritatea îi ignoră pur și simplu cartea despre postmodernism. Astfel, în *Postmodernismul românesc* (Humanitas, 1999) al lui Mircea Cărtărescu, Jameson figurează doar într-un fragment citat de autorul cărții dintr-un articol al lui Al. Zub (*Discursul postmodern între slăbiciune și cutezanță*, în *Xenopolitana*, 11, 1994, nr. 1-2), care arată că istoricul ieșean nu citise decât coperta cărții din 1991: «Marxiștii din Occident se refugiază acum în postmodernism, ca într-o nouă fortăreață, după ce au uzat și compromis pe rând alte formule».

În anii '70 literatura e degradată în mod natural din rangul de prim vehicul al ideologicului. Apăruse televiziunea și devenea din ce în ce mai influentă<sup>2</sup>. Cinematografele se răspândiseră în toată țara, peliculele cu filme comerciale făceau deja turnee din ce în ce mai incluzive prin căminele culturale construite în mai toate satele. Așadar, literaturocentrismul era puternic atacat de dorința de a avea o nouă cultură de masă, una mai ales vizuală. Tezele din iulie 1971, considerat un punct de încheiere a deschiderii din anii '60, final al perioadei de entuziasm de după intervenția lui Ceaușescu împotriva intervenției armate în Cehoslovacia. Tezele au rămas și ca un punct extrem de mitologizare culturală. Momentul a fost și este prezentat ca unul în care Ceaușescu ar fi vrut să introducă din nou realismul socialist, un ultradogmatism partinic etc. Mitul este condimentat cu povești precum cea relatată de prietenii lui Marin Preda, cum că acesta ar fi amenințat cu sinuciderea dacă aceste teze ar fi fost aplicate întocmai. Însă, dacă privim cu atenție acel an și dezbaterile perioadei, observăm că adevăratul „atac” împotriva literaturii e unul comercial, unul de inspirație vestică. Cultura de masă trebuia să vândă și să amuze poporul muncitor, repetă cu câteva ocazii un Ceaușescu hotărât să nu susțină o artă care nu e ultra-tranzitivă, ușor de înghițit de un mare public.

Literatura își pierde rangul de regină a propagandei. Câmpul scriitoricesc a produs o epopee a rezistenței. Scrie Nicolae Manolescu: „Tezele din iulie 1971 ale lui Ceaușescu au reprezentat o virulență contraofensivă a ideologicului împotriva artisticului. Intuiția îi spunea lui Ceaușescu că literatura și critica scăpaseră de sub control”<sup>3</sup>. Aș spune că situația stătea fix invers, literatura părea epuizată pentru regim. Ceaușescu voia să intre în competiție pe piața divertismentului de masă, iar literatura nu putea oferi mare lucru împotriva importului masiv de film și text comercial. La o lună după emiterea tezelor, la Casa Scriitorului din Neptun are loc o întâlnire în care, pe un ton ironic, este emis un edict serios, reorientarea fondurilor către un anumit tip de producție artistică și clarificarea ideologică a literaturii ”înalte”:

„Tov. Nicolae Ceaușescu: Am nevoie de un șir de piese bune și pentru teatru, de câteva opere bune, pentru televiziune piese bune, filme.(...) Sigur că pot să spună unii: «Cum mai rămîne, domnule, atunci cu libertatea aceasta de creație?» Rămîne foarte bine. Cine e pentru construcția socialismului are libertate deplină să scrie în orice formă, mai bine, mai rău, aici depinde de talent, dar alte concepții, la alte ideologii nu le putem face loc în societatea noastră. Libertatea de creație nu înseamnă în nici un fel libertate pentru ideologii străine orînduirii noastre socialiste. Literatura românească trebuie să fie literatură socialistă, militantă. (...) Totuși, trebuie să înțelegem că este timpul ca să punem capăt lucrurilor acestea mai îngăduitoare. Îngăduința asta face rău altfel. Unii au înțeles să aducem cele mai proaste filme americane, să le punem la noi pe piață, toate piesele, tot ce e mai rău să le aducem; «A, păi costă mai puțin și cîștigăm mai mult...» Parcă am transformat în comerț activitatea de educație socialistă. Și atunci, sigur că, dacă mai aducem pe acelea americane din Occident proaste, de ce să nu scoatem și noi mai proaste decît ei? (Rîsete)”<sup>4</sup>.

Tezele din iulie nu trebuie separate în niciun caz de acest fenomen, presiunea entertainmentului pentru mase. De aici se vor naște și mișcări precum cenaclul Flacăra, serii de filme și de emisiuni televizate cu un succes uriaș la public. Sistemul de superstaruri își schimbă componența, de la figuri ale literaturii care dăinuie cu legende boeme și cărți vândute în tiraje uriașe se trece ușor și, iată, controlat, spre figuri mai degrabă ”pop”, cum e Adrian Păunescu (deși poet, are toate ingredientele unui star pop). Ce spunea Ceaușescu în august nu e mult diferit de ce se cerea oficial în celebrele teze, se dorea o reorientare către producția de divertisment de masă, cu accent pe educația socialistă, dar și cu o țintă anti-birocratică:

„3. — Vor fi extinse și activate formele muncii politice de masă: activitatea agitatorilor, a gazetelor satirice, a brigăzilor artistice de agitație, a diferitelor forme de agitație vizuală la locurile de muncă, atît în vederea popularizării și generalizării experienței pozitive, a realizărilor și atitudinilor înaintate, cît și pentru combaterea activă a stărilor de lucruri negative. Vor fi orientate organizațiile de partid să întărească munca politicoeducativă

---

2. Alexandru Matei, *O tribună captivantă: televiziune, ideologie, societate în România socialist (1965-1983)* (București: Curtea Veche, 2013).

3. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, 1435.

4. Liviu Malița, *Ceaușescu, critic literar* (București: Vremea, 2007). STENOGRAMA vizitei tovarășului Nicolae Ceaușescu la Casa Scriitorului de la Mangalia de Nord (Neptun) este reprodusă aici: <https://atelier.liternet.ro/articol/5504/Liviu-Malita/Ceausescu-critic-literar-Nicolae-Ceausescu-la-Casa-Scriitorului.html>.



nemijlocită, de la om la om, cu fiecare membru de partid, cu fiecare cetățean.”<sup>5</sup>

Anii '70 sunt ani de profunde modificări în ce privește consumul cultural, iar anii '80 aduc în prim-plan o nouă bătălie canonică, una ascunsă (dar știută de toată lumea, emisiunile muzicale de la radioul Europa Liberă fiind extrem de populare), între două tipuri de cultură de masă, cea oficială, cu succes mare în anii '70 și cultura de masă vestică, cea consumată la negru, dar care are un puternic factor de confirmare de statut pentru tinerii din urbanul mare. *Feeling*-ul postmodern, de hiperconsum și nevoie de referințe popculturale, este importat la negru și dezvoltat într-o manieră aparte.<sup>6</sup> Consumism în absența consumului. Consum în absența unei piețe oficiale de desfacere. Dincolo de un spirit postmodern rezultat din consum și cântecul spleenului de consum, există și un import direct de rețetă postmodernă mai ales prin filieră anglosaxonă în anumite centre universitare unde tinerii au contact cu literatură ceva mai proaspătă, vestică.

Dacă în Vest postmodernismul însemna prăbușirea metanarațiunilor, în Est tocmai narațiunea vestică începe să capete o statură uriașă, mitologică. Aceasta e caracteristica postmodernismului estic, e un consumism pe sub mână, de piață neagră, dublat de crearea unei piețe de consum socialiste, și ea viabilă din moment ce vedetele de atunci încă fac audiență și azi. Fie discurile și benzile de magnetofon plimbate febril, fie recunoașterea unei literaturi noi, trecute deja prin schimbările febrile ale 68-ului vestic au venit strict ca mode în est, fără angoase anticonsumiste.

Ce se întâmplă când o periferie trece prin crize economice e că își acutizează două tendințe, aceea de „autohtonism” în diverse forme (naționalism, tradiționalism, suveranism) și aceea de „progresism” – adică apărarea unei retorici a centrului, a metropolei vestice (în unele cazuri, ca în anii '50, estice) împotriva retardului tradiționalist. Nu altfel arată tensiunile dintre noile generații optzeciste, flancate de estetizării generației '60, și noii regi ai consumului socialist, Eugen Barbu, Păunescu mai târziu, revista *Săptămâna* etc. După anii de liberalizare șazecistă – o denumire improprie pentru un boom economic și mai ales redistribuire masivă de infrastructură în teritoriu, de la electricitate, la biblioteci –, începe o reorientare către un soi de revigorare a ideologicului socialist prin mijloace de divertisment în masă. Se încearcă o ștruțocămilă, ideologizarea politică a divertismentului, după modelul publicității vestice.

După această etapă de schimbare a strategiei de partid și condamnarea literaturii la un raft secund ca importanță, urmează noi lovituri, direct economice, cu atât mai dureroase, crizele petrolului culminând cu cea mai puternică de la finalul anilor '70<sup>7</sup>. Deși România nu intră din prima într-o spirală a datoriilor exorbitante, ajunge până la urmă să facă un împrumut FMI, fiind amenințată cu incapacitatea de plată. Însă cealaltă parte a soluției a fost abordarea unor politici de austeritate nemaivăzute în blocul estic. Austeritate care, evident, atinge și câmpul cultural. Nu în întregime, ci exact zonele care doreau o autonomie sporită față de regim, dar nu aveau locul călduț asigurată încă. Generațiile '60 și chiar '70 beneficiaseră de expansiune în infrastructură, aici nu e vorba doar de privilegii sporadice, plata unei poezii sau proze, ci de locuri de muncă în redacții, edituri, în centrele mari urbane, locuri de muncă ce se evaporă spre finalul anilor '70. Așadar, optzeciștii, mai prind în adolescență ceva din euforia dezvoltării și a expansiunii consumului începute în anii 50-60, dar la 20 de ani se trezesc dintr-o dată cu aripile tăiate în fața uni viitor gri: navetă, repartiții de posturi în profesorat departe de orașele mari, supraviețuire materială mult mai grea, redacții și putere culturală deja repartizate și deja pietrificate. Dispare „metoda bonificațiilor”, Cărtărescu o notează ca pe un detaliu și atât în cartea sa despre postmodernism<sup>8</sup>.

Generația '80, aceasta ar fi ipoteza de bază a acestui articol, este așadar și produsul unei austerități economice incredibile care debutează la finalul anilor '70. Criza petrolului a avut efecte enorme asupra vieții private, nu doar asupra industriei, a modificat și registrul tematic și stilistic al literaturii. „Noul antropocentrism”, ca să-l citez pe Mușina, ținea de noua austeritate generată global și local. De aceea, exact Alexandru Mușina și mulți alți sceptici în legătură cu termenul de „postmodern” nu încetează să se minuneze de anumite coincidențe cu tehnicile postmoderne ale unor decizii artistice luate în România din motive materiale. „Prozaismul” și „biografismul”, de exemplu. Bineînțeles, există o tendință

5. Cunoscută ca „Tezele din iulie”, dar documentul are titlul „Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii”, 6 iulie 1971.

6. Vezi Ștefan Baghiu și Costi Rogozanu, „The Death of a Communist Superstar: Marin Preda's Last Novel and the Rise of Black-Market Postmodernism”, *Beyond the Iron Curtain: Revisiting the Literary System of Communist Romania*, ed. Ștefan Baghiu, Ovio Olaru, and Andrei Terian (Berlin: Peter Lang, 2021), 149-160.

7. Cornel Ban, *Dependență și dezvoltare* (Cluj-Napoca: Editura Tact, 2014), 82-83.

8. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc* (București: Humanitas, 2010), 141.

globală împinsă de „beat generation”, de revoltele 68-iste, de caracteristici diverse ale capitalismului târziu (așa cum a fost definit de Mandel și, apoi, preluat de Fredric Jameson<sup>9</sup>) înspre aceste tehnici de pulverizare a emfazei moderne, dar există și presiunea austerității autohtone către o notare a detaliului, a ne semnificativului. Individul în câmpul culturii nu mai este implicat oficial în proiecte de anvergură colectivă, este marginalizat, scriitorului tânăr i se restrânge și ambiția politică, și speranța, devine lucid, biografist, „prozaist” și pentru că e constrâns de noul lui statut material. Temele mari de apartenență la colectivitate se mută din literatură în divertismentul de masă, luând uneori forme grotești, alteori forme cu real succes comercial (de la Phoenix și alte fenomene pop, la Cenaclul Flacăra). Deși observă aceste schimbări de paradigmă în viața cotidiană a scriitorului, și optzeciștii preferă încet-încet transformarea fatalității în opțiuni. Un nou tip de „rezistență” se naște, aceea prin luciditate și contestarea regimului și megalomaniei lui comercial-ideologice prin poezia lucrului mărunț, prin „poemele chiuvetei”.

Și mai interesantă este filiera postmodernă care începe să fie propusă de teoreticienii grupului, Lefter, Cărtărescu și alții.<sup>10</sup> Târgoviștenii, oniriștii și alți uzurpatori ai regimurilor „dorice” și „ionice” ar fi trecut în mod misterios la „corintic”, la digresiune postmodernă etc. De ce o fac rămâne un mister dacă nu introducem din nou un pic de context economic. Pentru că un Mircea Horia Simionescu, secretarul unui lider comunist de prim rang, nu ajunge întâmplător, poate, în zona experimentului. Ei sunt produsul firesc și alternativ esopismului, generat de o creștere a păturii birocraților, a unei noi clase de mijloc înfloritoare, educate și confortabile material, în anii '60. Ironia, forța jocului, inventivitatea inepuizabilă par a intra într-o nouă ordine a schimbării sociale care avusese loc – un public de tip nou se naște împreună cu o nișă de scriitori care doreau să iasă din tiparele impuse deja de două-trei decenii. Este o simplă ipoteză, un îndemn din nou la analiză concomitent cu observarea unor caracteristici ale „socialismului târziu” care se dezvoltă concomitent cu „capitalismul târziu”. Pe de o parte, ambele ordini sociale și politici sunt afectate de cutremure globale ale pieței, de cealaltă parte se găsesc răspunsuri specifice fiecărei zone. Oniriștii și târgoviștenii ca un soi de produse post-esopice, las aici această provocare deschisă.

În anii '90, optzecismul își găsește o haină politică, neoliberalism direct, ei sunt agenții postistoriei lui Fukuyama. Acest lucru se petrece cu „reparații”, mulți optzeciști intră în universități, intră în circuitul schimburilor de experiență cu Vestul, pun bazele primelor ONG-uri puternice, ba chiar și al unor afaceri editoriale care produc în primă fază resurse importante. Nu devin hegemonici în câmpul cultural, instituțiile tradiționale rămân dominate de generațiile precedente, dar câștigă o felie importantă și, mai ales, își asumă apărarea unor mize politice noi. Dintr-o dată, foștii outsiders vorbesc limba globală. Ion Bogdan Lefter devine un reper al liberalismului care are grijă și la dimensiunea drepturilor pentru minorități. Și, ce e cel mai important, pe final de ani '90, se declanșează un conflict ieșit dintr-o competiție mai veche: progresiștii liberali versus tradiționaliștii și neopășuniștii noicieni, Școala de la Păltiniș cu noile sale fețe, de la Liiceanu, la Patapievic, străjuți de instituții zdravene precum GDS sau chiar partide (suport politic din partea PDL). *Clash*-ul neoconservatorilor cu neoliberalii se lasă cu distrugerea acestora din urmă, asta și pentru că doar câteva figuri nu puteau ține locul unei implementări artificiale a progresismului în optzecism – mulți dintre „postmodernii” țării nu știau că trebuie să fie și feminisți, și mai deschiși la problemele minorităților sexuale sau etnice odată cu trecerea în capitalism. Așa că mulți au rămas doar „textualiști” și „experimentalisți”, iar fukuyamiștii Lefter sau Cărtărescu au rămas cumva în *off side*. Alexandru Matei rezumă bine situația: „*Omul recent* pune un capăt modernist unei dezbatere despre postmodernism. *Omul recent* este ceea ce a reușit deceniul post-1990. O regresie. Față de *Omul recent*, numărul din *Caiete critice* e o adevărată avangardă”<sup>11</sup>. După publicarea *Postmodernismului românesc*, Cărtărescu descoperă delicia neoconservatorismului, iar Lefter pierde conducerea revistei *Observator cultural*, considerată bastion al „corectitudinii politice” – după plecarea lui, revista este cumințită și curățată de asperitățile anti-păltinișeni.

Lefter a intuit politic foarte bine miza generației după reșezarea politică din 1990. În fond, se reactiva o rivalitate veche și surdă între o direcție misticoidă, și ea postmodernă ar zice Virgil Nemoianu care

9. Jameson, *Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu*, 3.

10. Vezi și Ștefan Baghiu, „Bătăliile postmodernismului românesc: Ion Bogdan Lefter – «Postmodernism. Din dosarul unei «bătălii» culturale»”, *Transilvania*, nr. 11 (2016): 73-78. „Întreaga dezbatere asupra postmodernismului românesc poate fi citită ca o încercare de a reface genealogii, de a reorganiza curente literare postbelice în favoarea (sau, deseori, în defavoarea) unor generații literare (sau chiar împotriva împărțirii generaționiste)”.

11. Alexandru Matei, „Realul care anulează fantasma”, *Cultura*, 17 decembrie 2017, <https://blog.revistacultura.ro/2016/12/17/dosar-caiete-critice-nr-1-2-1986/>.



amintea că există și latură religioasă sau mistică a recuperărilor postmoderne<sup>12</sup>, impusă de *Jurnalul de la Păltiniș* și figura lui Noica, pe de o parte, și prozaismul tinerilor literați optzeciști. Lefter a vrut să lipească de optzecism o etichetă liberală (neoliberală, de fapt, dacă monitorizăm concepțiile economice și sociale) și nuanțe progresiste (atenție sporită pentru drepturi). Însă criticul a fost lăsat cumva pe afară chiar de realitățile din teren: erau, ce-i drept, un întreg popor de experimentalisti, textualiști, postmoderni, dar la capitolul integrării teoretice ale feminismului, anti-neoconservatorismului etc. lumea stătea prost, foarte prost. Deși România n-a apucat să vadă vreo intensificare a corectitudinii politice, deja apăreau cărți și semnale de alarmă împotriva ei.

Anii '90 au fost și ei ani ai unei noi austerități, aceea cauzată de privatizări și pierdere masivă a locurilor de muncă. Aceste teme nu devin în niciun caz noile obsesii ale optzeciștilor. Dar cred că această a doua etapă rămâne, cumva, definită tot de austeritate. De la o priză la realitatea imediată extraordinară a unui Nedelciu sau Cărtărescu, se produce decolarea într-un joc paralel literar și intens politic. Optzeciștii își consumă deceniul zece cu propria încadrare teoretică și politică, însă istoria îi ia pe sus, îi așază în sertarul cu postmoderni postcomuniști, copiii ai războiului rece care își găsesc locul în noua ordine undeva la centru-dreapta și care afișează ferme speranțe de sincronizare cu vestul, de recuperare a decalajelor etc.

În comunism, postmodernismul apăruse pomenit în trei categorii de context. În revista *Arhitectura*, unde redacția se sincroniza cu modele de afară, mai întâi critic, apoi relatând resemnat – e interesant că doar acolo vedem o brumă de abordare stângistă a fenomenului, într-o cronică tradusă: inovația postmodernă în conceperea unei clădiri apare ca „un exercițiu de relații publice destinat să ofere Birocrației o față umană, o clădire la scară domestică care adăpostește tot atîția oficiali băgăcioși ca oricare turn de sticlă”<sup>13</sup>. Al doilea context interesant e cel al teoreticienilor cunoscători: Marcel Pop-Corniș și Monica Spiridon. Aceștia urmăresc dezbaterile din spațiul anglo-american și au relatări periodice, Pop-Corniș primul, Spiridon după jumătatea anilor '80. Pop-Corniș, când ajunge la cartografierea postmodernismului local, vorbește despre două curente mari, metaficțiune și metaproza cotidianului<sup>14</sup>. Astfel de categorii pot fi văzute și istoric, așa cum propun în acest text. Pe de o parte, livresc, experiment, joacă în perioada de boom economic și chiar consumist în regim socialist, din 60-70, și o reorientare către prozaism odată cu austerizarea vieții cotidiene și demantelarea traseelor ușoare și promițătoare material în câmpul cultural.

În grupajul citat alcătuit în 1983 în revista *Orizont*, Bogdan Lefter subliniază schimbarea temelor predilecte, o numește neo-trăiristă, într-un fel neinspirat, dar sugestiv, pentru că astfel încearcă o legătură nouă cu interbelicul, cu o bibliografie până atunci respinsă ferm de regim. Trăiriștii luau banalul cotidian cao justificare pentru nihilism agresiv, banalul cotidian era motivul pentru care puteai aluneca inclusiv în extrema dreaptă. Optzeciștii ajungeau în banalul cotidian, ironizau, se jucau fără exasperare și finalitate ideologică. Dacă e un adevăr în afirmația lui Lefter acesta privește tocmai contextul economic. Trăiriștii erau produsul șomajului intelectual interbelic. Optzeciștii începeau să se confrunte cu marasmul cauzat de tăierea investițiilor în câmpul cultural, de înghețarea dezvoltării acestui câmp și reorientarea atenției partidului către alte vehicule de propagandă.

Există și manifestări comice ale popularității termenului de „postmodern”, mai ales până când se încearcă o primă lămurire a proprietății folosirii lui, în celebrul grupaj din *Caiete Critice*<sup>15</sup>. În *Tribuna* din 1985 aflăm de abordări postmoderniste ale bardului Coșbuc, de exemplu: „Criticul Ion Oarcăsu, în eseul intitulat «Arta deghezării în poezia coșbuciană», a făcut demonstrația receptării dintr-un unghi estetic inedit, apropiat de conceptul postmodernismului, a operei bardului de la Hordou”<sup>16</sup>. Dezbaterile despre un postmodernism pur-sânge, cum ar fi susținut la acea vreme în diverse cercuri laru sau Cărtărescu<sup>17</sup>,

12. Virgil Nemoianu, „Notes sur l'état de postmodernité”, *Euresis*, nr. 1-2 (1995): 18-25.

13. *Arhitectura*, Anul 28, nr. 1-2 (1980): 162-163. Arcanum: <https://adt.arcanum.com/ro/>.

14. Marcel Pop-Corniș în *Orizont*, nr. 25 (1983), 24 iunie, 1983, p. 5, într-un grupaj realizat despre tinerii scriitori. Arcanum: <https://adt.arcanum.com/ro/>.

15. *Caiete critice*, nr. 1-2 (1986); numărul e întârziat, apare, de fapt în 1987. Vezi Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei bătălii culturale* (Pitești: Editura Paralela 45, 2002), 8.

16. *Tribuna* 29, nr. 46 (1985). Arcanum: <https://adt.arcanum.com/ro/>.

17. Alexandru Mușina: „Mircea Cărtărescu et Florin Iaru ont soutenu (dans des revues, mais aussi au cours des réunions du «Cercle de critique» de la Faculté de langue et de littérature roumaines conduit par Eugen Simion) que seuls les poètes du «Cénacle du lundi» de Bucarest seraient des postmodernistes, et non ceux de la même génération des années '80, mais de Cluj, Jassy ou Timișoara. Opinion combattue par Ion Bogdan Lefter qui, avec des nuances, a soutenu que toute la génération des années '80 est postmoderniste”. *Euresis*, nr. 1-4 (2009): 96.

un postmodernism în general bucureștean, bine flancat teoretic, cu extensii timișorene sau brașovene, și un postmodernism de tip experimentalist, în sens ceva mai general, își au rostul doar în măsura în care analizăm influențele bibliografice asupra diverselor grupuscule din țară. Cert e că și această atomizare, „localizare” a literaturii face ea însăși parte din caracteristicile comunismului târziu. Descentralizarea literaturii vine împreună cu decăderea literaturocentrismului și cu întărirea infrastructurilor locale.

Un articol emblematic despre adaptarea postmodernismului la realități românești este „D'un postmodernisme sans rivages et d'un postmodernisme sans postmodernité”<sup>18</sup> al lui Mircea Martin. Martin constată că nu sunt îndeplinite condițiile pentru un postmodernism pur-sânge. Observă și că o obsesie a subiectului emițător (problema antropocentrismului și antiumanismului postmodern) rămâne bine înfiptă în postmodernismul românesc. Postmodernismul n-ar întruni condițiile economice din motivele deja ultrauzate de literatura anticomunistă: a fost industrializată forțată, cumva împotriva voinței oamenilor etc. Contraargumentul meu e că avem un postmodernism tocmai pentru că în anii '70 are o loc o sincronizare prin criză, cu forța. O țară proaspăt industrializată socialist intră în turbionul piețelor globale ale petrolului, în vria împrumuturilor internaționale și sfârșește în austeritate: și asta e globalizare, una stranie, cu granițele închise pentru cetățeni, dar globalizare. Abia atunci știi că neoliberalismul își începe hegemonia, când și într-o țară care se vrea izolată și autosuficientă, cea mai mica pâlpâire de criză financiară sau economică, se răsfârâge imediat în soarta profesorului de țară trimis prin repartitie la țară în România anilor 80. Optzeciștii sunt deci postmoderni cu toate condițiile postmodernismului respectate, inclusive consumismul și referințele pop sunt asigurate prin piața neagră sau prin investițiile într-un divertisment roșu. Globalizarea nu mai ținea cont nici de aventuri suveraniste și izolaționiste. Martin vede în postmodernismul fără o societate postindustrială înfăptuită o contradicție a tezelor marxiste în ce privește determinarea structurii de către baza economică. Abordarea marxistă chiar funcționează dacă înțelegem că există un postindustrialism al semiperiferiei, al „țărilor în curs de dezvoltare”, postindustrialism cu forța, impus de schimbările bruște de pe piața globală. Martin recunoaște un sentiment real „postapocaliptic”, dar îl atribuie hazardat unei depresii generaționale de după „holocaustul roșu”<sup>19</sup>, cum numește Martin perioada de comunism dur, într-o manieră mai mult decât hazardată. Discuția se poate duce la nesfârșit, dacă sentimentul apocaliptic o fi fost generat de perioada dogmatică sau de o mult mai mundană criză economică ce tăia orice speranță de dezvoltare unei întregi generații.

Explicația cea mai bună este mutarea înspre anglofonie dinspre referințele francofone. E clar că referințele vin din Pitar Moș (sediul facultății de limbi străine al Filologiei din București), că mulți dintre postmodernii de vârf ai perioadei lucrează cu referințe din spațiul anglo-saxon. Francofilia e imediat vizibilă prin scăderea gradului de postmodernism și creșterea poftii de textualism (a se vedea chiar cazul lui Mircea Nedelciu<sup>20</sup>). Alte argumente rămân ușor de combătut atunci când urmărim algoritmul propus în acest text, legarea crizelor petrolului și a tezelor din iulie, o situație ca la carte de policriză, o criză internă a câmpului cultural și o criză externă economică. Când Martin constată<sup>21</sup> că postmodernii se revoltă împotriva discursului tradiționalist impus de politica culturală a regimului, trebuie să nu uităm că un semnal invers fusese dat prin tezele din iulie. Iar acel semnal nu fusese unul de dogmatizare cum preferă mediul cultural să-l traducă eroizant, ci era semnalul că literatura nu mai reprezintă o miză. Nu mai voiau scriitorii postmoderni să scrie tradiționalist sau nu le mai cerea nimeni, de fapt, să scrie în vreun fel, totul rămânând prins într-o din ce în ce mai enclavizată bătălie culturală?

Mircea Martin inventariază corect prezența unor trăsături postmoderne, însă de fiecare dată explicația e fie prea nombrilistă literar, fie avântat anticomunistă. Suntem de acord că sindromul Lyotard de prăbușirea metanarațiunilor chiar avea loc, în fond sindromul era anunțat chiar de romanul obsedantului deceniu în ce privește narațiunea socialistă. Nu suntem de acord că are loc o dezvrăjirea de metanarațiunile capitaliste. Aici are loc de fapt o seducție în masă, formală și ideologică. Niciun postmodern vestic nu poate realiza dimensiunile fetișizării obiectului popcultural de pe piața neagră estică. Metanarațiunea socialistă începe să fie înlocuită, într-un război rece cultural extrem de intens, de o adevărată utopie a consumului vestic. În loc de șopârle politice, adevăratele șopârle

18. Mircea Martin, „D'un postmodernisme sans rivages et d'un postmodernisme sans postmodernité”, *Euresis*, nouvelle série, nr. 1-4 (2009).

19. Martin, „D'un postmodernisme”, 17.

20. Cărtărescu consideră că Nedelciu rămâne fidel viziunii lui Lukács asupra literaturii, vezi *Postmodernismul românesc*, 146.

21. Martin, „D'un postmodernisme”, 18.





devin referințele din cultura populară vestică. Cum spunea Traian T. Coșovei în antologia cult *Aer cu diamante*, apărută în 1981: „Eu aici sunt un june (...) Un superstar – Un cruciat al ideii sfinte de Coca-Cola. Și de Blue-Jeans”<sup>22</sup>.

Concluzia lui Martin e că optzeciștii au impus tot un discurs antiregim, așa cum moderniștii șazeciștii redescoperiseră modernismul ca să anihileze realismul socialist. În propunerea noastră narațiunea teoretică suferă modificări radicale. Scăderea importanței literaturii ca mediu de propagandă, enclavizarea ei, izolarea câmpului cultural, toate duc la impunerea unei atomizări, a unor redescoperiri și reintegrări a interbelicului într-o istorie „organică” a literaturii noastre. Cât despre postmodernism, acesta se arată ca un produs mai tipic decât ne-am așteptat al crizei petrolului, și ca soluție ingenioasă de reprezentare în timp de austeritate.

Până la urmă, această metodă de contextualizare politico-economică nu e decât recuperarea bibliografică a teoriilor despre postmodernism din aria marxistă, Frederic Jameson rămâne unul dintre cei mai importanți teoreticieni ai postmodernismului. Și tocmai el lipsește din bibliografia teoreticienilor români din România comunistă.

Andrei Terian însoțește târzia traducere în română a teoreticianului cu această concluzie: „De altfel, Jameson punctează constant că, în postmodernism, literatura și-a pierdut rolul sociocultural dominant pe care îl avea în modernism, iar mitul Marelui Scriitor se dovedește din ce în ce mai mult o ficțiune ridicolă. Însă tocmai aceste circumstanțe fac ca maniera de abordare a textului literar de către criticul american să fie cu atât mai semnificativă”<sup>23</sup>. Mitul Marelui Scriitor e lovit nu doar de tendințele capitalismului occidental, ci de tendințele capitalismului global, în care vrând-nevrând sunt prinse și regimurile estice socialiste. Tezele din iulie hotărâte de Partidul Comunist Român sunt după mine tocmai un anunț oficial al coborârii autorului, și literaturii, de pe soclu. Policriza cu minimum trei dimensiuni se manifestă plener: se schimbă ierarhia vehiculelor ideologice, de la scris, la visual, se cutremură dezvoltarea industrial postbelică din cauza începutului de așezări neoliberale ale economiei, se instaurează o austeritate absolute generate de reintrarea oficială a României în vârtejul crizelor globale și al împrumuturilor de la FMI.

După rezolvarea războiului rece, postmodernismul revine în '90 la o definiție veche a suspiciosului Toynbee, „o nouă complicitate între artist și burghez”<sup>24</sup>. Iar interpretările lui Jameson devin și mai viabile: postmodernism ca victorie globală și definitivă împotriva stângii<sup>25</sup>. Naratorul paranoid postmodern ia o față din ce în ce mai politică, ajungând uneori la alegorii anticomuniste megalomane, adevărate case ale poporului de hârtie, așa cum se întâmplă în volumul al treilea din *Orbitorul* lui Cărtărescu. Cât despre relația dintre literatură și mase, publicul mare nu prea mai interesează, cum decreta Lefter, postmodernism înseamnă hiperspecializare și printre cititori<sup>26</sup>. E imperios necesară studierea separată a postmodernismului estic, ca formă de victorie și celebrare a finalului războiului rece. Celebrare pe o mare de ruine, desigur, dar celebrare. Deși ironic, versat în meta-texte, autorul postmodern estic a reușit una dintre cele mai necritice înghițiri ale realității imediate.

**Acknowledgement:** Această lucrare a fost susținută de proiectul “Philosophy in Late Socialist Europe: Theoretical Practices in the Face of Polycrisis” finanțat de Uniunea Europeană - NextgenerationEU și Guvernul României, în cadrul Planului Național de Redresare și Reziliență pentru România, contract nr. 760044//23.05.2023, cod PNRR-C9-I8-CF104/15.11.2022, prin Ministerul Cercetării, Inovării și Digitalizării, în cadrul Componentei 9, Investiția I8.

### Bibliography

Anderson, Perry. *Originile postmodernității* [Origins of Postmodernity], translated by Lelia Marcău. Cluj-Napoca: Editura Idea, 2010.

Baghiu, Ștefan, and Costi Rogozanu. “The Death of a Communist Superstar: Marin Preda’s Last Novel and the Rise of Black-Market Postmodernism.” In *Beyond the Iron Curtain: Revisiting the Literary System of Communist Romania*, edited by Ștefan Baghiu, Ovio Olaru, and Andrei Terian, 149-160. Berlin: Peter Lang, 2021.

22. Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru, Ion Stratan, *Aer cu diamante* (București: Humanitas 2010), 46.

23. Terian, „Sindromul”, x.

24. Perry Anderson, *Originile postmodernității*, traducere Lelia Marcău. Cluj-Napoca: Editura Idea, 17.

25. Ibid., 114.

26. Lefter, *Postmodernism*, 209.

- Baghiu, Ștefan. "Bătăliile postmodernismului românesc: Ion Bogdan Lefter – «Postmodernism. Din dosarul unei «bătălii» culturale»" [The Battles of Romanian Postmodernism]. *Transilvania*, no. 11 (2016): 73-78.
- Ban, Cornel. *Dependență și dezvoltare* [Dependency and Development]. Cluj-Napoca: Tact, 2014.
- Cărtărescu, Mircea, Traian T. Coșovei, Florin Iaru, and Ion Stratan, *Aer cu diamante* [Sky with Diamonds]. Bucharest: Humanitas 2010.
- Cărtărescu, Mircea. *Postmodernismul românesc* [Romanian Postmodernism]. Bucharest: Humanitas, 2010 [1999].
- Malița, Liviu. *Ceașescu, critic literar*. Bucharest: Vremea, 2007.
- Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române* [The Critical History of Romanian Literature]. Pitești: Paralela45, 2008.
- Martin, Mircea. "D'un postmodernisme sans rivages et d'un postmodernisme sans postmodernité." *Euresis*, nouvelle série, nr. 1-4 (2009).
- Matei, Alexandru. "Realul care anulează fantasma" [The Real that Abolishes the Phantasma]. *Cultura*, December 17, 2017.
- Matei, Alexandru. *O tribună captivantă: televiziune, ideologie, societate în România socialistă (1965-1983)* [A Captivating Tribune: Television, Ideology, Society in Socialist Romania (1965-1983)]. Bucharest: Curtea Veche, 2013.
- Nemoianu, Virgil. "Notes sur l'état de postmodernité." *Euresis*, no. 1-2 (1995): 18-25.
- Terian, Andrei. "Sindromul «Frederic» sau Jameson în România" [The 'Frederic' Syndrome or Jameson in Romania]. In Fredric Jameson, *Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu* [Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism], translated by Alex Văsieș and Vlad Pojoga. Sibiu: Editura ULBS, 2021.



# Strategii ale discursului critic despre postumanism: concepte, direcții, metaistorii

EMANUEL LUPAȘCU

Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters  
Corresponding author emails: emanuel.lupascu@ubbcluj.ro

---

## Strategies of Critical Discourse on Posthumanism: Concepts, Directions, Metahistories

**Abstract:** This study delves into the intersection of post-2000 Romanian criticism and historiography with global theoretical discourses, emphasizing the application of posthumanism in metaliterary contexts. It employs theories of Hayden White, Andrei Terian, and Cary Wolfe to navigate the narrative aspects of the critical imagination, examining how posthumanism is manifested in recent discourse in terms of its historical, ideological, and methodological dimensions. The research includes a diverse range of sources, such as the anthology *Posthumanism*, literary historical chapters by Mihai Iovănel, academic articles by Bogdan Vișan and Andrada Strugaru, and monographs by Radu Vancu. This exploration reveals that these sources mostly align with contextualist arguments, tracing a literary and metaliterary historical trajectory structured by liberalism, as well as by elements of radicalism and conservatism. The articles, essays, book chapters, and monographs cited here often approach these ideas with an empathetic stance towards theoretical adaptation. By utilizing Cary Wolfe's analytical framework, the study identifies a dominant trend of humanist posthumanism and posthumanist humanism influencing critical perspectives. However, it also highlights a lack of studies that fully acquire posthuman(ist) epistemologies and protocols as they are manifested in Western academia and activist fields.

**Keywords:** Posthumanism, Romanian Literary Criticism, Historiography, Critical Imaginary, Metahistory, Ideological Analysis.

**Citation suggestion:** Lupașcu, Emanuel. "Strategii ale discursului critic despre postumanism: concepte, direcții, metaistorii." *Transilvania*, no. 2 (2024): 9-19.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.02.02>.



Articolul de față își propune să identifice, analizeze și evalueze raporturile dintre critica și istoriografia românească de după 2000 și „industria teoretică globală”<sup>1</sup>. Mă voi concentra pe modul în care *postumanismele* au fost instrumentalizate în diferite discursuri metaliterare, urmărind analiza imaginarului critic și maniera în care se realizează „efectul de explicație” a diferitelor practici curente cu privire la utilizarea conceptului desemnat. Din punct de vedere teoretic, lucrarea mea se fundamentează pe „analiza structurii profunde a imaginației istorice”, elaborată de Hayden White (*Metahistory*, 1973)<sup>2</sup>, analiză care relevă configurația metaistorică a unei narațiuni. Un demers premergător de la care îmi revendic atât viziunea, cât și instrumentele analitice este studiul lui Andrei Terian dedicat reprezentării

---

1. Vezi Gabriel Rockhill, „The CIA & the Frankfurt School's Anti-Communism”, *Los Angeles Review of Books*, „The Philosophical Salon” (June 27, 2022). <https://thephilosophicalsalon.com/the-cia-the-frankfurt-schools-anti-communism/>. Același idee a unei teorii critice de stânga depolitizate o remarcă și Daniel Clinci cu referire la unele studii postumanite. Vezi Daniel Clinci, „Crossing Paths: The Case for an Eco-Critical Posthumanism”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 9, nr. 2 (2023): 120-135.

2. Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1973), 2.

comunismului în istoriografiile publicate după 1990, din volumului *Beyond the Iron Curtain. Revisiting the Literary System of Communist Romania* (2021).

### Configurația metaistorică a imaginarului critic

White explică în studiul său aplicat conștiinței istorice din secolul al XIX-lea că „efectul de explicație” se articulează într-un text istoric după combinația a trei elemente de poetică discursivă: 1. argumentul formal (formism, organicism, mecanicism, contextualism), 2. arhetipurile de intrigă (idila, comedia, tragedia, satira), și 3. tacticile ideologice (anarhism, conservatorism, radicalism, liberalism). Doar că stilul istoriografic nu se compune dintr-o „combinație infinită”, ci printr-o corespondență cu alți patru tropi ai limbajului poetic (metaforă, sinecdocă, metonimie, ironie)<sup>3</sup>. Demersul din *Metahistory* este asumat formalist pentru că nu are ca obiectiv evaluarea relațiilor cu caracter istoric, ci investigarea componentelor structurale ale acestora<sup>4</sup>. Andrei Terian observă inconsistențele teoriei lui White și critică asocierea mecanică între elementele poetice, plecând de la întrebarea dacă suprastructura istorică este doar o extensie a substructurii metaistorice<sup>5</sup>. Analizând istoriile literare scrise de Nicolae Manolescu, Eugen Negrici și de Marian Popa, criticul arată că „there are many cases in which the authors’ attitude contradicts what they consider to be the «logic» of historical processes”<sup>6</sup>. Prin urmare, nu există doar o discontinuitate între explicațiile mecanismelor metaistorice și istorice la White și practica metaliterară, ci chiar o sumă de contradicții interne pe care se construiesc explicațiile și stilurile individuale:

„[I]t is precisely the autonomy of the two planes (that of the characters and that of the narrator; or, in the case of history: the ideology as «logic» of historical evolution, on the one hand, and the attitude towards this evolution, on the other hand) that explains why, in some of the most important Romanian literary histories published after 1990, the same model of historical evolution takes the form of divergent metahistorical scenarios”<sup>7</sup>.

În acest context, eroarea lui White este corectată de Terian prin introducerea unei categorii suplimentare în schema elementelor poetice, una referitoare la *perspectivă*, definită ca raport între sistemul de valori al autorului și diacronia evenimentelor consemnate (perspectiva empatică, antipatică, apatică, patetică)<sup>8</sup>.

Aleg această abordare a narativității *imaginarului critic* („o configurare a unor unități simbolice într-o anumită structură, de către un critic, în cadrul unei practici discursive specifice”<sup>9</sup>) pentru că îmi permite să analizez și să inventariez pozițiile critice cu privire la utilizarea termenului de postumanism față de sistemul literaturii române recente. Această poziționare este dublă: în primul rând, e important cum privesc criticii postumanismul în acord cu logica literaturii contemporane, adică legăturile îngemănate între obiectivele unui subdomeniu de cercetare (*posthumanism, animal studies*) și imaginarul producției artistice, care, uneori este un vehicul al ideilor postumaniste<sup>10</sup>, ca simptom al unui import de teorie occidentală. În al doilea rând, importanța unui asemenea demers derivă și din deosebirea dintre un discurs critic care legitimează literatura „postumanistă” (sau, în varianta lui Iovănel, „dispersia postumană”) și discursul care utilizează metodologic această teorie, ca instrument conceptual și analitic

3. Ibid., 31.

4. Ibid., 4.

5. Andrei Terian, „Representing Romanian Communism: Evolutionary Models and Metanarrative Scenarios”, în *Beyond the Iron Curtain. Revisiting the Literary System of Communist Romania*, ed. Ștefan Baghiu, Ovio Olaru, Andrei Terian (Berlin: Peter Lang, 2021), 26.

6. Ibid., 39.

7. Ibid., 40.

8. Ibid.

9. Andrei Terian, „Arheologul și alchimistul. Despre imaginarul critic”, în *Critica de export: teorii, contexte, ideologii* (București: Editura Muzeului Literaturii Române, 2013), 63.

10. „Posthumanism is here defined as a critique, both of an essentializing conception of human nature, and of human exceptionalism, and is generally characterized by discourses of the dissolution or blurring of the boundaries of the human, whether conceptual and philosophical (as in the ‘decentering’ of the human in 20th-century structuralist and poststructuralist thought) or scientific and technological (as in biotechnologies, genetics and cybernetics).”, Jeff Wallace, „Literature and Posthumanism”, *Literature Compass*, nr. 7-8 (2010): 692–693.



de studiu al literaturii<sup>11</sup>. De pildă, în articolul despre postumanism și poezia română contemporană, am investigat coordonatele comune între postumanismul critic și imaginarul poetic al unor autori precum Gabi Eftimie, Ioan Coroamă, Nóra Ugron sau Mihók Tamás<sup>12</sup> (un discurs legitimator pentru o direcție recentă), în timp ce în „Postumanul ca *world literature*. Cazul SF-ului românesc interbelic” am angajat o critică postumanistă a unor romane care vehiculează ideologii reacționare și conservatoare prin formule aparent progresiste, precum cele ale literaturii științifico-fantastice<sup>13</sup> (un discurs orientat metodologic).

Însă, un alt set de problematizări o ridică așa-zisa „asumare” a metodologiei într-o practică istoriografică ori critică. Dându-l exemplu pe Ion Bogdan Lefter citat de Nicolae Manolescu, Terian discută acest fenomen tangențial cu privire la „critica postmodernă”, ca pe o practică ce își dezvăluie întotdeauna intențiile și pozițiile în raport cu fenomenul literar studiat. E necesar ca structura conceptuală să fie prezentată ca atare sau chestionată (auto)reflexiv pentru a satisface cea de-a doua accepțiune a „criticii postumaniste”? Sau este suficientă „intenționalitatea” criticului de a opera într-un anumit orizont conceptual și ideologic? Sigur că această autoreflexivitate metodologică sau adeziunile declarate la o idee sau alta față de literatură nu certifică în mod mecanic o aderență fără rest la aceste partizanate. I. B. Lefter își asumă o lectură de pe poziții postmoderne a modernității literare românești, „[n]umai că, apropiindu-ne mai mult de meandrele concretului, ne e greu să spunem în ce ar putea consta caracterul «postmodern» al lucrării lui”<sup>14</sup>. E suficient să credem „pe cuvânt” un critic atunci când folosește un concept sau o metodă sau trebuie să ne angajăm într-o „hermeneutică” a mecanismelor ideologice și retorice care stau la baza „efectului de explicație”? Citit printre rânduri, răspunsul lui Terian este negativ și sugerează tocmai un angajament (auto)critic față de declarațiile sau adeziunile conceptual-metodologice, adică presupune o delimitare între intenția conștientă și cea articulată în text<sup>15</sup>.

Fiind vorba de postumanism în studiile literare, utilă mi se pare schema dezvoltată de Cary Wolfe în *What is Posthumanism?* (2010), în care menționează doi parametri esențiali ai protocoalelor evaluative din punct de vedere disciplinar. Este vorba 1. de relațiile externe cu umanismul/antropocentrismul și 2. de disciplinaritatea internă/externă a umanismului/antropocentrismului. Astfel, iau naștere cele patru cadrane cărora le corespunde „umanismul postumanist”, „postumanismul umanist”, „umanismul umanist” și „postumanismul postumanist”<sup>16</sup>. Dincolo de ridicolul formulărilor excesive (simptom al crizei istoricității, pe care Jameson îl diagnostica cu privire la dezbaterea dintre Georg Lukács și Bertolt Brecht<sup>17</sup>), utilitatea diagramei lui Wolfe constă în faptul că admite că nu există un singur „postumanism” ca școală unificată de o singură ideologie și metodă, ci o „constelație” de postumanisme (Scot Barnett), care redefinieste câmpul disciplinar explorând conceptele prin diferite exemple și studii de caz<sup>18</sup>. Cu alte cuvinte, schema lui Wolfe nu implică doar ideea că „[t]oday's posthumanisms have effectively absorbed

11. Aceeași deosebire o face și Terian în ceea ce privește „critica postmodernă”. Vezi Andrei Terian, *Teorii, metode și strategii de lectură în critica și istoriografia literară românească de la T. Maiorescu la E. Lovinescu: o abordare comparativă* (București: Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2013), 20-21.

12. Emanuel Lupașcu, „Postumanismul și poezia română contemporană”, *Transilvania*, nr. 6-7 (2022): 44-57.

13. Emanuel Lupașcu, „Postumanul ca *world literature*. Cazul SF-ului românesc interbelic”, *Transilvania*, nr. 11-12 (2022): 35-44.

14. Terian, *Teorii, metode și strategii de lectură*, 20.

15. „We are concerned here, of course, with the intention realized in the work; it need not coincide with the writer's conscious intention.”, Georg Lukács, „Ideology of Modernism”, în *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*, ed. by David H. Richter (New York: Bedford/St. Martin's, 2007), 1219.

16. „We may now, then – to move toward a conclusion – suggest a more overarching schema in which such a procedure might be called «humanist posthumanism,» locating itself at one corner of a plane, in which the Y axis denotes external relations (-/+ humanism/anthropocentrism) and the X axis denotes internal disciplinarity (-/+ humanism/anthropocentrism). Such a schema is not meant to be exhaustive, of course, merely indicative; nor does it preclude recognizing that the desirability of a given position in such a schema must be contextualized.”, Cary Wolfe, *What is Posthumanism?* (London: University of Minnesota Press, 2010), 124.

17. „For the moment, suffice it to observe that neither of these sets of contradictions can be fully understood unless they are placed within the broader context of the crisis of historicity itself and numbered among the dilemmas that dialectical criticism faces when it tries to make ordinary language function simultaneously on two mutually exclusive registers: the absolute (in which case realism and modernism tend towards timeless abstractions like the lyric or the comic) and the relative (in which case they inevitably revert to the narrow confines of an antiquarian nomenclature, whose use is restricted to specific literary movements in the past).”, Fredric Jameson, „Reflections on the Brecht-Lukács Debate”, în *The Ideologies of Theory* (London & New York: Verso, 2008), 436.

18. Scot Barnett, „Perspectives on Cultural and Posthumanist Rhetorics”, *Rhetoric Review*, vol. 38, nr. 4 (2019): 393.

the various strands of humanism they critique<sup>19</sup>, ci și o distincție între „conventional frameworks used in activism as a retrograde approach” și „[the] more radical posthumanist approaches<sup>20</sup>”.

### Reprezentând postumanismul: continuități și rupturi

În paginile care urmează voi analiza cum se articulează *postumanismul* în imaginarul critic din ultimul deceniu, utilizând instrumentarul conceptual pe care l-am dezvoltat pe linia Hayden White – Andrei Terian – Cary Wolfe, pe un eșantion format din antologia *postumanismul* (publicată în 2019), *Istoria literaturii române contemporane*, de Mihai Lovănel și un număr redus de articole publicate de Bogdan Vișan, Andrada Strugaru sau Mihnea Bâlici. Având în vedere că lucrez cu mai multe nume de critici și istorici literari, deci cu o pluralitate de imaginare critice ireductibile la una sau mai multe combinații de modele ideologice, asumări metodologice sau tipuri de argumente, nu voi analiza fiecare text în parte, ci le voi grupa pe acestea în funcție de tiparul dominant, având precauția constantă de a face comentarii adiționale acolo unde nuanțele o cer. Voi discuta, deci, fragmente ale „gândirii postumaniste” autohtone în rețea cu nodurile teoretice globale. Trebuie menționat că mă interesează mai mult întâmpinarea ideilor „filosofice”/„ideologice” și mai puțin judecățile estetice cu privire la literatura de după 2010, de vreme ce toate dezbaterile despre „postumanismul poetic” se duc, mai degrabă, în absența obiectului literaturii.

Volumul colectiv *postumanismul*, coordonat de Alex. Ciorogar în 2019 la Editura Tracus Arte<sup>21</sup> este rezultatul dosarului tematic găzduit de revista *Vatra* cu doi ani înainte. El strânge o serie de eseuri ale scriitorilor (critici, poeți, prozatori, profesori universitari, filosofi – adică toți din câmpul extins al „umanișoarelor”) care au contribuit la dezbaterile termenului de postumanism în cultura română, „o discuție importantă și necesară pentru științele umaniste de la noi”, cum remarcă Radu Vancu pe coperta 4. Cartea, la fel ca subiectul ei, a fost primită atât cu entuziasm, cât și cu critici exigente. Mihnea Bâlici consemnează într-un loc că „antologia se limitează la a sublinia, o dată, necesitatea unei sincronizări superficiale cu noile mutații epistemologice internaționale și, a doua oară, un bricolaj conceptual (util până la un punct) cu scopul de a descrie experimentele literare ale contemporaneității.”<sup>22</sup> La momentul respectiv, totuși, răspunsurile la anchetă semnalau o încercare euristică de a depăși eticheta postmodernismului, deja contestată atât de comunitatea academică internațională (vezi studiul lui Jeffrey Nealon despre post-postmodernism<sup>23</sup>), cât și de generația douămiiștii în cazul spațiului românesc. Prin urmare, un punct de plecare în analiza mea îl ocupă „evoluția” istorică de la postmodernism la postumanism, așa cum o reprezintă discursiv/conceptual criticii în volum. Asimilarea postumanismului în recente dezbateri depinde de felul în care decupajul teoretic se prezintă ca excentric și/sau familiar în raport cu tradiția deja existentă. Ca să explice „rutele” teoriei literare în peisajul cercetării din postcomunism, Oana Fotache argumentează că „[m]otivele pentru a selecta un discurs inovator sau altul pot să țină fie de excentricitatea de care am vorbit deja, fie, dimpotrivă, de un decupaj care să pună în valoare elementele de familiaritate.”<sup>24</sup>

Aici, ar trebui menționat că raportarea la postmodernism este de două feluri: postumanismul este fie o continuare a ideilor postmoderne, fie este un sistem filosofic cu totul nou, grație dezbaterilor în jurul biotehnologiilor, al cyborgilor sau al distopiilor anihilării umane. Pentru câțiva autori, deci, epoca pulverizării metanarațiunilor nu s-a încheiat încă, ci își continuă proiectul demantelării subiectului cartezian. Lecția dizolvării metanarațiunilor legitimizează *apud* Lyotard sau descentralizarea sistemelor metafizice *apud* Derrida au fost absorbite ineluctabil de către postumanism. Despre „moartea omului” și dizolvarea umanismului raționalist (devenite astăzi truisme) vorbea și Mircea Cărtărescu în capitolele despre condiția postmodernă din teza sa de doctorat din 1999 (moment în care disciplina postumanismului se coagulase în calitate de „câmp discursiv” la nivel internațional): „«Devalorizarea valorii supreme» se exprimă prin «moartea lui Dumnezeu» și a omului (ca ființă ideală, sublimă,

19. Ibid., 394.

20. Eva Giraud, „The «posthumanists». Cary Wolfe and Donna Haraway”, in *The Routledge Handbook of Vegan Studies*, ed. by Laura Wright (Abingdon: Routledge, 2021), 54.

21. Alex. Ciorogar (coord.), *Postumanismul* (București: Tracus Arte, 2019).

22. Mihnea Bâlici, „Postumanismul românesc”, *Vatra*, nr. 5 (2019): 33.

23. Jeffrey T. Nealon, *Post-postmodernism, or, The cultural logic of just-in-time capitalism* (Stanford: Stanford University Press, 2012).

24. Oana Fotache, Magda Răduță, Adrian Tudurachi, „Seducția excentricității. Inovația în importul teoretic din spațiile marginale”, în *Dus-întors. Rute ale teoriei literare în postmodernitate*, editată de Oana Fotache, Magda Răduță, Adrian Tudurachi (București: Humanitas, 2016) (ebook).



atemporală, ca rațiune pură) în același timp. Abia o dată cu sfârșitul iluziilor despre om apare posibilitatea libertății adevărate<sup>25</sup>. *Liberalismul* pare să fie structura ideologică a argumentelor, dat fiind faptul că se înregistrează o evoluție, un continuum între cele două momente culturale. În acest sens, Paul Cernat are parțială dreptate atunci când afirmă că postumanismul este doar un „postmodernism radical”<sup>26</sup> – însă, *nota bene*, cel din urmă, în unele variante ale sale, susține un relativism anti-fundaționalist incompatibil cu teoria postumană<sup>27</sup>. Și Daniela Petroșel împărtășește viziunea continuității celor două paradigme, nuanțând totuși relația dintre cele două ca nefiind mecanic-liniară, ci de o natură complexă, compozită și, uneori, contradictorie:

„Aș evita enunțarea unei relații cauzale directe, spunând că postumanismul este copilul postmodernismului. [...] Aș vedea în schimb serii de influențe reciproce, într-o societate postbelică, postmodernă și incipient postumană, care a descoperit cibernetica și puterea/democrația/incoerența informației: criza reprezentării (despre care vorbește Baudrillard), ancorată în dezvoltarea noilor medii, fluxul de informații care a dus la lipsa de adâncime (*depthlessness*, Frederic Jameson) a lumii postmoderne, compresia spațiu-timp (David Harvey) sau o temporalitate fără nuanțe, redusă la un prezent perpetuu”<sup>28</sup>.

Totuși, o astfel de percepție tributară *contextualismului*, nu ține cont nici de preschimbările Capitalului de după anii 2000, nici de realitățile social-economice și politice ale României postcomuniste. O astfel de explicație pune cauza culturală deasupra factorilor economici. Tot aici merită menționată și intervenția lui Aurel Codoban care deschide o discuție istorică mai largă asupra concepțiilor filosofice din secolul al XIX-lea și al XX-lea în care „Omul” este descentralizat sau pus sub semnul întrebării. Important e că autorul trasează o filiație, un „aer de familie” a postumanismului cu psihanaliza freudiană, Foucault, structuralismul, ceea ce înseamnă că astfel de atitudini există deja incipient în istoria ideilor, ea doar delimitându-se disciplinar odată cu studiile postumaniste: „Copernic ne-a spus că pământul nu e în centrul sistemului solar, Darwin ne-a spus că nu diferim de animale, iar Freud, la rândul lui, ne-a spus că nu conștiința este centrul vieții psihice. [...] Să ne mirăm că urmează postumanismul?!”<sup>29</sup> Bogdan Vișan discută în articolul său posibilele puncte de intersecții între metamodernism și domeniile postumanului. Logica contemporanului este definită în termeni de „continuum cultural cu alte structuri mai vechi sau mai noi (sensibilitatea postmodernă și sensibilitatea postumană, de pildă)”<sup>30</sup>. Nuanțat în încercarea de a contracara criteriul generațional adeseori utilizat de istoriografia locală, Vișan articulează un pattern organicist la rândul său, văzând succesiunea generațiilor mai degrabă ca un continuum plin de contradicții și de reforme subtile, decât ca rupturi radicale de poetică. Apelând la „oscilația metamodernului”, conchide că „poezia ambelor generații, douămiistă și postdouămiistă, ca interrelaționând într-un angrenaj comun în care coexistă contrarii, motiv pentru care mizez pe un continuum transgenerațional în detrimentul segmentărilor generaționale”<sup>31</sup>.

Pe de altă parte, există formula *radicalismului* în modul în care Radu Vancu explică postumanul ca „eșec evident al umanismului modernității”<sup>32</sup>. Ideea că postuman(ism)ul ar putea oferi o alternativă mai eficientă la umanismul modern rezonază cu noțiunea progresistă de a căuta schimbări transformatoare în înțelegerea și interacțiunea noastră cu lumea. Explicația lui pentru emergența noilor teorii e de natură *organicistă*: modernitatea construită pe o ideologie a purității (sociale, rasiale, politice, literare) a creat o serie de anticorpi, de atitudini contrare, care coexistă cu cele dintâi. Astfel, exemplul pe care îl dă

25. Cărtărescu, *Postmodernismul românesc* (București: Humanitas, 2010), 21.

26. Paul Cernat, „Postmodernismul radical”, în *Postumanismul*, 189-192: „În opinia mea, postumanul și postumanismul țin de aceeași (deja) veche paradigmă – sau epistemă – a postmodernului, pe care o radicalizează pe direcția hibridizărilor identitare și ale emancipărilor aferente.” Cf. Yigru Zeltel, „Postumanistii”, 140.

27. Rosi Braidotti, *Postumanul*, trad.: Ovidiu Anemțoaicea (București: Editura Hecate, 2016), 245: „Subiectul postuman nu este postmodern pentru că nu se bazează pe niciuna dintre premisele antifundaționaliste. Și nici nu este poststructuralist pentru că nu funcționează în cadrul turnurii lingvistice sau al altor forme de deconstrucție”. Cf. Francesca Ferrando, *Philosophical Posthumanism*, preface by Rosi Braidotti (London: Bloomsbury Academic, 2019), 24-26.

28. Daniela Petroșel, „O post/stare a umanismului”, în *Postumanismul*, 57.

29. Aurel Codoban, „Omul în postumanism”, în *Postumanismul*, 98-99.

30. Bogdan Vișan, „Este postumanismul un metamodernism? Convergențe și divergențe în poezia română contemporană”, *Transilvania*, nr. 5-6 (2023): 45.

31. *Ibid.*, 43.

32. Radu Vancu, „Postumanul. Mic manual de întrebuințare”, în *Postumanismul*, 67.

Vancu – dadaismul ca moment în (pre)istoria postumanismului – demonstrează că imaginarul critic are la bază credința că literatura este un proces organic, strâns legat de transformările macrostructurale de tip social, economic și politic, ce pot da naștere unor fenomene doar în aparență paradoxale. Același radicalism poate fi citit și în atitudinile Cristinei Diamant din eseu „Ce sperăm că va fi postumanul”, în care discută despre necesitatea unei schimbări fundamentale și despre depășirea perspectivelor umaniste tradiționale. Tema transformării radicale a societății și a naturii umane prin postumanism reflectă o viziune radicală asupra istoriei și a viitorului. Ea propune o rupere de epistemologia umanistă, suspectată de esențialism, pentru a putea gândi noul concept de „postuman”:

„Desigur, a fi om și a fi umanist nu pot fi echivalente, așa că poți fi postumanist și să dorești depășirea perspectivei umaniste fără să simpatizezi cu ideea postumanului, dar atunci ai o atitudine mai degrabă modernistă decât postmodernistă. Să te temi să te «rupi» de sensurile pe care le poate actualiza «a fi om» poate fi suspectat de un esențialism nerecunoscut.”<sup>33</sup>

Printre rânduri, putem citi și retorica „crizei” umanioarelor și a modurilor în care conceptualizăm realitatea, însă acest mod de a citi postumanul ca o ruptură inconturbabilă față de uman și umanism pare o viziune prea puțin titrată în raport cu ideea continuității la care aderă cei mai mulți autori prezenți în volum.

### Infrastructuri ideologice ale discursului critic

Un exemplu interesant este construcția imaginarii critic în *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020*, scrisă de Mihai Iovănel, pentru că instrumentează, pe rând, când *liberalismul*, evoluția prin reforme a literaturii, când *radicalismul*, ca formă de progres prin succesiunea „rupturilor”. Criticul afirmă în cuvintele introductive ale volumului istoriografic că practica lecturii relevă că poetici literare diverse sunt practicate diferit de generații distincte de scriitori. Cu alte cuvinte, criteriul generațional – la care nu renunță cu totul, după cum vom vedea – devine inoperabil de vreme ce „mobilitatea formelor literare este transgenerațională”<sup>34</sup>, optând pentru *realism* ca „raportare [a] scriitorilor la realitate printr-un set de convenții teoretice, retorice etc.”<sup>35</sup> În perspectiva criticului douămiist, motorul evoluției literaturii îl reprezintă „punctele de rezistență”, cu care scriitorii negociază din punct de vedere tematic și stilistic. Doar că logica din spatele procesualității istorico-literare este dialectică și euristică, bazat pe identificare, iar apoi pe „încercare și eroare”<sup>36</sup>. Cât despre „dispersia umană”, ea reprezintă consecința istorică a tehnologiei comunicațiilor tot mai abundente și care pulverizează referințele pur literare, deschizând calea unor absorbții din *pop culture* (cu alte cuvinte, departajarea dintre generații se realizează în baza unui criteriu legat de intertextualitate și intersecția multiplelor medii semiotice):

„Dacă poetul postmodern tipic era studentul la Filologie, dacă minimaliștii douămiști erau de regulă proletari intelectuali atacând sistemul de la margine, poetul postuman poate fi reprezentat prin figura hipsterului – individ integrat nativ în cultura digitală, care însă explorează și integrează ecologic diverse straturi culturale predigitale, «arhaice» în raport cu ceea ce este contemporan.”<sup>37</sup>

Dezavantajul acestui capitol din *Istoria...* sa este tocmai lipsa contextualismului (care nu lipsește ca matrice explicativă din celelalte părți ale „evoluției literare” sau ideologice), lucru pe care i-l reproșează și Adriana Stan<sup>38</sup>, carențe care îl duc pe drumul reducăționismului și al lipsei de nuanță. E motivul pentru care Iovănel înțelege postumanismul ca valori umaniste, etice, codificate într-un limbaj modulat de

33. Cristina Diamant, „Ce sperăm că va fi postumanul?”, în *Postumanismul*, 49.

34. Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* (Iași: Polirom, 2021), 11.

35. Ibid.

36. Ibid., 274.

37. Ibid., 618.

38. „În schimb, în ceea ce privește paradigma postumană manifestată în poezia românească din a doua jumătate a anilor 2000, lipsește tocmai situarea, într-un context internațional contemporan de data aceasta. Altfel, strict sub aspectul lecturii de text, Mihai Iovănel oferă aici cele mai comprehensive, plastice și inteligibile interpretări ale acestei poezii de foarte multe ori neinteligibile, chiar dacă o anumită delectare venită din gustul său personal pentru euristică (pusă greu la încercare în acest caz) îl împiedică să dea întotdeauna verdicte valorice ferme (comparativ cu mișcările poetice anterioare)”. Adriana Stan, „Arheologii ale prezentului în *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020*”, *Transilvania*, nr. 7-8 (2021): 65. Vezi și Christian Moraru, „Literary Historiography as Event: Mihai Iovănel’s History of Contemporary Romanian Literature: 1990-2020”, *Transilvania*, nr. 7-8 (2021): 1-13.





experiența digitală. În cartea sa despre *Philosophical Posthumanism*, Francesca Ferrando amendează „exotismul” tehnologic pentru care unele forme discursive mainstream au importat teoria postumană<sup>39</sup>. Următorul pas al criticii și al teoriei literare este să depășească viziunea tehnocentrică asupra paradigmei postumane topite în pasta poeziei contemporane și să ia în calcul discuțiile pe marginea subiecților marginalizați, sexualizați și/sau rasializați.

Corelând cele două patternuri ideologice identificate până în acest moment (*radicalismul și liberalismul*) cu perspectiva imaginarului istoric, putem observa predominanța perspectivei empatice (sau, cel mult, apatică), printr-o identificare între sistemul de valori al autorului cu cel al teoriei importate. Cum am spus și mai sus, acest sistem de valori este dictat de partizanatul ideologicului/heteronomiei în detrimentul autonomiei esteticului<sup>40</sup>. Însă, există cazuri – ce-i drept, mult mai reduse ca număr – în care postumanismul este privit nu doar critic, ci și zeflemitor. Perspectiva antipatică se suprapune, până la un punct, cu conservatorismul, în termenii lui White, reacții pe care le-aș trece în contul unui refuz al „post-ismelor”, decât al unei antipatii față de literatura care împărtășește viziuni comune cu teoria. Astfel, cel mai caustic text anti-postumanist este cel semnat de Laurențiu Malomfălean, care persiflează inerția nominalistă, fără a cunoaște prea bine conținuturile pe care le critică. De pildă, autorul se întreabă „[d]e ce nu ar ține dezvoltarea tehnologică tot de o formă de umanism, de împlinirea idealurilor iluministe?”<sup>41</sup>, nediferențind între transumanism și postumanism, numindu-l pe cel din urmă, într-o notă persiflantă nejustificată, „prost-umanism”<sup>42</sup>. La antipod, se regăsesc eseurile scrise de Doru Pop și Alex. Cistelean, care aduc argumente solide în critica lor. Pop afirmă că e inuman să discutăm despre revoluții biotehnologice și de cyborgi, de vreme ce în România există încă exemple de sub-uman: „Cazul copiilor de la Berevoești, ținuți în captivitate aidoma unor animale devine strident când este pus în oglinda discursului unui fost parlamentar «postuman» care cerea recunoașterea delfinilor ca ființe cu drepturi legale și cu statut de creaturi non-umane.”<sup>43</sup> În primul rând, mi se pare imprudent să plasăm tehnologia în miezul problemei postumanismului și să trecem cu vederea proiectul de decosnucție a „Omului” care permite astfel de contexte dezumanizante. În al doilea rând, oricât de paradoxală e coexistența celor două evenimente consemnate, face parte din natura contradictorie a capitalismului distribuit inegal de-a lungul sistemului-lume și dă seama de o modernitate neîncheiată<sup>44</sup> pentru contextul actual din România sau alte țări (semi)periferice.

39. „Recently, Posthumanism is attracting a lot of attention and becoming mainstream. If this growing interest offers precious opportunities for dialogue and collaborations, one of the problems with Posthumanism entering fields that have historically been responsible for perpetrating traditional structures of power is evident in those thinkers who embrace the «exotic» differences, such as robots, biotechnological chimeras, and clones, without addressing the differences embedded within the human realm (the human «others,» as emphasized by post-humanism) and planet Earth (the nonhuman «others,» as emphasized by post-anthropocentrism).”, Ferrando, *Philosophical Posthumanism*, 117-118. Vezi și pagina 214: „These types of scholars generally approach the machinic difference through hegemonic genealogies, without taking into account the studies on the differences developed from the human «margins,» to quote bell hooks (1984), such as feminism or critical race studies, among others”.

40. În lipsa sistematizării și a gramaticalizării sub formă omogenă, autonomia esteticului a supraviețuit până în extrema contemporaneitate, mai mult ca un simulacru decât ca o realitate a discursului literar, cu atât mai mult cu cât este perpetuată la nivelul învățământului preuniversitar, vertebrat la rândul lui pe un canon estetic ce originează în dogma autonomistă. Simptomatice pentru reticența crescândă în mediul cultural față de autonomia esteticului sunt articolele: Iulian Bocai, „Recviem pentru autonomia esteticului”, în *Eseuri* (București: Tracus Arte, 2023), 40-58; Cosmin Perța, „Iluzia autonomiei esteticului”, *literomania*, 15 ianuarie, 2022, <https://www.literomania.com/iluzia-autonomiei-esteticului/> [consultat la data de 30 decembrie 2023]; Vasile Mihalache, „Împotriva suprematismului estetic. O perspectivă postumanistă”, în *Post/h/um. Jurnal de studii (post)umaniste*, <https://posthum.ro/blog/vasile-mihalache-impotriva-suprematismului-estetic/> [consultat la data de 30 decembrie 2023] care au stârnit valuri de discuții pe rețelele de socializare, ceea ce demonstrează că atacurile la adresa așa numitei arte pentru artă este încă un punct nevralgic al percepției colective asupra funcției literaturii.

41. Laurențiu Malomfălean, „Post-ism”, în *Postumanismul*, 86.

42. Ibid., 87.

43. Doru Pop, „Înainte de postumanism, ar trebui să descoperim umanismul”, în *Postumanismul*, 65.

44. Într-un alt articol am formulat o ipoteză privitoare la „modernitatea incompletă”, „singulară” în ceea ce privește spațiul românesc (social și cultural). Vezi Emanuel Lupașcu, „Metamodernismul în teorie și în practică. Pentru o conceptualizare a modernității singulare în câmpul literar românesc”, *Transilvania*, nr. 5-6 (2023): 24-34.

### Despre umanismul refulat sau internalizarea disciplinară

Din aceste motive și din altele, pentru care nu mai avem spațiu de analiză<sup>45</sup>, tiparul metodologic și ideatic al structurilor conservatoriste este cel al *umanismului umanist*, în termenii lui Cary Wolfe, adică prioritizează omul în discuțiile despre social, economic și politic, urmărind cum evoluția și emanciparea gândirii pot fi trecute în beneficiul speciei noastre. Chiar și atunci când vorbim de probleme omologate în câmpul postumanismului (criza climatică, protezarea tehnologică etc.) ele nu trec de bariera utilitarismului (criza climatică trebuie rezolvată pentru prosperarea speciei noastre). Dar cea mai importantă masă a textelor se înscrie fie în categoria postumanismului umanist, fie în cea a umanismului postumanist. Pentru a le putea delimita mai bine, voi spune că dacă în cazul primei categorii e vorba de teme postumane tratate printr-o tăietură umanistă (recunoașterea excepționalității și raționalității umane), în cel de-al doilea caz internalizarea achizițiilor filosofice (non-umanul, teoria actor-rețea, critica antropocentrismului) e subordonată viziunii umaniste. Din punctul meu de vedere, încă nu se poate vorbi despre o categorie a postumanismului postumanist – căreia i s-au adus obiecții în ce privește exemplificarea prin autori internaționali<sup>46</sup> – de vreme ce nu există un studiu sau volum care să abordeze, în primul rând, umanismul așa cum a fost el instrumentalizat în cultura română. Cel mai bogat areal, cel al umanismului postumanist, poate fi cel mai ușor exemplificat de cazul lui Radu Vancu, extinzându-se dincolo de eseul publicat în volumul colectiv. Chiar și acolo, critica anti-umanului, a problemelor ecologice ori a ideologiilor purității (nazismul și comunismul) și non-umanul erau subordonate unor imperative etice pur umaniste. Pentru el, postumanul este o platformă „de proiectare a valorilor reale ale umanului (empatia, compasiunea, solidaritatea, așa cum am spus mai sus) asupra non-umanului.”<sup>47</sup> Același crez este titrat și în *Elegie pentru uman: o critică a modernității poetice de la Pound la Cărtărescu*<sup>48</sup> (2016). Lectură poeziei moderniste și postmoderniste o fundamentează pe un conceptul de enantiodromie preluat din psihanaliza jungiană. Dacă modernismului îi incumbă o atitudine anti-umană (atenție, nu și anti-umanistă!), care și-a dorit din răspuțeri să evacueze figura omului din literatură (cazul poeziei pure, a celei ermetice sau, *grosso modo*, a poeziei abstracte), postmodernismului îi revine sarcina de a reabilita figura umană<sup>49</sup>, cu sensibilitatea și cu problemele sale contemporane. Lectura „postumană” a modernității poetice a lui Radu Vancu are intenția de a recupera afecte și atitudini umane *par excellence*: simpatia, empatia, co-agențialitatea, instrumentalizându-le în cele patru tipologii literare (confesivi, sacrali, corporali, maximaliști), pierdute în modernism și recuperate de către postmodernism. Reinvestirea criticii cu o profundă dimensiune etică, empatică, nu doar că este posibilă, ci e dezirabilă, fără a ataca principiile estetice, stilistice, formaliste. Cu toate acestea trebuie subliniat faptul că Vancu se distanțează evident de postumanismul „ortodox”, rămânând un *umanist* convins: în luările sale de poziție apasă pedala *umanismului* din post-*umanism*, ceea ce lezează ideile postantropocentrice. Așa cum se poate observa, accelerarea atitudinii etice și recuperarea fragmentelor de umanitate pulverizate de catastrofe precum Gulagul sau fenomenul Auschwitz îl fac pe critic un adept al *umanismului postumanist*, definit de către Elizabeth Butterfield

45. De pe poziții marxiste, Alex. Cistelean tratează postumanismul în termeni de reflecție deconstructivistă franceză și tehnologism de ultimă generație, atrăgând atenția asupra potențialului slab de activism social: „In măsura în care există ceva relevant în teoria postumanistă, acest ceva se reduce la o notă de subsol la antiumanismul lui Althusser: singurul punct în care schema de proces fără subiect și de depășire a umanismului (marxist) rămâne totuși ancorată încă într-o teorie a istoriei și a societății – ceea ce postumanismul nu mai reușește să combine, fiind mai degrabă o teorie anistorică a istoriei tocmai pentru că nu mai e o teorie a societății: din societate, din structura ei de clasă, contradicțiile ei profunde și mecanismul său specific de mediere și reproducere nu mai rămâne aici decât o categorie opacă și oricum vetustă – «umanul»”, Alex. Cistelean, „Idealismul mecanicist”, în *Postumanismul*, 207.

46. „Even in Wolfe’s Posthumanist Posthumanism quadrant, where one would expect to find the purest forms of posthumanism, we still find theorists concerned with questions of language, agency, and ethics – questions that intersect with (if not are wholly dependent upon) the human.”, Scot Barnett, „Perspectives on Cultural and Posthumanist Rhetorics”, 394.

47. Radu Vancu, „Postumanul”, 75.

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

49. Un *distinguo* merită precizat aici: postmodernismul reverberează, într-adevăr, figura umanului în text, însă doar sub forma „ființei de hârtie”, a avatarului său ficționalizat; radicalizarea umanului în poezie și în proză, cu tot ce înseamnă dimensiunile sociale, politice, corporale etc. se petrece doar odată cu douămiismul. Vezi Adriana Stan, „Autenticitate și ideologii în literatura douămiistă”, în *Transilvania*, nr. 8 (2020): 1-6.



drept o paradigmă care „ar trebui să țină cont de greșelile comise de umanismele precedente, fără a abandona cu totul centralitatea omului în discurs”<sup>50</sup> (t.m.). Concluzia Laurei Pavel mi se pare relevantă pentru modul în care umanismul postumanist este matricea ideologico-metodologică a practicilor critice și istoriografice care țin cont de turnura postumană:

„Cotitura (nu neapărat o schimbare de paradigmă) postumanistă poate face loc, în era diverselor turnuri de tip *post*, unei metode «filo-umane» și filo-umaniste – nu critica lui *anti și post*, ci asupra lui *anti*, asupra lui *post*. Teoria (post)critică restauratoare, amelioratoare și restitativă, care vrea nu atât să deconstruiască sau să divulge ceva, cât să repare și să reinstituie”<sup>51</sup>

De partea cealaltă a internalizării disciplinare, Andrada Strugaru în „Reprezentări ale animalelor și dislocarea antropocentrismului în poezia română postdouămiistă” tratează teme importante ale disciplinei *animal studies* în poezia recentă, arătând cum reprezentările animalelor capătă o valoare estetică și ideologică strânse sub cupola postumanismelor. Așa cum scrie autoarea, poezii surmontează „clișeele comportamentale și lingvistice”, dar și tensionează „responsabilitatea adesea evitată a omenilor față de ecosisteme”<sup>52</sup>. Doar că demersul analitic rămâne în zona unor categorii redevabile umanismului: reprezentarea, limbajul, cerebralul și raționalizarea emoțiilor etc. Asta nu înseamnă că astfel de texte nu contribuie la dialogul internațional despre rolul omului și al umanoarelor în era antropocenului. Ele sunt o etapă intermediară către elaborări serioase a metodelor importate din spațiul academic vestic, dar și a unor coagulări critice de surmontare și reinventare a protocoalelor epistemologice.

În articolul acesta am explorat utilizarea postumanismelor în critica și istoriografia literară românească de după 2000, concentrându-mă pe analiza imaginarului critic și pe interpretarea diferitelor practici critice legate de postumanism. Am abordat narativitatea imaginarului critic prin prisma teoriilor lui Hayden White, Andrei Terian și Cary Wolfe, investigând modul în care postumanismul este articulat în dezbaterile recente, ca operator istoric, ideologic și metodologic. Având ca obiect dezbaterile adunate în antologia *postumanismul*, dar și capitole din istorii literare (Mihai Iovănel), articole științifice (Bogdan Vișan, Andrada Strugaru) sau volume de autor (Radu Vancu), am putut descoperi că, în mod majoritar, matricea metaistorică a acestora se coagulează în jurul argumentărilor de tip contextualist, urmărindu-se un proces istoric (literar și metaliterar) prin implicația *liberalismului* (concurat de *radicalism* și de *conservatorism*) ca ideologie directorare, perspectivată, adeseori, de empatie față de importul teoretic. În fine, aplicând cadranul lui Cary Wolfe, am văzut cum postumanismul umanist și umanismul postumanist vertebreză aproape toate luările de poziție, nefiind vorba încă de studii care să se revendice în mod radical de la epistemologiile și protocoalele postuman(ist)e, așa cum sunt ele actualizate în spațiul academic și activist din Occident.

## Bibliography

- Baghiu, Ștefan, Ovio Olaru, and Andrei Terian, eds. *Beyond the Iron Curtain: Revisiting the Literary System of Communist Romania*. Berlin: Peter Lang, 2021.
- Bâlici, Mihnea. "Postumanismul românesc" [Romanian Posthumanism]. *Vatra*, no. 5 (2019): 31-33.
- Barnett, Scot. "Perspectives on Cultural and Posthumanist Rhetorics." *Rhetoric Review* 38, no. 4 (2019): 375-401.
- Bocai, Iulian. *Eseuri [Essays]*. București: Tracus Arte, 2023.
- Braidotti, Rosi. *Postumanul [The Posthuman]*. Translated by Ovidiu Anemțoaicea. Bucharest: Hecate, 2016.
- Butterfield, Elizabeth, *Sartre and Posthumanist Humanism*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012.
- Cărtărescu, Mircea. *Postmodernismul românesc [Romanian Postmodernism]*. Bucharest: Humanitas, 2010.
- Cernat, Paul. "Postmodernismul radical" [Radical Postmodernism]. In *Postumanismul*, edited by Alex Ciorogar, 189-192. Bucharest: Tracus Arte, 2019.
- Ciorogar, Alex, ed. *Postumanismul [Posthumanism]*. Bucharest: Tracus Arte, 2019.
- Cistelean, Alex. "Idealismul mecanicist" [Mechanistic idealism]. In *Postumanismul*, edited by Alex Ciorogar, 205-208. Bucharest: Tracus Arte, 2019.

50. Elizabeth Butterfield, *Sartre and Posthumanist Humanism* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012), 11.

51. Laura Pavel, „Critica lui „post” – cum am devenit „filo-umani”, în *Postumanismul*, 133.

52. Andrada Strugaru, „Reprezentări ale animalelor și dislocarea antropocentrismului în poezia română postdouămiistă”, *Transilvania*, nr. 5-6 (2023): 8.

- Clinci, Daniel. "Crossing Paths: The Case for an Eco-Critical Posthumanism." *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 9, no. 2 (2023): 120-135.
- Codoban, Aurel. "Omul în postumanism" [The human in posthumanism]. In *Postumanismul*, edited by Alex Ciorogar, 97-101. Bucharest: Tracus Arte, 2019.
- Diamant, Cristina. "Ce sperăm că va fi postumanul?" [What do we hope the posthuman will be?]. In *Postumanismul*, edited by Alex Ciorogar, 49-53. Bucharest: Tracus Arte, 2019.
- Ferrando, Francesca. *Philosophical Posthumanism*. Preface by Rosi Braidotti. London: Bloomsbury Academic, 2019.
- Fotache, Oana, Magda Răduță, and Adrian Tudurachi. *Dus-întors. Rute ale teoriei literare în postmodernitate* [Routes of Literary Theory in Postmodernity]. Bucharest: Humanitas, 2016.
- Giraud, Eva. "The 'Posthumanity'. Cary Wolfe and Donna Haraway." In *The Routledge Handbook of Vegan Studies*, edited by Laura Wright, 50-61. London: Routledge, 2021.
- Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* [History of contemporary Romanian literature: 1990-2020]. Iași: Polirom, 2021.
- Jameson, Fredric. *The Ideologies of Theory*. London & New York: Verso, 2008.
- Lukács, Georg. "Ideology of Modernism." In *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*, edited by David H. Richter, 1218-1232. New York: Bedford/St. Martin's, 2007.
- Lupașcu, Emanuel. "Metamodernismul în teorie și în practică. Pentru o conceptualizare a modernității singulare în câmpul literar românesc" [Metamodernism in Theory and Praxis: Towards a Conceptualization of Singular Modernity in the Romanian Literary Field]. *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 24-34.
- Lupașcu, Emanuel. "Postumanismul și poezia română contemporană" [Posthumanism And Contemporary Romanian Poetry]. *Transilvania*, no. 6-7 (2022): 44-57.
- Lupașcu, Emanuel. "Postumanul ca *world literature*. Cazul SF-ului românesc interbelic" [The Posthuman as World Literature: The Case of Interwar Romanian Science Fiction]. *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 35-44.
- Malomfălean, Laurențiu. "Post-ism". In *Postumanismul*, edited by Alex Ciorogar, 86-88.
- Mihalache, Vasile. "Împotriva suprematismului estetic. O perspectivă postumanistă" [Against aesthetic suprematism. A posthumanist perspective]. In *Post/h/um. Jurnal de studii (post)umaniste*; <https://posthum.ro/blog/vasile-mihalache-impotriva-suprematismului-estetic/>.
- Moraru, Christian. "Literary Historiography as Event: Mihai Iovănel's History of Contemporary Romanian Literature: 1990-2020." *Transilvania*, no. 7-8 (2021): 1-13.
- Nealon, Jeffrey T. *Post-postmodernism, or, The cultural logic of just-in-time capitalism*. Stanford: Stanford University Press, 2012.
- Pavel, Laura. "Critica lui «post» – cum am devenit «filo-umani»" [Criticism of 'post' – how we became 'philo-human']. In *Postumanismul*, edited by Alex Ciorogar, 129-133. Bucharest: Tracus Arte, 2019.
- Peța, Cosmin. "Iluzia autonomiei esteticului" [The illusion of Aesthetic Autonomy]. *literomania*, January 15, 2022. <https://www.litero-mania.com/iluzia-autonomiei-esteticului/>.
- Petroșel, Daniela. "O post/stare a umanismului" [A post/estate of humanism]. In *Postumanismul*, edited by Alex Ciorogar, 54-59. Bucharest: Tracus Arte, 2019.
- Pop, Doru. "Înainte de postumanism, ar trebui să descoperim umanismul" [Before posthumanism, we should discover humanism]. In *Postumanismul*, edited by Alex Ciorogar, 60-66. Bucharest: Tracus Arte, 2019.
- Rockhill, Gabriel. "The CIA & the Frankfurt School's Anti-Communism." *Los Angeles Review of Books*, June 27, 2022. <https://thephilosophicalsalon.com/the-cia-the-frankfurt-schools-anti-communism/>.
- Stan, Adriana. "Arheologii ale prezentului în *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020*" [Archaeologies of the Present in *The History of Contemporary Romanian Literature: 1990-2020*]. *Transilvania*, no. 7-8 (2021): 61-66.
- Stan, Adriana. "Autenticitate și ideologii în literatura douămiistă" [Authenticity and Ideologies in the Literature of the 2000s]. *Transilvania*, no. 8 (2020): 1-6.
- Strugaru, Andrada. "Reprezentări ale animalelor și dislocarea antropocentrismului în poezia română postdouămiistă" [Representations of Animals and the Dislocation of Anthropocentrism in Romanian Poetry of the 2000s]. *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 1-11.
- Terian, Andrei. "Representing Romanian Communism: Evolutionary Models and Metanarrative Scenarios." In *Beyond the Iron Curtain. Revisiting the Literary System of Communist Romania*, edited by Ștefan Baghiu, Ovio Olaru, and Andrei Terian, 23-42. Berlin: Peter Lang, 2021.



- Terian, Andrei. *Citica de export: teorii, contexte, ideologii* [Export Criticism: Theories, Contexts, Ideologies]. Bucharest: Editura Muzeului Literaturii Române, 2013.
- Terian, Andrei. *Teorii, metode și strategii de lectură în critica și istoriografia literară românească de la T. Maiorescu la E. Lovinescu: o abordare comparatistă* [Theories, Methods, and Strategies of Reading in Romanian Literary Criticism and Historiography from T. Maiorescu to E. Lovinescu: a comparative approach]. Bucharest: Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2013.
- Vancu, Radu. "Postumanul. Mic manual de întrebuițare" [Posthuman. A short user manual]. In *Postumanismul*, edited by Alex Ciorogar, 67-75. Bucharest: Tracus Arte, 2019.
- Vancu, Radu. *Elegie pentru uman: o critică a modernității poetice de la Pound la Cărtărescu* [Elegy for the Human: a critique of poetic modernity from Pound to Cărtărescu]. Bucharest: Humanitas, 2016.
- Vișan, Bogdan. "Este postumanismul un metamodernism? Convergențe și divergențe în poezia română contemporană" [Is Posthumanism Metamodernism? Convergences and Divergences in Contemporary Romanian Poetry]. *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 42-52.
- Wallace, Jeff. "Literature and Posthumanism." *Literature Compass*, no. 7-8 (2010): 692-701.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1973.
- Wolfe, Cary. *What is Posthumanism?* London: University of Minnesota Press, 2010.
- Zelti, Yigru. "Postumanismul" [The posthumanists]. In *Postumanismul*, edited by Alex Ciorogar, 139-146. Bucharest: Tracus Arte, 2019.

# Domesticating the Vampire Trope Through Translation: The Case of the Two 1897 Translations of Jules Verne's *Le château des Carpathes* (1892)

Anca Simina MARTIN

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts  
Corresponding author emails: anca.martin@ulbsibiu.ro

---

## Domesticating the Vampire Trope Through Translation: The Case of the Two 1897 Translations of Jules Verne's *Le château des Carpathes* (1892)

**Abstract:** One of the earliest and most important works of vampire literature to be translated into Romanian is Jules Verne's *Le château des Carpathes* (1892), which saw no less than two renditions in 1897, the year in which Bram Stoker released his famous *Dracula*: Victor Onișor's, published in the then Austro-Hungarian province of Transylvania and an anonymous version, serialized in a Bucharest-based publication from Romania. Although not comparable in terms of production value and critical reception, the two translations find common ground in the fact that they reduce the already minimal presence of vampires in the French author's work in favor of the local "strigoi." This domesticating practice, witnessed as late as 2009 in the case of renditions from the Romanian, appears to have applied in the opposite direction as well, which contributed to a belated association of the term "vampire," heavily influenced by the late nineteenth-century political and pop culture discourses from the West, with the bloodthirsty monster popularized by Stoker.

**Keywords:** domestication, *Dracula*, Bram Stoker, Jules Verne, *Le château des Carpathes*, strigoi, Transylvania, vampire

**Citation suggestion:** Martin, Anca Simina. "Domesticating the Vampire Trope Through Translation: The Case of the Two 1897 Translations of Jules Verne's *Le château des Carpathes* (1892)." *Transilvania*, no. 2 (2024): 20-29.

<https://doi.org/10.51391/trva.2024.02.03>.



Five years before the publication of Bram Stoker's *Dracula* (1897), Jules Verne released what Elizabeth Miller considers to be "[t]he best-known work"<sup>1</sup> to associate literary vampires with Transylvania or the Carpathians, *Le château des Carpathes* [*The Castle of the Carpathians*] (1892). The French novelist was not the first writer to make this connection; his mentor, Alexandre Dumas père, made this region the setting of his 1849 "La dame pâle" ["The Pale Lady"], a short "story about a vampire who haunts the Carpathians,"<sup>2</sup> which appears to have been rendered into Romanian as early as 1852,<sup>3</sup> and in 1860, an

---

1. Elizabeth Miller, *Dracula: Sense and Nonsense* (Westcliff-on-Sea: Desert Island Books, 2011), 168.

2. Miller, *Dracula*, 167

3. Al. Piru, "Dumas și românii," *Luceafărul* (Bucharest), July 30, 1977, DigiTheca Arcanum.



anonymous German-language author<sup>4</sup> published “The Mysterious Stranger,” where “a Vampire Count terrorizes a family in this area.”<sup>5</sup>

Unlike those two works, however, Verne’s novel does not feature a vampire antagonist per se, even though, as mentioned previously, it is credited as the building block of the Transylvanian vampire trope. In Romania, *Le château des Carpathes* is even more relevant to the myth: the novel has seen at least nine translations into Romanian,<sup>6</sup> and the first one, produced by Victor Onișor and published in 1897, when Stoker released *Dracula*, is the first Romanian rendition of a work by Verne to appear in a book-length format.<sup>7</sup> In this article, I will explore Verne’s contribution to the vampire trope and analyze how the first two translations of *Le château des Carpathes* published in 1897—Onișor’s version, released in Transylvania, then part of the Austro-Hungarian Empire, and the anonymous rendition, serialized in a Bucharest-based publication from Romania—handled the trope during a period when the word “vampire” was rarely associated with the undead in the target culture.

### Early Intersections of the Trope of the Vampire and *Strigoi* in Translation

When Verne’s *Le château des Carpathes* reached the Romanian market, only fifty years passed since the word “vampire” was introduced in the Romanian language by Constantin Negruzzi’s 1839 translation of Victor Hugo’s “La Ronde du Sabbat” [The Sabbath Round-Dance],<sup>8</sup> which also featured a word of the translator’s own addition, “*strigoi*.” As I show in an article on the early history of the vampire trope in Romania, this country, “widely considered to be the cradle of the [...] myth, was, in fact, neither its originator nor its innovator,” at least in point of the Stokerian acceptance of the term.<sup>9</sup> In 1868, ethnographer Nicolae Densușianu notes that “Lord Byron’s vampire [from the short story ‘Fragment of a Novel’], August Darwell, [sic] [was] foreign to Romanians in Transylvania,”<sup>10</sup> and the episode of the vampire blunder in the first scene of Ion Luca Caragiale’s *O scrisoare pierdută* [The Lost Letter] (1885) seems to confirm it. Although included in a Romanian-language dictionary in 1862,<sup>11</sup> the actual use of the word rarely, if ever, included the supernatural dimension of the word. At the time, what was meant by “vampire” “align[ed] closely with the developments seen in the German and French cultures, to which the Romanian society looked for inspiration,”<sup>12</sup> and in the late nineteenth-century, two of the most popular uses of the word appear to have been the one promoted by Karl Marx, whose *Das Kapital*

---

4. Tyler R. Tichelaar, who holds a doctorate in Gothic literature, argues in a blog post that “The Mysterious Stranger” is “an unauthorized translation of Karl Von Wachsmann’s story ‘The Stranger’ first published in 1844, more than half a century before *Dracula*, and only a quarter of a century after the publication of [John] Polidori’s *The Vampyre*, considered the first real European and definitely English vampire story.” Tyler R. Tichelaar, “Bram Stoker’s Carpathian Sources for *Dracula*,” *Gothic Wanderer* (blog). WordPress. September 21, 2020. <https://thegothicwanderer.wordpress.com/tag/the-mysterious-stranger/>.

5. Miller, *Dracula*, 168.

6. Gabriela Aurelia Chiran, author of *Limba română literară în traduceri succesive din Jules Verne* [The Literary Romanian Language in Successive Translations from Jules Verne] (2020), identifies only eight translations because she either did not have access to or was not aware of the 1897 serialized rendition of *Le château des Carpathes*. Gabriela Aurelia Chiran, *Limba română literară în traduceri succesive din Jules Verne* (Bucharest: Editura universitară, 2020) 8.

7. It had been serialized first that same year in the Sibiu-based newspaper *Tribuna* [The Tribune], but it was soon republished in a deluxe illustrated edition by the newspaper’s publishing house. Georgiana Lungu-Badea, *Repertoriul traducătorilor români de limbă franceză, italiană, spaniolă (secolele al XVIII-lea și al XIX-lea): Studii de istorie a traducerii (I)* (Timișoara: Editura Universității de Vest, 2006), 167. See also Ștefan Baghiu, “Translations of Novels in the Romanian Culture During the Long Nineteenth Century (1794-1914): A Quantitative Perspective,” *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 6, no. 2 (2020): 87-106.

8. In *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească* [Dictionary of Romanian Magic, Demonology and Mythology] (1997), Ivan Evseev asserts that Negruzzi published his version of Hugo’s ballad in 1872. *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, s.v. “Vampir.” However, Romanian critic Eugen Lovinescu shows that Negruzzi’s translation was initially released on September 17, 1839. Eugen Lovinescu, *Costache Negruzzi: Viața și opera lui* (Bucharest: Editura Institutului de arte grafice “Minerva”, 1913), 96.

9. Anca Simina Martin, “The Trope of the Vampire (and *Strigoi*) in Romanian Culture and Cultural Products Imported to Romania (1839–1947),” *Revista Transilvania*, nr. 7 (2023): 21.

10. Nicolae Densușianu, “Scrutări mitologice la români,” *Familia* (Pesth), October 29 / November 10, 1868, *Digitheca Arcanum*.

11. Iorgu Iordan, “Un dicționar de neologisme românești din anul 1862,” *Studii și cercetări lingvistice* 1 (1950): 57.

12. Martin, “The Trope of the Vampire,” 21.

[*Capital*] (1867) envisions capital as a vampire who feeds of the working class's "living labor,"<sup>13</sup> and that of the *femme fatale*, depicted in the period's movies as a woman who draws financial sustenance and confirmation from men's infatuation with her.<sup>14</sup>

Meanwhile, the *strigoi*, a folk creature similar to vampires—particularly in the sense that the dead variety of this monster signifies those who have "risen from the grave"<sup>15</sup>—had already carved out a solid literary niche for itself, featuring in lesser-known poems such as Alexandru Sihleanu's "Strigoiul" [The *Strigoi*] (1819), which opens with a verse from Byron's *Mazeppa*, a poem published alongside "Fragment of a Novel," one of the first English-language vampire stories. Additionally, there was the more celebrated "Strigoiul" ["The Vampire"] (1849) by Vasile Alecsandri and Costache Negri, the only Romanian work in Otto Penzler's *The Vampire Archives* (2009). Another noteworthy piece, and perhaps the most famous, was Mihai Eminescu's "Strigoi" ["Ghosts"] (1879), thought to have been partially inspired by Gottfried A. Bürger's "Lenore," from which one of Jonathan Harker's coach companions quotes when encountering Dracula's "strange driver" in Stoker's novel. Although not the only works to exploit this trope, what those listed here have in common is that, at surface level, they exhibit an indirect link with the Western vampire—via direct or indirect references to other vampire-related pieces, as is the case of Sihleanu's and Eminescu's poems, or through translation, such as Alecsandri's work—, while in actuality, they display a rather substantial semantic dissimilarity: if Stoker's vampire, which informed the modern iteration of the myth, is a bloodsucking monster, the *strigoi* is essentially a ghost in all the three works mentioned above.<sup>16</sup>

What these sort yet illustrative examples show is that translators from different decades, whether Romanians or not—Alecsandri's poem was rendered by William Beatty-Kingston in 2009, whereas "Strigoi" was produced by English feminist Sylvia Pankhurst in collaboration with a Romanian consultant (I.O. Stefanovici) in 1936—tend to domesticate the trope of the *strigoi*, substituting it with the non-culture-specific "ghost" and, in rare cases, with "vampire." Since Verne's *Le château des Carpathes* is not only one of the earliest pieces of vampire literature to be rendered into Romanian but also the source text for two distinct Romanian translations published in the year in which Stoker released his *Dracula*, a closer look at how those two versions approach the myth may reveal that the domesticating practice extended to translations into the Romanian as well.

### The Two 1897 Translations of Jules Verne's *Le château des Carpathes*

To further explore and understand this phenomenon, a short preamble regarding the two 1897 renditions into Romanian is in order. In 1839, at the time when Negruzzi's rendition of Hugo's "La Ronde du Sabbat" introduced the word "vampire" in the language, the country's elite had already embraced French culture, following the Russo-Turkish War of 1828–29, which diminished the Ottoman Empire's influence on Moldavia and Wallachia and brought the two Romanian Principalities under the protectorate of a French-speaking Slav aristocracy.<sup>17</sup>

"[S]tarting immediately after 1830, French imposed itself as the language of culture,"<sup>18</sup> and the youth of Moldavia and Wallachia flocked to Paris for higher education. The influence of French culture persisted for decades, and Transylvania, a Habsburg, then Austro-Hungarian crown province since 1804, "looked sympathetically towards France," too, despite the fact that "the German cultural model

13. Karl Marx, *Capital*, Volume One. Chapter Ten: The Working-Day. Section One: The Limits of the Working-Day," *Marxists*, 1999, <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch10.htm>.

14. For an in-depth chronological discussion of those two semantic dimensions of the vampire trope in Romania, see Martin, "The Trope of the Vampire," 17–25.

15. *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, s.v. "Strigoi."

16. The *strigoi* in Sihleanu's and Alecsandri's poems are a "ghost-like" matricide and "a frightened ghost [...] who rises from the grave" respectively, while in Eminescu's "Strigoi," Maria/Mary, "the Danube Queen," is described as a ghost and Arald—the other *strigoi*, judging by the title of the work—dies in order to be reunited with her, meaning that he also becomes a ghost, as also suggested by Sylvia Pankhurst and I.O. Stefanovici's first translation into English. Alexandru Sihleanu, "Strigoiul," in *Poesii: Armonii intime* (Vălenii de Munte: Tipografia "Neamul Românesc", 1909), 33. Vasile Alecsandri, "Strigoiul," in *Opere complete (I): Poesii* (Bucharest: Editura Librăriei Sococ & Comp., 1896), 53. Mihai Eminescu, "Ghosts," trans. E. Sylvia Pankhurst and I.O. Stefanovici, in *Poems of Mihail Eminescu* (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1930), 69–108.

17. Lucian Boia, *History and Myth in Romanian Consciousness* (Budapest: Central European University Press, 2001), 160.

18. Boia, *History and Myth*, 161.





was dominant for the Romanians of Transylvania.”<sup>19</sup> In fact, it was Sibiu, one of the region’s most prominent multiethnic burghs, that saw the release of the first translation of Jules Verne’s *Le château des Carpathes* [*Castelul din Carpați*] in 1897—which was also the first rendition of a work by Verne to be published in book-length format—, produced and prefaced by Victor Onișor and Elie Dăianu respectively, advocates of the Memorandum movement, who “[foregrounded] Hungarian oppression [in the novel] and silently [localized] the German foreign element, while simultaneously emphasizing Transylvania’s agency and the Romanian element.”<sup>20</sup>

The same year also saw the release of *Castelul Carpaților*, a second rendition of the novel in Romania, serialized anonymously starting with the first issue of the Bucharest-based publication *Ziarul călătoriilor și al întâmplărilor de pe mare și uscat* [The Journal of Travels and Adventures by Land and Sea]. Even though it did not garner as much critical attention as the Transylvanian version, and it “features too much translational inconsistency and too little textual evidence” to suspect “a silent dialogue” with Onișor’s version on the Transylvanian question,<sup>21</sup> its publication is nonetheless relevant, bearing witness to the fact that Romania and Transylvania found a common ground in their appreciation of French culture. However, “although released in late May, several months before the two [renditions], neither the preface to the book-length edition of Onișor’s *Castelul din Carpați* and its reviews, nor the press articles advertising the unsigned [translation] mention the publication” of Bram Stoker’s *Dracula*.<sup>22</sup>

The reviewers, however, duly noted that, in their opinion, the novel “[provided] an accurate representation of the cultural and national relations of the Romanians across the mountains,”<sup>23</sup> while also “[remarking] on [...] [its] contribution to promoting scientific advancements [...] [and] [commenting] on their role in ‘combating ill-founded beliefs in ghost and supernatural beings,’ merits which Dăianu also highlights in his preface” to Onișor’s Transylvanian rendition.<sup>24</sup> Singular voices such as Transylvanian-born critic Ilarie Chendi argue to the contrary, claiming that “[t]he more [...] superstitious [the French novelist] portrays [Romanians], [...] the more *impactful* his novel.”<sup>25</sup> The superstitions to which Chendi refers include, among others, Verne’s allegation that Transylvanians believe in vampires.

### **The Genus *Vampiricus* in *Le château des Carpathes***

However, as mentioned previously, *Le château des Carpathes* does not feature a vampire villain in Stoker’s apprehension of the term, i.e., a bloodsucking undead monster. It does contain, on the other hand, two characters who share some similarities with this understanding of the trope. First, there is Orfanik, whom “[t]he learned world had taken [...] for a madman, whereas he was a man of genius,” developing an “inappetible hatred” of his peers who could not grasp that “in all that concerns the practical application of electricity [he was] an inventor of the first order.”<sup>26</sup> With funds from his equally mysterious and lonesome patron, Baron Rodolphe de Gortz, Orfanik would become, according to Christopher Frayling, an “evil [scientist] posing as a [vampire] to keep the peasants away”<sup>27</sup> from de Gortz’s isolated castle in the Carpathians, an interpretation with which Carol A. Senf agrees in *The*

19. Boia, *History and Myth*, 163.

20. Anca Simina Martin, “Jules Verne and the Transylvanian Struggle for Independence: Political Appropriation in Victor Onișor’s 1897 Translation of *Le château des Carpathes*,” in *The German Model in Romanian Culture / Das deutsche Vorbild in der rumänischen Kultur*, eds. Maria Sass, Ovio Olaru and Andrei Terian (Berlin: Peter Lang, 2023), 84.

21. Martin, “Jules Verne,” 84.

22. Martin, “Jules Verne,” 75–6.

23. Tribuna literară, “Voci din presă despre *Castelul din Carpați*: Liga Română,” *Tribuna* (Sibiu), February 10 / 22, 1898. *Digitheca Arcanum*.

24. Martin, “Jules Verne,” 85.

25. Original emphasis. Ilarie Chendi, “Jules Verne: *Castelul din Carpați*. Recensiune (II),” *Familia* 47 (1897): 555.

26. From this point onward, I use the 1900 English translation of Verne’s novel to ensure consistency with the language in which this article was written and accommodate readers who are not fluent in French. Wherever Verne’s text and this rendition do not coincide, I give my own translation or provide in square brackets the source-text counterpart. Jules Verne, *The Castle of the Carpathians* (Akron: The Saalfield Publishing Company, 1900), 187.

27. Christopher Frayling, *Vampyres: Genesis and Resurrection from Count Dracula to Vampirella* (London: Thames & Hudson, 2016), 49.

*Vampire in Nineteenth-Century English Literature* (1988).<sup>28</sup> Verne, however, outlines a different portrait for this character; specifically, a closer reading of the text reveals that Orfanik, disheartened with the scientific world and “in the depths of misery,”<sup>29</sup> would attach himself at de Gortz’s hip, who “encouraged him in his work, [...] [helping] him with money [...] on the condition that [de Gortz] alone should profit by his inventions.”<sup>30</sup>

In other words, the baron appears to have exploited the scientist—his name, which seems to derive from the word “orphan,” suggests that he was in need of a figure of authority, as do the narrator’s rhetorical questions on the scientist’s background, “[h]ow old was he? whence was he born?”<sup>31</sup>—, a theory which is more plausible in light of Orfanik’s interests outside de Gortz; for instance, “[w]hile the [baron] was intoxicating himself with the singing of the incomparable [prima donna La Stilla, with whom he was obsessively in love], Orfanik was busy in completing the discoveries made by electricians,”<sup>32</sup> and after de Gortz’s death, which “seemed in no way to affect this learned egotist and maniac,”<sup>33</sup> the scientist “made no difficulty about replying to the questions put to him in the course of the [magistrates’] inquiry,”<sup>34</sup> showing once again that, as the narrator puts it, Orfanik’s “heart was,” indeed, “entirely in his inventions.”<sup>35</sup> But what did his inventions consist of and which of them made Frayling and Senf believe that the “evil scientist is posing as a vampire”?

First, he metaphorically brought La Stilla back to life after her untimely death by recording her final performance on a phonograph and throwing a light on a portrait of hers “[b]y means of glasses inclined at a certain angle,” which made “La Stilla [appear] by reflection as real as if she were alive.”<sup>36</sup> Second, in order to protect the castle from prying eyes, Orfanik devised a piece of “machinery, which was always in working order,” projecting “diagram outlines of monsters [...] on to the clouds” and “[giving] a spectral appearance to everything.”<sup>37</sup> To some extent, such phenomena—“resurrecting” the dead and “controlling” various phenomena—are, indeed, part of a vampire’s arsenal, but rather than confirm that Orfanik poses as a proto-Stokerian vampire, these inventions, owing as they do the baron’s obsession with La Stilla and privacy, and not least to his finances, prove once again that the scientist’s pursuits were intended to satisfy his patron’s wishes first and foremost.

In *Dracula and the Eastern Question*, Matthew Gibson proposes a different interpretation, arguing that in his novel, Verne takes Paul Féval’s Hungarian vampire from *La Vampire [The Vampire Countess]*, whose “eternal youth” is preserved “by preying upon the young and beautiful” and turns it into the myth of a Hungarian vampire—or of the environs of the Austro-Hungarian empire,<sup>38</sup> to be exact—“who both draws the real life out of his object of desire and preserves it,” not by means of supernatural forces but through the use of technology.<sup>39</sup> However, reading the baron as a vampire implies, like in the case of his protégé, Orfanik, reading not only La Stilla’s “resurrection” as a technologized vampiric transformation but also her untimely death as the work of an energy vampire, who, by feeding on her living labor—“it was not the woman but the voice which had become so necessary to [the baron’s] life as the air he breathed”<sup>40</sup>—, “[does] not seem to have aged.”<sup>41</sup>

The only vampires per se to feature in Verne’s novel are, in fact, a collective character, yet unlike all the other explicit supernatural creatures in *Le château des Carpathes*—which are also the product of Orfanik’s illusion-inducing machines—, they are, in fact, relegated to three fleeting mentions. The first reference, which comes at the very beginning of the novel, appears in a context in which the narrator

28. Carol A. Senf, *The Vampire in Nineteenth-Century English Literature* (Madison: The University of Wisconsin Press, 2013), 14.

29. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 187.

30. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 187.

31. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 126.

32. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 187.

33. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 207.

34. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 207.

35. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 207.

36. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 209.

37. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 190.

38. Matthew Gibson, *Dracula and the Eastern Question: British and French Vampire Narratives of the Nineteenth-Century Near East* (Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2006), 152.

39. Gibson, *Dracula and the Eastern Question*, 152.

40. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 125.

41. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 184.



explains that Frik, the shepherd of the village near the castle, believes himself capable of controlling “vampires and stryges,”<sup>42</sup> which seems to suggest that the narrator refers to two different creatures. The second one, however, portrays them as the same entity, with “[t]he pope and the school-master [...] [affirming] [...] that vampires known as stryges, because they shrieked like stryges, quenched their thirst on human blood.”<sup>43</sup> Further into *Le château des Carpathes*, when Verne refers for the third and last time to vampires, this time without mentioning the “stryges,” the narrator describes how the former are “[fighting] to seize [Patak, the village doctor] in their claws or swallow him in their jaws,”<sup>44</sup> which seems to indicate once again that vampires and “stryges” are separate breeds of monsters.

However, there is evidence to suspect a relation of synonymy between “vampires” and “stryges,” especially when considering that Verne appears to use a second spelling variant of the latter, “striges”; like “vampires,” “stryges” feature three times in the work, twice accompanied by “vampires” and once in an enumeration with “dragons and fairies,”<sup>45</sup> yet the text also contains two occurrences of “striges,” one earlier in Patak’s recollection of the monsters haunting him, when he describes “their nocturnal flight,”<sup>46</sup> and the other when the narrator explains how, “[d]uring the first week of June no one would [...] work in the fields,” lest “[t]he coulter of the plough [...] might [...] set in flight a flock” of “striges.”<sup>47</sup> The *Dictionnaire général de la langue française du commencement du XVIIe siècle à nos jours* [General Dictionary of the French language from the Beginning of the Seventeenth Century to the Present Day] (1926) confirms not only that Verne uses “stryge” and “strige” interchangeably—the preferred variant of the word was the former until 1835—but also the fact that one of its obsolete meanings is that of “vampire.”<sup>48</sup>

#### Translation Approaches to the Vampire Trope in the 1897 Romanian Translations

This spelling inconsistency, coupled with the semantic versatility of the word “*strigoi*,” gave way, as seen in Table 1, to several translation variants for the trope discussed in this article:

| VERNE   | ONIȘOR  | ANONYMOUS   |
|---|---|---|
| According to him, the vampires and stryges obeyed him <sup>49</sup> | Unii spuneau, că de el ascultă <b>strigoii</b> <sup>50</sup><br>[Some said that the <i>strigoi</i> listen to him] | Unii spuneau că vampirii și <b>vîrcolacii</b> ascultau de vorba lui <sup>51</sup><br>[Some were saying that vampires and <b>werewolves</b> listened to him] |

42. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 6

43. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 24.

44. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 78.

45. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 25.

46. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 77.

47. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 103.

48. *Dictionnaire général de la langue française du commencement du XVIIe siècle à nos jours*, s.v. “Strige.”

49. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 6.

50. Jules Verne, *Castelul din Carpați: Roman din viața poporului românesc din Ardeal*, trans. Victor Onișor (Sibiu: Tipografia, 1897), 8.

51. Jules Verne, *Castelul Carpaților (I), Ziarul călătoriilor și al întâmplărilor de pe mare și uscat 1* (1897): 5.

|   |   |  |
|---|---|--|
| <p>They affirmed, and even produced “corroborative evidence” that [...] vampires known as <b>stryges</b>, because they shrieked like [<b>strygies</b>], quenched their thirst on human blood<sup>52</sup></p> | <p>Pe basă de dovezi pipăibile, ei afirmă, că pe câmp umblă [...] <b>strigoi</b>, cari strigă după sânge de om<sup>53</sup></p> <p>[On the basis of tangible evidence, they affirm, that the <i>strigoi</i>, who are crying for human blood]</p>  | <p>—</p>   |
| <p>They looked like [...] enormous <b>vampires</b>, fighting to seize him in their claws or swallow him in their jaws<sup>54</sup></p>  | <p>se văd [...] <b>vampiri</b> enormi, cari s’avântă în toate părțile, cască gura, întind ghiarele, ca și când ar vre să prindă și să înghită<sup>55</sup></p> <p>[enormous <b>vampires</b> are seen, who rush in all directions, their mouths open, stretching out their claws, as if they want to grab and swallow]</p> | <p>S’ar fi zis că erau [...] <b>liliaci</b> uriași, cari se lăsau spre dînsul, ca și cum ar fi vrut să-l apuce în ghiare, ori să-l înghiță de viu<sup>56</sup></p> <p>[It was as if they were [...] huge <b>bats</b> that swooped down on him as if they wanted to grab him in their claws or swallow him alive]</p> |
| <p>On that isolated plateau, inaccessible, [...] there could be no doubt that there lived dragons and fairies and <b>stryges</b><sup>57</sup></p>   | <p>Pe această înălțime izolată, inaccesibilă, [...] nu puteau se locuească altceva decât balauri, zine, <b>strigoi</b><sup>58</sup></p> <p>[On this isolated, inaccessible peak, [...] nothing but dragons, fairies, and <i>strigoi</i> could live]</p>   | <p>—</p>   |

52. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 24. The square brackets signal that the English rendition of the novel used in this article differs from the original. In this case, the English translator employs the word “stryges” twice—“vampires known as stryges, because they shrieked like stryges”—yet in Verne’s text, vampires are said to shriek like “strygies.” Jules Verne, *Le château des Carpathes* (Paris: J. Hetzel et Compagnie, 1892), 36. This term does not feature in the previously mentioned *Dictionnaire général de la langue française* (1926), and it appears only once in *Le château des Carpathes*. This indicates either that Verne uses inconsistent spellings of the same word, or that he intended the second occurrence of the term to read like a different term altogether, which was not enshrined in the dictionary. If the latter is true, the word probably refers to what the *Merriam-Webster Dictionary* and *Dicționarul explicativ al limbii române* [The Explanatory Dictionary of the Romanian Language] identify as an “[owl] that [lacks] ear tufts, [...] including the tawny owl and the barred owl” or a “nocturnal bird of prey, reddish yellow with dark brown spots, which feeds mainly on mice.” *Merriam-Webster*, s.v. “Strix.” *Dicționarul explicativ al limbii române* ‘09, s.v. “Strigă.”

53. Verne, *Castelul din Carpați*, 28.

54. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 78.

55. Verne, *Castelul din Carpați*, 29.

56. Jules Verne, *Castelul Carpaților* (VI), *Ziarul călătoriilor și al întâmplărilor de pe mare și uscat* 4 (1897): 31.

57. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 25.

58. Verne, *Castelul din Carpați*, 29.

|  |   |   |
|--|---|---|
| <p>He heard the nyctalops fanning the rocks with frenzied wing, the [<b>striges</b>] in their nocturnal flight<sup>59</sup></p>        | <p>Mai auzia rîndunelele de noapte, cari în sbor atingeau cu aripile lor stîncile, <b>liliecii</b> eșiți la plimbarea lor nocturnă<sup>60</sup></p> <p>[you would hear the night owls, which in flight touched the rocks with their wings, the <b>bats</b> on their nocturnal flight]</p> | <p>Auzia bufnițele cari zburau pe d’asupra stîncelor, <b>liliacii</b> făcându’și preumblarea de noapte<sup>61</sup></p> <p>He could hear the owls flying over the rocks, the <b>bats</b> having their nightly flight]</p> |
| <p>The coulter of the plough as it cut the furrow, might it not set in flight a flock of staffii or [<b>striges</b>]?<sup>62</sup></p> | <p>De sub brazdele plugului, scormonind răzoarele n’ar fi putut să iasă cete întregi de stafii și de <b>strigoii</b>?<sup>63</sup></p> <p>[Wouldn’t whole groups of <i>strigoi</i> and ghosts come out from under the coulter of the plow, digging up the furrow?]</p>                    | <p>[...] oare plugul brăzdând pămîntul nu va face să zboare cîrdurile de stafii sau de <b>cucuvele</b>?<sup>64</sup></p> <p>[wouldn’t the plow furrowing the soil make the bevy of ghosts or <b>little owls</b> fly?]</p> |

As is readily evident from the entries in Table 1, Onișor prefers the local *strigoi* as an equivalent for “vampires,” and the spelling variants “stryes” and “striges,” preserving the former only once, when it is not accompanied by “stryges.” In other words, whenever the source text implies a relation of synonymy between “vampires” and “stryges,” the Transylvanian translator emphasizes the aural and semantic similarity between “stryges” and “*strigoi*” at the expense of the Western—and possibly lesser-known—vampire. Conversely, the anonymous translator, when it does not abridge Verne’s references to the supernatural creatures haunting the castle, replaces “vampires” and “stryges/striges” with the target-language counterparts for “bat” and “little owl.” In fact, the only instance in which this phenomenon does not occur is the first one in Table 1, when the source text explicitly calls for words that denote otherworldly beings, describing Frik the shepherd as “a sorcerer, a caller-up of apparitions.”<sup>65</sup> In all the other contexts, which portray “stryges/striges” as birds, the unknown translator appears to exploit the fact that these source-text terms and the target-language “*strigoi*” derive from the same root, the Latin word “striga,” which in Romanian has produced “strigă,” a derivative of “*strigoi*,” referring to nocturnal birds, as explained in endnote #52. A similar phenomenon appears partially in Onișor’s rendition, where he translates “striges” as “bats” in a context in which, at first sight, Verne does not appear to reference supernatural entities—“He heard nyctalops [animals with night vision] fanning the rocks with frenzied wing, the [striges] in their nocturnal flight”—, while resorting back to “*strigoi*” in the following one, where “striges” features accompanied by “staffii” [ghosts]. That the anonymous translator resorts, in this context, to “little owls” instead of a word denoting otherworldly beings in this confirms, in my view, that the unnamed translator deliberately minimized Verne’s depiction of Transylvanians as a superstitious people.

However, a preference for “*strigoi*” is witnessed in the case of the anonymous translator, too, with the caveat that they use it only when the context explicitly mentions supernatural beings:

59. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 77. In this case and the next one, the English translation features the spelling “stryges,” while Verne uses “striges.” Verne, *Le château des Carpathes*, 116.

60. Verne, *Castelul din Carpați*, 89.

61. Verne, *Castelul Carpaților* (VI), 30

62. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 103.

63. Verne, *Castelul din Carpați*, 120.

64. Jules Verne, *Castelul Carpaților* (VIII), *Ziarul călătoriilor și al întâmplărilor de pe mare și uscat* 6 (1897): 45.

65. Verne, *The Castle of the Carpathians*, 6.

| Table 2. "Strigoi" as Substitute for Other Supernatural Entities (in order of appearance)                        |   |
|--|---|
| ONIȘOR   | ANONYMOUS   |
| gobelins [goblins]   | —   |
| génie malfaisant [evil genie]  | génie (malfaisant) [(evil) genie] x8              |
| maléfices [curses] x2  | —   |
| êtres surnaturels [supernatural beings]  | êtres surnaturels [supernatural beings]           |
| château visionné [haunted castle]<br>> Onișor: castel locuit de strigoi<br>[castle inhabited by <i>strigoi</i> ] | —   |
| —  | esprits [spirits] x6                              |
| —  | êtres surhumains [superhuman beings]              |
| —  | revenant de mauvaise mine [evil-looking revenant] |

Table 2 shows that Onișor's translation features six extra mentions of "*strigoi*" in addition to the four instances reproduced in Table 1, while the anonymous translator uses the word nearly twice as frequently, amounting to a total of 17 occurrences. What is particularly interesting regarding the two translators' use of "*strigoi*" as substitute for other supernatural entities is not only the fact that it coincides in just two contexts—"génie (malfaisant)" [(evil) genie] and "êtres surnaturels" [supernatural beings]—but also that the unnamed translator is, in this case, more consistent than Onișor in terms of what the term replaces in the target text. More specifically, in the anonymous rendition, "*strigoi*" replaces ghostly apparitions—genies, supernatural and superhuman beings, spirits, as well as revenants—, which is in line with the meaning with which the word appears in contemporary local texts, such as the poems mentioned earlier in this article.

### Conclusion

What this article shows is that the two translations of *Le château des Carpathes* published in 1897 do not establish a silent dialogue on Transylvania's struggle for union with Romania, but they find a common ground in the fact that they domesticate Verne's text, replacing non-culture-specific references to supernatural beings and "vampires" with the Romanian-specific "*strigoi*." Although not the first renditions of a work featuring vampires in Transylvania—close to half a century earlier, George Baronzî had published *Castelul brâncovenesc* [The Brankovan Castle], which turned out to be a translation of Alexandre Dumas père's "La dame pâle," released only three years before this version—, they are relevant in other respects: Onișor's Transylvanian rendition is the first translation of a work authored by Jules Verne to appear in book-length format, and the fact that it was published in the same year in which Romania saw a new serialized rendition of the same work, which similarly domesticated the source-text mentions of the undead, bears witness to their attempts to localize the French novel.

Moreover, the fact that this process of domestication happened at the expense of the source-text references to vampires, already minimal in the French novel, confirms, as shown earlier in the article, that the word "*strigoi*" is preferred to "vampire" when the context calls for references to the latter. This, in turn, shows that, despite emerging alongside "*strigoi*," the neologism "vampire," heavily influenced by modern political and pop culture discourses from the West, evolved in a different semantic direction, so much so that at least until the publication of Ion Gorun's 1928–9 rendition of Stoker's *Dracula*, the word was rarely associated with the undead.

**Acknowledgement:** 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).





## Bibliography

- Alecsandri, Vasile. "Strigoiiul." In *Opere complete (I): Poesii* by Vasile Alecsandri, 50–53. Bucharest: Editura Librăriei Socec & Comp., 1896.
- Baghiu, Ștefan. "Translations of Novels in the Romanian Culture During the Long Nineteenth Century (1794-1914): A Quantitative Perspective." *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 6, no. 2 (2020): 87-106.
- Boia, Lucian. *History and Myth in Romanian Consciousness*. Budapest: Central European University Press, 2001.
- Chendi, Ilarie. "Jules Verne: *Castelul din Carpați*. Recenziune (II)." *Familia* 47 (1897): 555–558.
- Chiran, Gabriela Aurelia. *Limba română literară în traduceri succesive din Jules Verne*. Bucharest: Editura universitară, 2020.
- Densușianu, Nicolae. "Scrutări mitologice la români." *Familia* (Pesth), October 29 / November 10, 1868, DigiTheca Arcanum.
- Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, s.v. "Strigoii."
- Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, s.v. "Vampir."
- Dicționarul explicativ al limbii române '09*, s.v. "Strigă."
- Dictionnaire général de la langue française du commencement du XVIIe siècle à nos jours*, s.v. "Strige."
- Eliade, Mircea. "Miss Christina." Translated by Ana Cartianu. In *Classics of Romanian Literature (II), Mystic Stories: The Sacred and the Profane*, ed. Kurt W. Treptow, 1–134. Boulder and Bucharest: Columbia University Press and Editura Minerva, 1992.
- Eminescu, Mihai. "Ghosts." Translated by E. Sylvia Pankhurst and I.O. Stefanovici. In *Poems of Mihail Eminescu* by Mihai Eminescu, 69–108. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1930.
- Frayling, Christopher. *Vampyres: Genesis and Resurrection from Count Dracula to Vampirella*. London: Thames & Hudson, 2016.
- Gibson, Matthew. *Dracula and the Eastern Question: British and French Vampire Narratives of the Nineteenth-Century Near East*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Iordan, Iorgu. "Un dicționar de neologisme românești din anul 1862." *Studii și cercetări lingvistice* 1 (1950): 57–79.
- Lovinescu, Eugen. *Costache Negruzzi: Viața și opera lui*. Bucharest: Editura Institutului de arte grafice "Minerva", 1913.
- Lungu-Badea, Georgiana. *Repertoriul traducătorilor români de limbă franceză, italiană, spaniolă (secolele al XVIII-lea și al XIX-lea): Studii de istorie a traducerii (I)*. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2006.
- Martin, Anca Simina. "Jules Verne and the Transylvanian Struggle for Independence: Political Appropriation in Victor Onișor's 1897 Translation of *Le château des Carpathes*." In *The German Model in Romanian Culture*, eds. Maria Sass, Ovio Olaru, and Andrei Terian, 73–88. Berlin: Peter Lang, 2023.
- Martin, Anca Simina. "The Trope of the Vampire (and *Strigoii*) in Romanian Culture and Cultural Products Imported to Romania (1839–1947)." *Transilvania*, nr. 7 (2023): 17–25.
- Marx, Karl. "Capital, Volume One. Chapter Ten: The Working-Day. Section One: The Limits of the Working-Day." *Marxists*, 1999, <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch10.htm>.
- Merriam-Webster*, s.v. "Strix."
- Miller, Elizabeth. *Dracula: Sense and Nonsense*. Westcliff-on-Sea: Desert Island Books, 2011.
- Piru, Al. "Dumas și românii." *Luceafărul* (Bucharest), July 30, 1977, DigiTheca Arcanum.
- Senf, Carol A. *The Vampire in Nineteenth-Century English Literature*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2013.
- Sihleanu, Alexandru. "Strigoiiul." In *Poesii: Armonii intime* by Alexandru Sihleanu, 29–33. Vălenii de Munte: Tipografia "Neamul Românesc", 1909.
- Tichelaar, Tyler R. "Bram Stoker's Carpathian Sources for *Dracula*." *Gothic Wanderer* (blog). WordPress. September 21, 2020. <https://thegothicwanderer.wordpress.com/tag/the-mysterious-stranger/>.
- Tribuna literară, "Voci din presă despre *Castelul din Carpați*: Liga Română," *Tribuna* (Sibiu), February 10 / 22, 1898. DigiTheca Arcanum.
- Verne, Jules. *Castelul Carpaților (I)*. *Ziarul călătoriilor și al întâmplărilor de pe mare și uscat* 1 (1897): 5–7.
- Verne, Jules. *Castelul Carpaților (VI)*. *Ziarul călătoriilor și al întâmplărilor de pe mare și uscat* 4 (1897): 30–31.
- Verne, Jules. *Castelul Carpaților (VIII)*. *Ziarul călătoriilor și al întâmplărilor de pe mare și uscat* 6 (1897): 44–47.
- Verne, Jules. *Castelul din Carpați: Roman din viața poporului românesc din Ardeal*. Translated by Victor Onișor. Sibiu: Tipografia, 1897.
- Verne, Jules. *Le château des Carpathes*. Paris: J. Hetzel et Compagnie, 1892.
- Verne, Jules. *The Castle of the Carpathians*. Akron: The Saalfield Publishing Company, 1900.

# Convenția literară ca playground: expresia joculară în scrierile avangardistului Grigore Cugler

Cătălin ȘUTEU

Babeș-Bolyai University of Cluj, Faculty of Letters  
Corresponding author emails: actalin20@gmail.com

---

## The Literary Convention as Playground: Jocular Expression in Grigore Cugler's Works

**Abstract:** This paper aims to revisit Grigore Cugler's prose from the perspective of jocular language expressions, which come to form a virtual world, I argue, similar to Richard Burtle's MUDs. I provide context regarding the marginal role Grigore Cugler occupies in the field of East-Central European avant-garde and the mechanisms by which he differentiates himself from other avant-garde prose writers. To follow this virtual construction, I distinguish between literality and literariness in his works, contextualizing the position of avant-garde prose in regard to the Romanian literary landscape. Then, I intend to trace how Grigore Cugler created an automythologizing virtual world by means of jocular language that allowed for the infinite extension of that literary universe. In this sense, a revision of Grigore Cugler is possible through the grid of a literature practiced for its own sake, in order to extend its meanings and automythologize its world. Hence, the aim of my article is to analyse the form of an exemplary type of avant-garde prose, without paying attention to its shock-value intention. Given that the avant-garde literary universe has been treated summarily by critics, often imposing 'the absurd' as an umbrella term, the novelty of this research lies in the framing of Grigore Cugler's prose within a convention of play, through the analysis of language.

**Keywords:** Grigore Cugler, avant-garde, jocular expression, multi-user dungeon, playground

**Citation suggestion:** Șuteu, Cătălin. "Convenția literară ca playground: expresia joculară în scrierile avangardistului Grigore Cugler." *Transilvania*, no. 02 (2024): 30-37.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.02.04>.



Articolul de față își propune să analizeze proza lui Grigore Cugler din perspectiva literalității limbajului, văzută ca *playground* sau metodă de *gamificare*<sup>1</sup> a convenției literare, cu scopul de a construi lumi și realități alternative, care să se opună rigurozității convențiilor literare. Caracterul literal al limbajului este pus în circuitul literar de autor într-o perioadă de deturnare a tradiției literare: proza avangardistă s-a dezvoltat în răspăr cu proza populară a vremii, cea dintâi fiind o reacție directă la cea din urmă. Pentru a înțelege radicalitatea și deschiderea pentru experiment, este important să contextualizăm poziția prozei avangardiste românești. De exemplu, aceasta se găsește alienată în propriile cercuri artistice. Ostracizarea devine mai pregnantă în momentul realizării caracterului periferic al avangardei est-europene. Emanuel Modoc numește acest fenomen o condiție dublu periferică a unei avangarde de tipul celei românești, care se găsește într-un raport de marginalitate atât față de sistemul literar național, cât și de cel al avangardei europene<sup>2</sup>. În cazul spațiului literar autohton, o explicație a acestei marginalizări poate fi ignorarea avangardelor din cauza unei dezbateri ideologice dintre modernismul ideologic lovinescian și grupările tradiționaliste, conflict în care avangarda românească nu a participat

---

1. Termen preluat din engleză care se referă la procesul de transformare a universului literar într-o platformă a jocului.

2. Emanuel Modoc, *Internaționala periferiilor: rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est* (București: Editura Muzeul Literaturii Române, 2020), 46.





în mod real<sup>3</sup>.

Având în vedere că, în contextul istoric al avangardelor est și central europene, acestea au fost supuse unei periferalizării instituționale, reprezentate greșit prin asumarea unor concepte specifice unei culturi-sursă și metabolizate de o cultură-țintă, trebuie considerată recontextualizarea unor autori periferici prin recunoașterea intențiilor acestora de a realiza primele încercări de export cultural din spațiul românesc<sup>4</sup>.

Dorința autoexportului cultural și cea a sincronizării, în raport cu Occidentul, duc la nașterea unor experimente literare ambițioase, care apar sub forme radical diferite față de convențiile literaturii interbelice. În acest fel, spiritul de frondă este înțeleș ca utilizarea mecanismelor literare într-un mod opus față de convențiile romanului din epocă. Acest fapt creează propriu-zis universuri alternative, prin lipsa unor fire narative solide, construite, cel puțin în cazul lui Grigore Cugler, în baza hazardului funcției joculare a limbajului. Cu toate acestea, soarta prozatorilor avangardiști români este de a rămâne în umbră în ceea ce privește receptarea lor critică, Grigore Cugler nefiind vreo excepție de la această situație. Referitor la receptarea prozatorului de față, merită menționate următoarele titluri: *Vase comunicante* de Paul Cernat, *Avangarda românească* de Ion Pop, prefața ediției din 2005 a microromanului *Apunake*, făcută de Florin Manolescu, *Patru prozatori de avangardă* de Gheorghe Glodeau și *Avatarurile suprarealismului românesc* de Ovidiu Morar. Grigore Cugler nu se bucură de atenție din partea criticii literare în ceea ce privește opera sa, iar, în rarele momente de receptare, aceasta este văzută ca formă tributară lui Urmuz<sup>5</sup>. Contrar etichetei urmuziene date scrierilor acestuia, Paul Cernat sesizează componenta de diferențiere crucială dintre Urmuz și Grigore Cugler, prin singularizarea celui din urmă, pe baza fantezismului jovial, a caracterului bufonesc și a licențiozității operei sale, elemente care nu aparțin impersonalității regăsite la Urmuz<sup>6</sup>. În siajul acestor idei, se poate afirma că universul cuglerian merită cercetat îndeaproape, cel puțin din două motive: 1. utilizarea mecanismelor literare și a limbajului radical în scopul unei construcții textuale inedite și 2. redresarea pavloviană a așteptărilor cititorului pe baza mijloacelor expuse în primul punct.

Luând în considerare caracterul radical al limbajului regăsit în *Apunake și alte fenomene*, se poate observa că există o turnură a ceea ce se înțelege prin (de)construcția unor universuri literare, astfel încât, la Grigore Cugler, întâlnim un *playground* fertil în ceea ce privește realizarea unei realități virtuale. În acest sens, pornind de la funcția joculară a limbajului, sesizată de Gabriela Glăvan, mă voi raporta la felul în care Grigore Cugler construiește o lume virtuală, schimbând relația dintre *player* și spațiul simulat, așa cum sunt înțelese aceste concepte de Richard Bartle în *Designing virtual worlds*. În ceea ce privește funcția joculară a limbajului regăsită la Grigore Cugler, Gabriela Glăvan observă o moderare a absurdului prin jocul gratuit al lumii fluctuante construite de narator, căreia îi lipsește încărcătura tragică a existențialismului și care este dominată de o considerabilă jocularitate a limbajului ce ajunge să configureze această construcție intradiegetică a lumii respective<sup>7</sup>. Această particularitate a ludicului este mecanismul principal de construcție narativă în *Apunake și alte fenomene*: „Elementul care suportă cea mai vizibilă mutație este dimensiunea ludică. Strategiile seducției textuale mizează tot mai evident pe funcția joculară a limbajului, uneori exploatat până la dizolvarea în formulă și mecanism”<sup>8</sup>.

Richard Bartle este co-creatorul primului joc video de tip *MUD* (*multi-user dungeon/ multi-user domain/ multi-user dimension*), care constă în generarea *text-based* a unei lumi virtuale în timp real. Acesta este conceptul de la care autorul pornește analiza modului de construcție a lumilor virtuale, în *Designing virtual worlds*. Următoarele paragrafe prezintă câteva definiții date de autor lumilor virtuale:

3. Emanuel Modoc, „Câteva revizitări ale conceptelor de modernism și avangardă în discursul critic și istoriografic contemporan”, *Transilvania*, nr. 7 (2019): 17.

4. Vezi Ana Țăranu, „REVIEW: Emanuel MODOC, *The International of Peripheries. Avant-Garde Networks of East-Central Europe* [Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est], Muzeul Literaturii Române, 2020, ISBN 978-973-167-541-1, 267 p.”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 6, nr. 1 (2020): 174.

5. Ion Pop, *Avangarda românească* (București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2016), 895.

6. Paul Cernat, *Vase comunicante* (Iași: Polirom, 2018), 267.

7. Gabriela Glăvan, *Viraj în ireal. Modernități particulare în literatura română interbelică* (Timișoara: Editura Universității de Vest, 2019), 224.

8. *Ibid.*, 230.

„What are virtual worlds? In this context, a world is an environment that its inhabitants regard as being self-contained. It doesn't have to mean an entire planet: It's used in the same sense as «the Roman world» or «the world of high finance»”<sup>9</sup>.

„A computer implements virtual worlds (or network of computers) that simulate an environment. Some—but not all—the entities in this environment act under the direct control of individual people. Because several such people can affect the same environment simultaneously, the world is said to be shared or multi-user. The environment continues to exist and develop internally (at least to some degree) even when there are no people interacting with it; this means it is persistent”<sup>10</sup>.

„For these reasons, much of the vocabulary commonly used to describe virtual worlds is games-based. Thus, the human beings who interact with the simulated environment are known as players rather than users; the means by which the environment introduces goals for the players is called gameplay; the activity of interacting with the environment is referred to as playing”<sup>11</sup>.

În cazul prozatorilor avangardiști, s-a putut observa cum deconstrucția unor convenții literare poate duce la construcția unor lumi alternative, tocmai prin reducerea radicală a importanței rolului cititorului și prin atitudinea naratorială de supunere a convenției literare propriului ego. Așadar, premisa de la care pornesc mizează pe capacitatea limbajului, nemediat de structuri rigide, de a construi lumi virtuale, ca spațiu de joc, pentru ipostaza auctorială: spațiu simulat (convenția literară), asupra căruia acționează *playerul* (narratorul), cu scopul de a crea o lume care să îi fie, în totalitate, sub control. Consider că Grigore Cugler este un caz interesant, atât prin caracterului său de autor minor, chiar și în câmpul avangardei, cât și datorită acestei funcții a limbajului de jocularitate excesivă, care poate fi utilizată înspre noi potențiale moduri de înțelegere a instrumentalizării literaturii.

*Apunake și alte fenomene* conține un astfel de univers virtual. Spre deosebire de *MUDs*, la Grigore Cugler se poate vorbi de o lume *text-based*, generată de narator pentru sine, transformând sintagma „multi-user” în „one-user”. Astfel, naratorul poate fi identificat cu tipul exploratorului, în taxonomia făcută de Richard Bartle tipurilor de jucători<sup>12</sup>, în sensul explorării unui spațiu simulat constituit din narațiuni spontane, realizate pe baza unor șanse aleatorii, care ar putea ține fie de un dicteu automat, fie de muzicalitatea sau polisemia anumitor cuvinte, ordonată în scopul *entertainmentului* personal al vocii narative ancorate în deconstrucția convențiilor.

În urma acestei idei, se poate constata o relație de opoziție între literar și literal, cel din urmă venind ca reacție sfidătoare și zeflemitoare față de convențiile celui dintâi. Expresia de tip jocular pare să funcționeze pe baza a două mize: una a amuzamentului și controlului total al naratorului în ceea ce privește universul virtual creat, pe când cealaltă sugerează o distrugere majoră a expectativelor cititorului, dând dovadă de consistență față de utilizarea mecanismelor care neagă așteptările respective.

Funcția joculară este componenta principală care reiese din strategiile seducției textuale regăsite în scrierile lui Grigore Cugler. Aceasta este folosită compulsiv, instrumentalizându-se ca formulă și mecanism<sup>13</sup>. Jocurile de cuvinte sunt dominante în opera lui prozatorului avangardist, așadar voi invoca doar exemplele care arată modalitățile prin care expresia joculară ghidează micronarațiuni.

În prim plan, exemplul împlânzitoarei de lei care îi cheltuie pe toți dă tonul unor astfel de jocuri de cuvinte. Este dificil de constatat în ce măsură termenul „leu” se referă la bancnotă sau la felină. Un caz de frazare incertă, fără finalitate, este constituit de secvența: „Era îmbrăcat într-o cămașă excentricotată, lungă până la pământ, dedesubtul căreia”<sup>14</sup>. Termenii „excentric” și „tricotat” formează un singur cuvânt, care obține un sens textual ce ține, cel mai probabil, de un caracter senzaționalist al decorului. De asemenea, este precizată lungimea cămășii, iar fraza se termină brusc cu o localizare care nu este dusă până la capăt. Acest final al frazei extrapolează imaginea vizuală a cămeșii, înspre o continuitate

9. Richard Bartle, *Designing Virtual Worlds* (San Francisco: New Riders, 2003), 1.

10. *Ibid.*, 2.

11. *Ibid.*

12. Richard Bartle, „Hearts, Clubs, Diamonds, Spades: Players Who Suit MUDs”. <https://mud.co.uk/richard/hclds.htm#1>.

13. Gabriela Glăvan, *Viraj în ireal*, 230.

14. Grigore Cugler, *Apunake și alte fenomene*, pref. de Florin Manolescu (București: Compania, 2005), 25.



infinită a obiectului în vid. Jocurile de cuvinte sunt prezente de-a lungul descrierilor: „Când reușești să faci să-ți cadă pe cap vreo femeie, nu uita să pui un ban deoparte (ban alb), ca să știe ea de unde să-l ia când i-o veni cheful (zile negre) să-și facă gusturile”<sup>15</sup>. Având în vedere procesul de desfășurare al evenimentelor din textele lui Grigore Cugler, tind să cred că secvența „a face să-ți cadă pe cap vreo femeie” este literală. Acest fapt este plauzibil, deoarece a „reuși să faci să-ți cadă pe cap vreo femeie” pare un proces normativ care ar funcționa perfect în textul cuglerian. Tot în această frază, coloristica banului și, respectiv, a zilei, nu este simbolică, ci literală. Chiar dacă pornește de la maxima cunoscută, traseul este unul de reinterpretare proverbială. În contextul universului cuglerian automatizant, originea proverbială este necunoscută, sintagma fiind, de fapt, o pseudo-învățătură în registrul logic al lumii exterioare textului, dar care rămâne autosuficientă din perspectiva semanticii alogice.

Exemplele de față par să susțină o mitologie proprie, cu sensuri proverbiale care aparțin lumii respective. Tendința de automatizare funcționează ca mecanism de construcție a lumii virtuale, care urmărește să obțină independență prin negarea semanticii lumii fizice. Acest spațiu simulat de joc dispune de anumite comenzi, în cazul de față – resemantizarea lingvistică, care nu doar că interacționează cu textul, dar, totodată, îl creează în mijlocul desfășurării procesului.

În continuare, și ființelor vii li se reconfigurează existența în acest plan virtual. Animalele sunt obiectificate și servesc unor utilități. „Pe jos, pentru a feri picioarele de apa care intrase odată cu invitații, era întins un frumos covor de broscuțe verzi, legate între ele prin strânse legături de familie”<sup>16</sup>. Menirea amfibienilor în această situație este aparent inutilă. Având în vedere că „se porniră pe pereții sălii cascade de apă, care goliră locul într-o clipită, cărând mulțimea într-o a treia sală, sferică și foarte încăpătoare”<sup>17</sup>, utilizarea animalelor, cu scopul de a evita udarea picioarelor invitaților, pare fără sens, deoarece aceștia au fost deja purtați de apă. Cu toate acestea, este posibil ca proprietățile covorului să fie utile în acest scop, ținând cont de conduitele lumii cugleriene. Legăturile de familie sunt strânse în cel mai literal mod posibil. Ceea ce este metaforic în mod obișnuit, aici primește conotații literale, vizând utilitatea obiectelor și oferindu-i expresiei lingvistice materialitate textilă. Strânsele legături de familie devin un material potrivit pentru un covor, care există pentru un scop clar și strict delimitat. Astfel, o chestiune expresivă, de limbaj, este materializată. Materializarea unor astfel de concepte implică și o ironie resemnată asupra lor. Cu privire la această situație, puternicele legături de familie nu mai înseamnă nimic în ceea ce privește relațiile familiale sănătoase. Utilizarea concretă a acestora este folosită pentru efectul umoristic, dar, în același timp, denotă o decădere pesimistă față de ansamblul valorilor culturale ale timpurilor respective: „De când există lumea, unii oameni încearcă să ponegrească efectul translaticiv al corpului uman, luat ca unitate voluntară, de aceea s-au numit și se numesc încă, pe drept, anticorpi. Dinastia Omului, abdicând, ar atrage după sine moartea tuturor stelelor. Corpul uman, care întotdeauna a fost un fel de siguranță ce apăra de scurtcircuite marea instalație universală, ar dispărea, lăsând drum liber dușmanilor săi naturali, anticorpii [...] De mici copii, acești anticorpi învață cleptomania, crezând că este singura știință utilă unui copil care vrea să ajungă om mare”<sup>18</sup>. Aceste paragrafe dispun de un discurs halucinogen, instrumentalizat în notarea unei istorii și a unei științe, specifice tagmelor universului cuglerian. În primul rând, se găsește un joc de cuvinte evident referitor la tagma indivizilor numiți „anticorpi”. Sintagma „de când există lumea” trimite la un conflict primordial, având în vedere rivalitatea proeminentă, de legendă, dintre anticorpi și Dinastia Omului. Dezacordul dintre aceste două grupări este bizar. Ținând cont de faptul că, în parametrii logici ai textului, anticorpii sunt, la rândul lor, oameni, se poate constata prezența unei atitudini nihilist ce vizează autodistrugerea. Blamarea corpului își găsește un relativ corespondent în ceea ce, în lumea reală, se identifică drept „mișcarea pentru dispariția voluntară a omului”. Efectul umoristic își pierde din proeminență în favoarea accentului pus pe transmiterea unui mesaj defetist. În acest caz, corpul este mecanicizat și abstractizat. Paragraful face referire la efectul translaticiv al corpului uman, care denotă abstractizarea acestuia, din cauza caracterului juridic pe care îl implică. În acest sens, poate că efectul translaticiv al corpului uman se referă la viață, respectiv la procreare. Totuși, din cauza limbajului nestăpânit se găsește o vagă definiție a umanului. Cel mai apropiat element descriptiv al umanului, așa cum îl recunoaștem din realitatea exterioară textului, ar putea fi metafora „unității voluntare”, deoarece îi atribuie corpului o anumită conștiință. Ulterior, acesta este descris ca fiind o piesă fundamentală

15. *Ibid.*, 26.

16. *Ibid.*, 28.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, 31.

într-un univers mecanicizat. Scopul lui este de siguranță, care protejează instalația universală de scurtcircuite. Mimarea unei înțelegeri greșite cu privire la sensul termenului de „anticorpi” conduce la un conflict apocaliptic. Naratorul răstoarnă semnificația cuvântului, astfel anticorpii nu folosesc la neutralizarea unor procese nocive pentru organism, ci sunt, în mod literal, împotriva organismului.

Situația copilului care dorește să ajungă om mare este prezentă în acest pasaj descriptiv al anticorpilor. Această tagmă îi învață pe copii cleptomania, ca mai apoi ei să ajungă oameni mari. Jocul de cuvinte constă în confuzia mimată a înțelesului verbului copulativ „a ajunge” și a adjectivului „mare”. În primul rând, anticorpii pretind că „știința” cleptomaniei poate determina creșterea unui copil. În al doilea rând, atributul „mare” se referă la statutul de adult, nu la o caracteristică apreciativă de măsurare valorică. Așadar, procesul biologic de creștere este dependent în mod direct de actul învățării, asemănându-se cu o inițiere. Se poate observa cum înțelesul literal al unor termeni construiește o întreagă narațiune alternativă. Sensul de bază al unor cuvinte sau expresii este exploatat într-o manieră parodică, dar după care acțiunea se ghidează. Deși metoda urmărește umorul, firul narativ este dependent de acesta. Impresia lăsată de acest fapt este situarea acțiunii pe un plan secundar, iar miza textuală pare a se baza pe un caracter metanarativ.

Această componentă metanarativă constă în posibilitățile infinite ale direcțiilor narative permise de expresia joculară a limbajului, reprezentând motorul principal al textului. Cu ocazia unei priviri de la distanță, se poate observa cum acest mecanism conține inerent abilitatea de extindere *ad infinitum* a propriei narațiuni, în scopul automitologizării spațiului simulat. Într-o manieră speculativă, se poate observa aici modelul narativ sesizat de Alan Kirby, anume cel homeric, descris prin caracterul său anistoric, care se poate extinde la infinit, din moment ce semnificațiile textului servesc doar la sporirea propriilor mitologii, ducând la un *worldbuilding* fără granițe, în care sensul cade tocmai pe această extindere<sup>19</sup>.

În ceea ce privește caracterul științific al cleptomaniei se observă, din nou, polivalența acestor termeni. După analiza semanticii termenilor, nu este greșită constatarea unei anumite încăpățănări pentru jocurile de cuvinte puerile din partea naratorului. Cu toate acestea, conotațiile relativ ascunse ale experimentelor lingvistice pot sugera mai mult decât ceea ce se vede la suprafață. Deși cu un scop aparent umoristic și literal, ideea de cleptomanie ca știință insinuează și o gravitate sistemică, de pildă a corupției. Prin asocierea impulsului patologic de a fura cu „oamenii mari” se denunță un anumit tip de conduită coruptă. Astfel, acesta poate fi un atac asupra clasei politice. Astfel de ironii reprezintă cazurile concrete de ieșire din realitatea câmpului textului, prin utilizarea referințelor evidente. În acest caz, cleptomania înseamnă știința ascensiunii pe scara socială, atitudinea naratorială fiind antiburgheză.

În acest sens, un exemplu referitor la componenta automitologizantă, de creare a propriilor origini, atât fizice, cât și lingvistice, se regăsește în analiza următoare. Având în vedere cele menționate mai sus, înțelesul paragrafului se complică prin următorul exemplu. Cleptomania este explicată sumar printr-un tratat științific „O pagină de sfaturi, o metodă scurtă și practică, opera Doctorului Klepp conduce pe neofitul cleptic la înșeși izvoarele științei. Iată textul, în traducere literară, pe înțelesul tuturor:

„Plerofontagii azgulibatici sunt ermostria clopusului nostru. Oricare sesuină frapnică larteează fospecul pecreului tedat. A râvni cinta fespoleștilor sau pagea vezvecată, cet menciul brogelui, nu pot. Angomesa treisescizei potice ajută zemul tubricei ag span, tengetă mosa chernelui tausuc, egalizând-o cu feura conatei din om.

Denu't varmă strubesca femeilor;

Denu't varmă strubeșca lorzilor; cet hosnopeltu-ți cranfozetul ugei, Amin”<sup>20</sup>.

Sensul termenului de cleptomanie este total pierdut. În exemplele anterioare se putea observa o logică atât în abordarea interpretării literale, cât și în cea critică. În situația de față, este clară etimologia cuvântului cleptomanie. În lumea textuală, etimologia nu vine pe calea neologismului francez „cleptomanie”, ea fiind determinată, de fapt, de personajul Klepp. Astfel, înțelegerea propriu-zisă a ceea ce înseamnă cleptomania este de necunoscut. Doctorul Klepp este cel care stabilește un tratat științific, cu valoare religioasă, pe alocuri liricizat. Știința este contopită cu ideea de cult, căruia i se alătură neofiți „cleptici”, respectiv adepți ai lui Klepp. Ca în maniera poeziei „Jabberwocky” lui Lewis Carroll, tratatul este compus din cuvinte care sunt corecte în sistemul lingvistic al limbii, dar nu și în

19. Alan Kirby, *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture* (New York: Continuum, 2009), 156.

20. Grigore Cugler, *Apunake*, 31.



norma lingvistică. Prin urmare, informațiile expuse nu ajută în niciun fel la deslușirea sensului termenului de cleptomanie.

Un caz asemănător se găsește în gradele „similare” din scurta istorie generală a „Bățului”. Prin urmare în civilizația antică cretană „Bățul era privit ca baston autentic (...) Un băț cu pompoane era Suprema Lex; un băț cu viitor era Mare Vistiernic; un băț din oricare altă materie decât Materia Primă era considerat Onoarea Rezistenței Mamei desăvârșite; un băț în mâna unei fecioare era crâmpei de suflet; erau bețe între bețe și acelea se numeau bețe intermediare. Când marea a furat uscatului primului băț, s-a înființat gradul numit *Prim colector de temenele*, din care au rezultat celelalte grade similare:

„Si  
Mi  
La  
RE»”<sup>21</sup>.

Se poate face o analogie între taxonomia bățului și enciclopedia chineză din prefața cărții *Cuvintele și lucrurile* de Michel Foucault. Referindu-se la taxonomia animalelor din textul oriental, Foucault remarcă „În luiala provocată de această taxonomie, ceea ce observăm dintr-un foc, ceea ce, datorită apologului, ne apare ca farmecul exotic al unei alte gândiri, este tocmai limita gândirii noastre: imposibilitatea totală de a gândi așa ceva”<sup>22</sup>. Într-adevăr, limbajul creează confuzie în ceea ce privește metoda de categorisire obiectivă, așa cum reiese în gândirea occidentală. Paragraful despre tipurile de băț din *Apunake* are același efect. Totuși, factorul tulburător constă în exotismul acestei taxonomii, deoarece textul este creat în spațiul autohton, de formare categoric europeană. Ca un text să poată fi exotic, în situația în care aparține mediului de unde provine literatura canonică sau, mai bine spus, cea familiară, trebuie să fie explicat printr-o grilă a alterității radicale.

Pe baza taxonomiei prezentate de Michel Foucault, se observă lipsa unor criterii stabile în categorisirea bățului. Fluctuează modalitatea prin care bățul este clasificat. Exemplele de caracterizare a bățului nu sunt îndeajuns pentru a putea înțelege și continua firul descriptiv al acestora. Un criteriu posibil rămâne contextul specific în care se află obiectul la un moment dat. De exemplu, caracterul bățului de lege supremă (adică *Suprema Lex* în lucrarea *De legibus* a lui Cicero) este determinat de trăsătura țipătoare a acestuia, și anume pompoanele. Un alt exemplu de categorisire contextuală ar putea fi bățul din mâna fecioarei, unde acesta reprezintă materializarea spiritualului, respectiv crâmpeiul sufletului. De asemenea, o altă posibilă modalitate de interpretare a clasificării constă în jocul de cuvinte strident. Primul caz este constituit de bățul cu viitor, care era Mare Vestier. Astfel, termenul „viitor” reprezintă trăsătura definitorie a bățului respectiv, iar, prin jocul de cuvinte, acestuia îi este asigurată o înaltă poziție socială. Celălalt exemplu se figurează prin denumirea bețelor dintre bețe ca fiind intermediare. Aici, trăsătura se configurează strict pe baza poziției mediale pe care acestea o ocupă. Situația legată de spațial este definitorie în clasificarea acestora.

Exemplul bățului realizat din altă materie decât cea primă sugerează o materialitate imposibilă, în mod normal. Jocul de cuvinte scoate bățul din definiția sa obișnuită. Astfel, bățul nu mai aparține materiei prime. Ulterior, se observă o evoluție inversă „Din băț în băț, lumea a ajuns la lemnul pur, iar cărțile sfinte ne spun că prima faptă care a determinat o schimbare în viața primilor oameni a fost datorită tot unui Băț”<sup>23</sup>.

Gradele similare nu au sens de asemănătoare, ci desemnează un joc de cuvinte bazat pe notele muzicale: re mi la si. Acestea reprezintă niște grade care ierarhizează. Totuși, nu se face trimitere directă la muzicalitate, iar ordinea gradelor nu respectă cea impusă și regăsită în portativ.

Rima este prezentă pe alocuri și marchează un discurs propovăduitor și legendar. Într-o primă situație, se întâlnește „o serie de tablouri vivante pe tema « E fiica ta, e fiica lui, e fiica tapițerului »”<sup>24</sup>. Importanța temei pare să se fi constituit tocmai datorită rimei. Expresia nu are niciun fel de însemnătate obiectivă. Așadar, se poate interpreta motivul pentru care această temă ar fi bine cunoscută în mediul cultural textual. O primă variantă se referă la înțelegerea propriu-zisă a acestei teme de către locuitorii lumii cugleriene, pentru ei existența acesteia nefiind nimic alogic sau ieșit din comun. O altă cale de

21. Ibid., 21.

22. Michel Foucault, Prefață la *Cuvintele și lucrurile*, trad. de Bogdan Ghiu (București: Rao, 2008), 39.

23. Grigore Cugler, *Apunake*, 33.

24. Ibid., 28.

interpretare ar putea fi rolul rimei, care anunță importanța anumitui aspect. Elementele de limbaj care sunt constituite de rimă ies din banalitate, deoarece prin rimarea unor cuvinte se delimitează cele mai expresive funcții ale limbajului. Accentul este pus pe expresivitate, nu pe înțeles. Sonoritatea domină și este îndeajuns, chiar dacă cuvintele nu urmează o logică comprehensivă din punct de vedere sintactic. Expresia joculară reiese cel mai evident din acest exemplu. Rima presupune un mecanism spontan de explorare, interesat doar de mijloacele de producere a obiectului textual, dar nu și de semnificația acestuia.

Rima este întâlnită și în pasajul pseudodialoag, alături de niște aliterații „«Mâncând, veți moșteni pământul, până când tot el vă va manca pe voi». Cei din față, sărind cu voioșie și bătând din palme, repetau: «Pe voi, pe voi, dar ce bem noi?». – Bere beți, vine vin, apa apare (...)»<sup>25</sup>. Limbajul are valențe puternice de cult, în primă instanță având un profet care folosește aliterații, pentru a manipula expresiv mesajul transmis. În a doua ipostază se află neofiții care repetă, tot într-un mod cultic, ceea ce li se predică, folosindu-se de rimă pentru a fi îndrumați.

Constructul de gen este reconfigurat, de asemenea, printr-un joc de cuvinte. În descrierea unui oraș istoric, naratorul precizează că „apa curgea aici numai din sânul femeilor publice, așezate pe la răspântii și la etaj, căci natura nu mai are sâni, din care cauză a devenit Natur”<sup>26</sup>. Marcarea absenței sânilor se face prin lipsirea cuvântului „natură” de terminația specifică femininului în limba română. Este insinuat că desinența de gen, în limba română, se aplică atât obiectelor, cât și conceptelor abstracte, în funcție de trăsăturile de gen pe care le posedă, având ca reper oamenii. Raportându-ne la acest principiu, în lumea *apunakistă*, s-ar putea constata că toate cuvintele din limba română trebuie să conțină un criteriu explicativ pentru atribuirea anumitului gen fiecărui cuvânt.

Jocurile de cuvinte sunt prezente și în scena unde Apunake se pregătește să devină sportiv „– Vreau și eu, vreau și eu, strigă el, apucând bătrânul Sport de buza inferioară și, trăgându-i-o în jos până la genunchi, scrise pe partea ei dinăuntru toate datele ce se cereau spre a putea fi admis în cadrele sportivilor, și anume: lungimea totală a arterelor, debitul glandelor salivare în 24 ore, greutatea somnului (somn ușor-somn greu), analiza spectrală a mărilor lui Adam atât crud, cât și copt (...) Sportul izbucni în plâns și zise:

– Înțeleg, țeleg, leg, gî, gî, gî!”<sup>27</sup>. Greutatea somnului implică materializarea acestuia. Starea fiziologică este ca un organ, care ocupă loc într-o ființă. Acesta nu fluctuează, ci se găsește în starea sa inițială (ușor-greu), variind în funcție de individ. Într-o situație similară se află și mărul lui Adam. Diferența constă în faptul că acesta fluctuează. Mărul lui Adam se găsește în două stări: copt și necopt. Acest exemplu este, de asemenea, abordat literal. În realitatea obiectivă, expresia vine pe filieră creștină și desemnează o umflătură a cartilajului tiroid al laringelui, vizibilă cu ochiul liber. În text nu are aceeași proveniență, deoarece desemnează fructul, astfel, expresia este un joc de cuvinte, gol, tocmai din cauza caracterului literal.

Verbul „aînțelege” se transformă treptat într-o onomatopee. Scâncetul este asociat comportamentului pueril, de reacții explozive nejustificate. Totodată, răspunsul afirmă înțelegerea mesajului transmis de către emițător, astfel, validează „logica” acestuia. Rațiunea este filtrată prin perspectiva tristeții. Prin ironie, se anunță o frondă adusă raționalului. Naratorul demască fragilitatea gândirii, pusă, mai ales, în situația aflării unor „adevăruri” cotidiene. Mai mult decât atât, originea onomatopeei provine de la acest verb. Plânsul a apărut odată cu înțelegerea.

Chiar și acțiunea care se întinde pe niște dimensiuni mai vaste se subordonează jocului de cuvinte „Schema acestei narațiuni poate fi regăsită în intriga și în rezorvorul de teme și de motive proprii vechiului roman grecesc de aventuri erotice și pirateresti. Pentru că s-a despărțit de soția sa, Kematta, care, supărată, l-a părăsit, Apunake pornește în căutarea ei și trece printr-o serie de aventuri neobișnuite. Numai că aventurile din *Apunake* nu se mai desfășoară conform regulilor romanului tradițional, și nici episoadele ca atare nu mai au profilul obișnuit”<sup>28</sup>. Pretextul călătoriei epopeice se regăsește hilar în numele soției lui Apunake, și anume, Kematta. Numele ei conține un joc de cuvinte care face trimitere directă la premisa narațiunii. Prin simplul fapt că Apunake pleacă într-o călătorie de recuperare a acesteia, ea devine chemată de către soțul ei. În acest caz, denumirea personajului feminin este influențată de firul narativ. Legat de caracterul epopeic, se poate constata că onomastica

25. Ibid., 38.

26. Ibid., 47.

27. Ibid., 56.

28. Florin Manolescu, Prefață la *Apunake*, 12.



„protagonistei” este, într-o oarecare măsură, un epitet homeric (soția, cea chemată).

Referitor la aspectele discutate anterior, se impun câteva concluzii despre funcția joculară a limbajului cuglerian. Se observă că jocurile de cuvinte sunt fundamentale, având capacitatea de catalogare și ierarhizare sistemică a anumitor obiecte textuale. De asemenea, funcția lor de bază depășește sfera umoristică. Aceste tehnici influențează propriu-zis narațiunea textului. Limbajul bazat pe șansă, aleatoriu, hazard are un efect real, chiar dacă este ludic. Se poate afirma că naratorul pornește de la anumite jocuri de cuvinte, după care gestionează firul narativ, extrapolând spre alte narațiuni, tot pe baza poantelor lingvistice și ajungând, într-un final, la anumite construcții virtuale independente față de ansamblul referențial extratextual. În acest sens, reiau conceptul de *playground* al convenției literare, ca spațiu simulat, ce servește naratorului, și ca *one-user dungeon*. În conceptul din urmă se poate observa intenția de însușire a unei dimensiuni comune (*MUDs* sau textul împărțit, în mod implicit, prin asumarea prezenței unor cititori ai acestuia), cu scopul eliminării celui alt din relația impusă de aceasta. Dacă literalitatea expresiei joculară reprezintă o cale de însușire a lumii virtuale textuale, atunci tocmai în acest gest rezidă o chestionare a statutului literar fundamentat pe relația dintre cititor și obiectul textual. Cu toate acestea, jocularitatea lingvistică reprezintă doar unul dintre mecanismele (*game mechanics*) care duc la o *gamificare* a convenției literare. În acest sens ar merita atenție și alte mecanisme de „worldbuilding” regăsite în opera lui Grigore Cugler, precum arhetipurile sau tagmele arhetipale prezente de-a lungul micronarațiunilor.

### Bibliography

Bartle, Richard. *Designing Virtual Worlds*. San Francisco: New Riders, 2003.

Bartle, Richard. “Hearts, Clubs, Diamonds, Spades: Players Who Suit MUDs.” <https://mud.co.uk/richard/hcds.htm#1>.

Cernat, Paul. *Vase comunicante* [Communicating Vessels]. Iași: Polirom, 2018.

Cugler, Grigore. *Apunake și alte fenomene* [Apunake and other phenomena]. Preface by Florin Manolescu. Bucharest: Compania, 2005.

Foucault, Michel. *Cuvintele și lucrurile*. Translated by Bogdan Ghiu. Bucharest: Rao, 2008.

Glăvan, Gabriela. *Viraj în ireal. Modernități particulare în literatura română interbelică* [Turn into the Unreal. Particular Modernities in Interwar Romanian Literature]. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2019.

Kirby, Alan. *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. New York: Continuum, 2009.

Modoc, Emanuel. “Câteva revizitări ale conceptelor de modernism și avangardă în discursul critic și istoriografic contemporan” [Some Revisitations of the Concepts of Modernism and Avant-garde in Contemporary Critical and Historiographical Discourse]. *Transilvania*, no. 7 (2019).

Modoc, Emanuel. *Internaționala periferiilor: rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est* [The International of Peripheries. Avant-Garde Networks of East-Central Europe]. Bucharest: Editura Muzeul Literaturii Române, 2020.

Pop, Ion. *Avangarda românească* [The Romanian Avant-Garde]. Bucharest: Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2016.

Țăranu, Ana. “REVIEW: Emanuel MODOC, The International of Peripheries. Avant-Garde Networks of East-Central Europe [Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est], Muzeul Literaturii Române, 2020, ISBN 978-973-167-541-1, 267 p.” *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 6, no. 1 (2020).

# Strategii literare subversive în lupta dintre o literatură marginalizată și canon: o lectură a romanului *Europolis*

Iulia Maria VÎRBAN

Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca

Corresponding author emails: iulia.maria.virban@gmail.com

---

## Subversive Literary Strategies and the Battle Between Marginalized Literature and Canon: A Reading of *Europolis*

**Abstract:** Accused, on the one hand of the danger of scarcity, and, on the other, of the danger of marginalization, children's literature in the interwar period is often associated with clichéd labels, such as "minor literature", without the latter being understood in the direction proposed by Deleuze. On the contrary, the meaning of the term is strictly pejorative, and it marks the dissolution into mediocrity of the texts recovered from the above-mentioned category. So, the intention of the present paper is to propose a case study of the novel *Europolis* written by Jean Bart, aiming to identify some interpretative tools detected at the level of the text with the aim of reinstating the status of this literary genre on the canonical stage. The poporanist ideological direction assumed by the author in all his writings, the unusual linguistic images given by the nicknames attributed to the characters (Penelope, the American, etc.), their actions, enhanced and predictable like in a soap opera –all contribute to the generation of necessary aspects in the panorama of a motley community subjected to social criticism when read in a subversive key. The construction of the narrative context around the port of Sulina involves a metaphor of openness (to otherness, various cultural/social inflections, etc.), but is dismantled by the author by means of actors regulated by the preliminaries of a capitalist society, against which the writing is reactionary, given the final failure of the character (see the curiosity aroused by the return of the character called the American, suspected of possessing an enormous fortune, a situation debunked at the end of the novel). Thus, the novel *Europolis* written by Jean Bart creates a pre-text, through entertainment and an engaging tone, to highlight the shortcomings of a collective fascinated by all that the West can offer, but unable to solve its own social and cultural emergencies, because of an organic hypocrisy which is ultimately sufficient for the final decline of all the characters.

**Keywords:** *Europolis*, Jean Bart, children's literature, subversive dimension, reactionary writing, capitalism

**Citation suggestion:** Vîrban, Iulia Maria. "Strategii literare subversive în lupta dintre o literatură marginalizată și canon: o lectură a romanului *Europolis*." *Transilvania*, no. 2 (2024): 38-51. <https://doi.org/10.51391/trva.2024.02.05>.



Slaba teoretizare a literaturii pentru copii în spațiul românesc atât în contextul perioadei interbelice, cât și în prezent, fapt ce determină totodată și marginalizarea acestui gen pe raftul doi în raport cu textele subsumate canonului autohton, a reprezentat principala motivație a studiului de față. Intenția prezentului articol este de a demantela stereotipii de tipul *literatură mare/valoroasă vs. literatură mică/slabă*, pe de-o parte, iar, pe de alta, de a recâștiga statutul literaturii pentru copii din prima jumătate a secolului al XX-lea românesc pe scena canonică, făcând recurs la caracterul subversiv al unor atare scriituri, având drept studiu de caz romanul *Europolis* scris de Jean Bart. În acest sens, odată scoasă de sub tutela raftului doi, literatura pentru copii se rafinează și se resemantizează prin imersarea poveștii,





aparent inofensive, în culisele sociale și culturale ale perioadei, actanții devenind astfel personaje-idei nu doar cu rolul de a imprima din punct de vedere etic o imagine cu rol formator, ci și de a gramaticaliza și de a armoniza în subsidiar atmosfera ideologică și felul în care este ea decelată la nivel literar. Fundalul ideologic nu dialoghează exclusiv cu un cadru implicit, din punct de vedere politic și social, ci rezervă totodată și o discuție orientată vectorial spre un punct de vedere estetic referitor la opțiunea unui autor, în vederea susținerii mizelor sale.

Este adevărat că în spațiul internațional (cu precădere anglofon), începând cu anii 2000, literatura pentru copii nu mai ocupă o poziție periferică în raport cu alte genuri din punctul de vedere al interesului critic, iar în acest sens sunt simptomatice edituri precum Routledge sau Edinburgh UP, unde teoreticieni ca M. O. Grenby, Donnarae MacCann, Elizabeth Thiel, Kathryn James, Margery Hourihan etc. explorează cu interes acest gen literar, atât din punct de vedere ideologic, social, cât și din punctul de vedere al structurilor estetice date prin construcția personajelor sau a tramei narative. În ceea ce privește contextul românesc, lucrurile rămân într-o oarecare suspensie, care nu facilitează o poziționare clară față de subiectul în discuție. Perioada interbelică reclamă existența unui soi de disproporționalitate între receptarea critică și piața de carte pentru copii, de altfel prolifică, aspect rezultat în urma unei analize cantitative realizate de Andrei Terian et al., referitor la genurile romanului românesc cuprins între 1933-1947, unde textele circumscrise acestui subgen ocupă un loc fruntaș printre preferințele cititorilor: „Câteva diferențe față de epoca anterioară transpar chiar și la o privire superficială: scăderea în popularitate a unor subgenuri factual-senzaționale [...], precum și creșterea în popularitate a altora, de factură mai degrabă introspectivă: romanul psihologic, clusterul (auto)biografic și, aparent surprinzător, romanul „pentru copii și tineret”<sup>1</sup>.

Motivațiile redefinirii dinamicii literaturii pentru copii referitor la receptarea optimistă din partea publicului sunt multiple, de la „maturizarea sistemului educațional” și „traducerea unor cărți pentru copii din literatura universală” până la „arondarea unor scriitori ai subgenului cercului sămănătorist”<sup>2</sup>. De asemenea, o altă cauză a gonflării numărului textelor pentru copii este și interesul exclusiv acordat genului de către N. Bazară, precum și importul în România al formelor occidentale consacrate prin figuri precum Mark Twain, Jules Verne și Daniel Defoe<sup>3</sup>. Totuși, receptarea critică rămâne neanimată, aspect pe care îl observă și Adela Rogojinaru, subliniind lacunele din istoriile literare și din bibliografiile academice privitor la operele literare pentru copii, care „continuă să fie plasate între referințele marginale, locul central fiind revendicat de operele dedicate publicului specializat”<sup>4</sup>, singura contribuție recuperată de autoare fiind tratarea succintă realizată de Nicolae Balotă și circumscrisă poeziei pentru copii scrise de Tudor Arghezi.

În prezent, lucrurile se repercutează de o manieră similară, în ciuda faptului că, odată cu dizolvarea regimului comunist în statele din sud-estul Europei, este vizibilă o inovație în formă și conținut în ceea ce privește literatura pentru copii, idee subliniată de Milena Mileva Blažić<sup>5</sup>. Deși edituri precum Arthur creează o platformă de vizibilitate serioasă pentru literatura pentru copii scrisă de autori români și străini deopotrivă, receptarea critică e superficială, continuând să abordeze, dacă nu eronat, cel puțin reducător textele scrise pentru copii exclusiv dintr-un punct de vedere pedagogic, de „formare a școlarului”, de „pregătire a educatorului/învățătorului pentru cariera sa”, fără să considere și înscrierea lor într-un canon extins față de cel școlar. Nu abordarea constituie problema majoră, pentru că nu putem nega trăsăturile de natură formatoare imprimate de literatura pentru copii, ci impedimentul rezidă tocmai în faptul că, prin absența unor teoretizări temeinice, riscăm să izolăm cărțile din această categorie fără să le oferim posibilitatea unui public mai larg decât cel format exclusiv din destinatarii evidenți.

Un semnal de alarmă în acest sens este tras și de o serie de autori pentru copii și nu numai, care, în

1. Andrei Terian et al., „Genurile romanului românesc (1933-1947). O analiză cantitativă”, *Transilvania*, nr. 9 (2021): 44.

2. Ibid, 45.

3. David Morariu et al., „Poli de producție ai romanului românesc (1933-1947): rețele editoriale și forme de canonizare”, *Transilvania*, nr. 9 (2021): 37.

4. Adela Rogojinaru, „Literatura pentru copii între aventură și rezistență”, *Dilema veche*, 31 decembrie 2011, <https://dilemaveche.ro/sectiune/dilemateca/literatura-pentru-copii-intre-aventura-si-604355.html>. Vezi și Mihai Iovănel, „Children’s Literature in Romania”, *Transylvanian Review*, xxxi, Supplement no. 1 (2022): 35-44.

5. „Innovation in form and content in children’s literature in the region of South-East Europe starting in the 1990s is connected to the processes of democratization following the collapse of Soviet-style and communist government and society”. Milena Mileva Blažić, „Children’s Literature in South-East Europe”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13 (2011): 2.

cadru unei anchete recente (2021) subsumate statutului actual al genului în discuție, emit o serie de opinii convergente în același punct: penuria receptării critice în ceea ce privește literatura pentru copii, în ciuda strategiilor editoriale optimiste. Dacă Victoria Pătrașcu pune situația acestor texte pe seama „obsesiei Premiului Nobel”<sup>6</sup> a literaturii române, care nu mai are timp să se ocupe și de textele destinate celor mai mici, în timp ce Adina Popescu vorbește despre faptul că premiile USR nu au atins și literatura pentru copii în anul anchetei (2021) – o altă dovadă a marginalizării textelor respective, Dan Ungureanu atrăgând atenția asupra unui „gol în industrie”, pe care lipsa criticii îl riscă, Radu Vancu tranșează elocvent poziția literaturii pentru copii în termenii unei prejudecăți dificil de dizolvat, respectiv a imposibilității acestui subgen de a se ralia mării literaturi:

„Mă tem că nu, tot un gen minor va fi considerat, e o prejudecată prea solidă ca să poată fi demantelată în câțiva ani. Și e, bineînțeles, o problemă veche; cu excepția lui Călinescu (el a dedicat o carte întreagă basmului) și a lui Manolescu (cu al lui text splendid și deja clasic despre Andersen), nu-mi aduc aminte de un critic mare de-al nostru care să fi văzut în literatura pentru copii un gen în care marea literatură să fie posibilă”<sup>7</sup>.

O astfel de dinamică indică, de fapt, perpetuarea unor prejudecăți, în primul rând de natură sociologică, mai precis nuanțarea modului în care definim și înțelegem maturizarea și creșterea individului. C.S. Lewis atrage atenția asupra acestor capcane într-un studiu intitulat *Despre lumea aceasta și despre alte lumi*, subliniind că „perspectiva modernă implică o concepție greșită despre creștere”<sup>8</sup>, procesul de maturizare echivalând cu renunțarea la anumite gusturi deținute de o persoană în perioada copilăriei<sup>9</sup>, ca de exemplu preferința pentru anumite lecturi. Astfel, odată ajuns la o anumită vârstă, omul ar trebui să înlocuiască literatura pentru copii/adolescenți cu un alt tip de texte, care să-i onoreze maturitatea. Lewis continuă într-o notă ironică, întrebând retoric dacă nu cumva condiții ale maturizării ar fi și pierderea dinților și a părului sau senilitatea<sup>10</sup>, explicând totodată că textele la care suntem tentați să renunțăm, deoarece trec drept literatură pentru copii (basmelor de exemplu), nu vizau acest public într-o etapă preliminară. Dimpotrivă, schimbarea statutului lor s-a produs când nu au mai prezentat interes în rândurile adulților, fiind reciclate la o periferie intitulată „literatură pentru copii”, de unde și tradiția critică insuficientă pentru acest gen<sup>11</sup>.

În continuare vom încerca să reedităm statutul literaturii pentru copii, prezentând un scurt inventar al dificultăților întâmpinate de ea în ceea ce privește încadrarea teoretică și finalizând cu un studiu de caz despre romanul lui Jean Bart citit în grilă subversivă. Să le luăm pe rând.

### Repere teoretice

Luând pulsul conceptului de *literatură pentru copii* în traiectul său sinuos către o poziție pe scena canonică, putem observa că mai multe voci critice au reținut ideea potrivit căreia deasupra acestui gen planează primejdia marginalului, respectiv eticheta de literatură minoră, dar nu în sensul instrumentat de Gilles Deleuze și Félix Guattari. Cei doi teoreticieni, când se referă la etichetarea literaturii din acest punct de vedere, definesc conceptul dintr-o perspectivă tridimensională. Astfel, literatura minoră presupune „deteritorializarea limbii, branșarea individualului la imediat-politic și asamblajul colectiv de enunțare”<sup>12</sup>, în niciun caz izul peiorativ, pe care tindem să-l aducem literaturii pentru copii,

6. Victoria Pătrașcu et al., „Starea literaturii pentru copii (V)”, *Vatra*, 19 octombrie 2021, <https://revistavatra.org/2021/10/19/starea-literaturii-pentru-copii-v/>.

7. Ibid.

8. C.S. Lewis, *Despre lumea aceasta și despre alte lumi*, trad. din engleză și note de Bianca Rizzoli, prefață de Walter Hooper (București: Humanitas, 2020), 67.

9. „Suntem acuzați că ne-am oprit din dezvoltare, pentru că nu ne-am pierdut un gust pe îl aveam în copilărie” (*Ibidem*).

10. „De ce n-ar fi și *senil* un termen prin care să ne exprimăm aprobarea? De ce să nu fim felicitați când ne pierdem dinții sau părul?”. *Ibid.*, 68.

11. „Toată asocierea între basm sau poveste fantastică este locală și întâmplătoare. Sper că toată lumea a citit eseu lui Tolkien despre Basme, care reprezintă probabil cea mai importantă contribuție de până acum în acest domeniu. Dacă l-ați citit, atunci știți deja că, în cele mai multe locuri și perioade, basmul nu a fost creat special pentru copii și nici nu a fost gustat numai de ei. A gravitat către camera copiilor atunci când nu a mai fost la modă în cercurile literare, întocmai așa cum mobila demodată a gravitat către camerele copiilor în casele victoriene”. *Ibid.*

12. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka: Pentru o literatură minoră*, traducere din limba franceză și postfață de Bogdan Ghiu (București: ART, 2007), 31.



catalogând-o astfel. Paradoxal, dacă am vrea totuși „să salvăm” utilizarea sintagmei în ceea ce privește genul în discuție, mult mai eficient ar fi să asumăm tocmai sensul propus de Deleuze și Guattari, unde discutabilă ar rămâne caracteristica de ordin lingvistic, deoarece literatura pentru copii, cel puțin cea din spațiul românesc, nu reprezintă în mod specific literatura pe care „o minoritate o face într-o limbă majoră”<sup>13</sup>, aceasta fiind direcția imprimată de cei doi autori francezi când discută aspectul limbii.

Revenind la marginalitatea acestui tip de scriitură, Emer O’Sullivan explică faptul că deficiența nu mai stă într-o distincție ținând de diacronia conceptului situat la întretăierea dintre studiile comparative tradiționale și cele recente, deoarece percepțiile se suprapun, plasând literatura pentru copii pe raftul mai puțin luat în serios<sup>14</sup>. De asemenea, Florica Bodiștean transcrie dificultățile întâmpinate în acest demers, evocând două paliere aflate în deplină concordanță: 1. Slaba teoretizare a conceptului<sup>15</sup> – teoreticienii care se apleacă asupra acestui tip de scriitură reclamă un soi de abordare sentimentalistă, potențând și mai mult titulatura de simulacru a acesteia și jalonând-o sub stigmatul unui mit al mediocrității, ce plutește asumat deasupra sa; 2. A doua direcție este dată, mai degrabă, de o capcană lingvistică, orchestrând, astfel, sub semnul inevitabilului, destinul alunecării în derizoriu a literaturii pentru copii. Este vorba de „ambiguitatea prepoziției «pentru»”<sup>16</sup> din interiorul sintagmei „literatură pentru copii”, restrângând posibilitatea variației prin condiționarea impusă în câmpul publicului receptor, fapt ce antrenează diminuarea coeficientului de autenticitate al acesteia: „Ori e literatură, și atunci e literatură în toată legea, literatură pentru toată lumea, ori nu e literatură în anumite condiții, adică, în cazul de față, raportată la exigențele mai puțin pretențioase ale publicului tânăr. *Cum ar veni, sublitteratură* [s.m.]”<sup>17</sup>. De pe o poziție moderată din punct de vedere teoretic, aceeași idee este anticipată de Hristu Cândroveanu într-o grilă liricizantă: „De aceea, voi spune că ceea ce numim literatură pentru copii este, în fapt, literatură pur și simplu, literatură pentru toată lumea, literatură frumoasă”<sup>18</sup>. El încearcă să activeze în detractorii scriiturii ludice nu atât simțul critic, cât o efuziune sentimentalistă, patetică, menită să revitalizeze potențialul infantil al individului aflat în fața unor texte, care pot, pe de-o parte, să-și impună rolul instructiv-educativ asupra lui, iar, pe de altă parte, să recupereze acea intimitate și puritate specifică paradisului pierdut al copilăriei capabilă să surpe patul procustian al normelor actuale, care îl încorsetează<sup>19</sup>.

Urmând aceeași traiectorie, dar schimbând puțin direcția, Mihaela Cernăuți-Gorodețchi relativizează ideea potrivit căreia dificultățile literaturii pentru copii antrenează restrângerea publicului receptor. Ea subliniază, apelând la statistici și la diacronia gestului de a categorisi literatura, faptul că, inevitabil, un text cu un succes mare de receptare, transcrie concomitent o diminuare a valorii sale estetice, fiind așezat sub zodia *literaturii de masă*, aspect certificat și în cazul celei pentru copii: „Dacă idealistii [...] le văd ca fiind «îndrumare» de libertate spirituală, călăuzez întru explorare, de mare ajutor unei personalități în formare, *cărțile pentru copii sunt*, în viziunea celor mai mulți, doar forme degradate (simpliste, limitate, chiar teziste) ale literaturii serioase – altfel spus, fără menajamente, *mostre de*

13. Ibid., 27.

14. „For those working in traditional comparative literature, children’s literature was not a subject to be taken seriously. But even in more recent comparative studies, some of which deal with the extensions of the field mentioned above and focus on literatures usually banished to the periphery of cultural discussion, children’s literature is hardly ever mentioned. From the viewpoint of children’s literature studies, the lack of a comparative dimension has occasionally – but repeatedly – been seen as a deficiency”. Emer O’Sullivan, *Comparative Children’s Literature*, translation by Anthea Bell (London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005), 5.

15. Florica Bodiștean, *Literatura pentru copii și tineret dincolo de „story”* (Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2007), 7.

16. Ibid., 11.

17. Ibid.

18. Hristu Cândroveanu, *Literatura română pentru copii. Scriitori contemporani* (București: Albatros, 1988), 8.

19. „O literatură formativă așadar, care construiește în plan moral și estetic. Dar, care literatură nu se adresează mai puțin adulților! Ba, dimpotrivă – adresându-se mai cu seamă acestora, ce îi pot pătrunde frumusețile, finețea, profunzimea în cele mai multe cazuri. Ea fiind, de altfel, suma, «întruparea» nostalgiei vârstei noastre dintâi, a vârstelor noastre dintâi pe care le purtăm cu noi, cu noi, fiindcă în definitiv rămânem toată viața niște copii mari, tânjind perpetuu după o arcadică, neuitată și mereu necesară «recreație mare»... Și ar fi fost o tristețe și nefericire – să nu putem rămâne așa.” (ibid., 9).

*subliteratură/paraliteratură* [s.m.]<sup>20</sup>. Sub titulatura de paraliteratură<sup>21</sup>, textele pentru copii asumă faptul că, din orice punct de vedere am privi destinul lor, pare să fie la fel de descurajant printr-o propensiune către: a) abandonarea acestora pe rafturile marginale ale bibliotecii, rămânând perpetuu în ipostaza de „Cenușăreasă-blocată-în-condiția umilă”<sup>22</sup> și b) mitizarea imaginii de subliteratură/paraliteratură țesute în jurul acestora.

Particularizând, dificultățile literaturii pentru copii în spațiul românesc sunt observate de Nicolae Manolescu<sup>23</sup>, criticul încercând să motiveze această situație pe baza unui argument ce aparține sferei literarului, dar survenit pe baza distincției de mentalități religioase dintre Occident și spațiul autohton infuzat, mai degrabă, de tradiția orientală. E adevărat faptul că literatura pentru copii la noi suferă anumite deficiențe din cauza absenței unui Bildungsroman și a literaturii pedagogice, dar aceste lacune sunt speculate pe baza relației de opoziție dintre protestantism și ortodoxism. Protestantismul alimentează ideea de individualitate și de formare a subiectului uman distinct, în timp ce ortodoxismul pledează în continuare pentru ideea de comuniune, pentru o perspectivă colectivă, care permite dezvoltarea omului doar sub aspect comunitar – „Poate ar trebui să legăm acest dezinteres de absența, de pildă, a Bildungsromanului [...]. E drept că genul abundă doar în Germania, unde, de la Goethe la Siegfried Lenz, romanul este unul al formării individului, și care are, probabil, la origine protestantismul. *Ortodoxia n-a părut atrasă de pedagogic, care presupune individualism* [s.m.]”<sup>24</sup>.

### Caracterul subversiv al literaturii pentru copii în context european

Virgil Nemoianu în *O teorie a secundarului* vorbește despre situația umanului în termenii unei crize perpetue, alimentată de progresul istoric și întreținută de „un nod de conflicte, o grupare de antagonisme nesoluționate”<sup>25</sup>, echilibrarea producându-se cu ajutorul unei relații hegemonice, unde un termen este înlocuit/anihilat de concurentul său<sup>26</sup>. În acest sens, opera literară devine un garant în procesul de dizolvare a incongruențelor istorice, ideologice și sociale, deoarece un astfel de răspuns, fie el și ficțional, „este sincer solidar cu neliniștile și nesiguranțele oamenilor”<sup>27</sup>, redându-le subiacent, de unde și potențialul subversiv al literaturii, a cărei intensitate se propagă diferențiat de la o epocă la alta. Esențializând, în cele ce urmează vom vedea cum sunt girate articulările subversive ale literaturii pentru copii, aflată la întretăierea dintre un pol negativ, care consonează cu o literatură înregimentată ideologic, propagandistică, și un pol pozitiv, menit să submineze o linie ideologică impusă într-un anumit context de puterea politică, factorul literar relevându-și în acest sens o funcție emancipatoare.

La polul negativ, literatura pentru copii poate fi folosită ca instrument pe scena ideologică, având rolul de a decide destinul generației tinere pregătite pentru cronicizarea unui exercițiu perpetuu de manipulare/monopolizare în registrul maniacal al unei obsesii pentru putere. Exemplele în acest sens sunt relevante, iar Mihaela Cernăuți-Gorodețchi nu ezită să le treacă în revistă: „Naziștii se folosesc de basme (populare sau literare) pentru a înrădăcina doctrina național – socialistă în tinerele vlăstare ariene. [...] Cărțile pentru copii și presa specializată desfășoară în comunism un program concertat de formare a unor viitori «cetățeni de nădejde ai patriei». Copiii și tinerii sunt efectiv bombardați cu exemple *lămuritoare*, pe care sunt îndemnați să le urmeze fără preget”<sup>28</sup>. În acest context, afirmațiile pe care le decelează Paul Hazard evidențiază faptul că orizontul de așteptare, pe care copilul și-l formează în fața literaturii gata să fie accesată, e contaminat și orientat de rațiunea mortificatoare,

20. Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, *Literatura pentru copii. Sintează critică* (Iași: Universitas XXI, 2008), 10.

21. Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură* (Cluj-Napoca: Dacia, 1987), 171: „În sens larg, *paraliteratura* include literatura populară și de masă. În sens îngust, riguros (conform și sistemului nostru de lectură al ideii de literatură), *paraliteratura* semnifică totalitatea producțiilor marginale”.

22. Cernăuți-Gorodețchi, *Literatura pentru copii. Sintează critică*, 13.

23. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* (Pitești: Paralela 45, 2008), 1393: „Lucru curios, neexplicat până acum, este puținătatea și precaritatea literaturii române pentru copii și tineret. Cea adresată copiilor scapă, în definitiv, competenței criticii literare, cu excepția basmelor”.

24. Ibid.

25. Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului* (București: UNIVERS, 1997), 16.

26. Ibid.

27. Ibid., 17.

28. Cernăuți-Gorodețchi, *Literatura pentru copii. Sintează critică*, 33-34.



care se pretinde înțelepciune, aparținând adultului<sup>29</sup>, ce ghidează lectura, aspect pe care îl împărtășește și Zohar Shavit<sup>30</sup>. În ipostaza educatorului/civilizatorului, el crede că gândirea sa falsificată de mentorul ideologic posedă adevăruri universale și, mai important, absolute. Astfel, literatura pentru copii, de această parte a baricadei, demonstrează nevoia unei funcții subversive, antrenând un instrumentar eficient în arsenalul politic și ideologic al unei societăți.

De cealaltă parte, raportul este invers proporțional, deoarece literatura pentru copii este folosită cu scopul de a devoala jocurile de culise, reformatând subiectul uman în fața sterilității politice și a inadvertențelor care cantonează traiectul existențial al acestuia. În vederea exemplificării, reținem în context european basmul lui Frank Baum, *Vrăjitorul din Oz* (1900) – o transcriere a reacției de anxietate rezultate în urma conștientizării alterării individului uman aflat în fața unui proiect alert de reificare și de înregimentare a acestuia în ritmurile obiectuale odată cu nașterea industrializării – „alergie a pericolului pe care industrializarea excesivă îl reprezintă pentru societatea americană pe cale de a uita vechile valori naturale”<sup>31</sup>. În acest sens, observația lui Virgil Nemoianu despre dimensiunea reacționară a literaturii (pentru copii) se legitimează prin „dezordinea istorică și mișcările sociale”<sup>32</sup> produse de un astfel de text.

Personajele capătă valențe simbolice percutante, facilitând grila de interpretare subversivă față de zorii industrializării, care începeau să anime din ce în ce mai mult spațiul american: la nivel ideologic, se susține o lectură a cărții în acord cu realitatea Statelor Unite – „țara se poate baza pe omul de rând, pe fermieri și pe industriași, pe oameni simpli, năpăstuiți ai sorții, dar nu pe puterea conducătorilor, a celor crezuți capabili, dar care-și ascund chipul când trebuie să-și asume faptele”<sup>33</sup>. La nivel etic, Sperie Ciori transcrie o ironie fină a modului în care industrializarea acerbă îi anihilează individului potențialul intelectual, deoarece alege să-și transfere capacitatea de a raționa gândirii artificiale, astfel încât sperietoarea de ciori devine un simbol pentru „umanitatea nouă fără minte”<sup>34</sup>. Omul de tinichea traduce o imagine a dezumanizării nu bruște, dar treptate a subiectului uman („a fost odată om, dar și-a pierdut această calitate ajungând o variantă artizanală care mai păstrează frumoase amintiri de atunci”<sup>35</sup>), care se individualizează, reducându-se doar la sine și făcând abstracție de ideea comuniunii cu celălalt, deoarece nu-și permite să iasă din ritmul alert al societății. Leul („animalitatea retrogradă [...] nu știe ce e aceea stăpânirea de sine”<sup>36</sup>) conchide seria metaforelor, inoculând o privire asupra autonomiei pierdute și a incapacității de a (te) conduce pe cont propriu pe traseul existențial personal.

De asemenea, în *Colț Alb* (1906), Jack London fabrică în imaginea câinelui-lup, ce închide în sine o natură duală, pe de-o parte, domestică, pe de altă parte, sălbatică, trăind într-un „du-te vino între domesticire și re-sălbăticire”<sup>37</sup>, o articulare a apetențelor filosofice și culturale îmbrățișate de autor. Jack London pledează pentru „o concepție filosofică hibridă, atras de idei socialiste, de darwinism, primitivism, vegetarianism, de viziunea nietzscheană a supraomului”<sup>38</sup>, asumând ideea adaptabilității subiectului uman la mediul social în care trăiește – garantul identității/identificării sale. În contextul acestui inventar conceptual, ideea de subversivitate funcționează, chiar dacă nu ne referim la un text poziționat sub stigmatul regimurilor totalitare coagulate în secolul XX, deoarece orientarea ideologică a unei scriituri se poate realiza inclusiv în momentul în care câmpurile de intensitate politică nu ating aceeași magnitudine, dar sunt urmărite paliere etice, estetice (dacă discuția se poartă exclusiv intratextual), sociale etc., menite „să restituie și să reintegreze acolo unde istoria și-a urmărit scopurile ei unilaterale”<sup>39</sup>.

29. Paul Hazard, *Les livres, les enfants et les hommes* (Paris: Ernest Flammarion, 1932), 12: „Nos enfants savent lire et se font grandelets, disent les hommes ; les voici qui nous demandent des livres, à présent ; profitons de leur curiosité et de leur appétit. Faisons semblant d'édifier les châteaux qui sont leur joie, mais à notre façon, puisqu'il est entendu que nous possédons toute sagesse”.

30. Zohar Shavit, *Poetics of Children's Literature* (Athens and London: The University of Georgia Press, 1986), 93: „One of the most powerful constraints is the special and often ambiguous status of the addressee in a children's book, since it must appeal to the child reader and the adult, who is regarded in culture both as superior to the child and as responsible for deciding what is appropriate reading material for the child”.

31. Bodiștean, *Literatura pentru copii și tineret dincolo de „story”*, 16.

32. Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului*, 16-17.

33. Bodiștean, *Literatura pentru copii și tineret dincolo de „story”*, 129.

34. Ibid., 127.

35. Ibid.

36. Ibid.

37. Ibid., 290.

38. Ibid., 289.

39. Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului*, 16.

Astfel, putem face trecerea spre spațiul românesc, centrând atenția asupra perioadei interbelice, unde un roman precum *Europolis* (1933) scris de Jean Bart particularizează narativ viziunea poporanistă a autorului prin preferința pentru marginalii portului Sulina și prin respingerea Vestului. El reușește să deceleze versanții necesari în vederea panoramării unei comunități pestrițe supuse criticii sociale, aceasta din urmă putând fi citită în grilă subversivă anticapitalistă, anti-progres galopant, unele dintre cele mai relevante imagini în acest sens fiind ipostazierea recurentă a Evantiei într-un produs permanent evaluat de comunitatea masculină, treptat personajul feminin ajungând să se devalorizeze, tocmai prin supralicitare (referitor la slujba ei de animatoare), dar și încercările eșuate ale tatălui său de a se îmbogăți peste noapte, făcând contrabandă. Dar, înainte de a cartografia potențialul ideologic al acestui roman este necesară o contextualizare și o justificare și a subsumării lui ideologiei poporaniste, precum și a recuperării în genul literaturii pentru copii și adolescenți.

În ceea ce privește discuția despre poporanism, trebuie subliniat faptul că în perioada interbelică, mobilul obsesiei pentru îmbogățire cu orice preț se prospecta pe baza insuccesului unor proiecte de modernizare economică inaugurate de autorități, activând, pe de-o parte, o puternică deconstrucție a agriculturii, iar, pe de alta, o rampă de lansare pentru bazele industriale, care eșuează odată cu criza economică menită să dezavantajeze financiar toții locuitorii țării<sup>40</sup>. Predilecția scriitorilor de a sublinia o nostalgie perpetuă pentru clasa țărănească sau pentru cultivarea unei atitudini reacționare, poporaniste în sens ideologic nu traduce o melancolie apolitică după resorturile originare ale umanității, ci conservă un semnal de alarmă asupra condiției economice românești. Astfel de scriituri devoalează latura ei perdantă în raport cu pariul progresului și, implicit, al industrializării, scopul fiind evitarea emergenței capitalismului, aspect subliniat și de Zigu Ornea: „Era o critică romantică a capitalismului, adesea violentă și nu în puține cazuri dreaptă, crescută din convingerea unor intelectuali de proveniență rurală, care socoteau că, prin elanuri criticiste, pot suspenda drumul firesc al legilor sociologice, determinând ocolirea stadiului capitalist”<sup>41</sup>. De aceea, Jean Bart, în *Europolis*, se înscrie în siajul acestei viziuni tocmai prin construirea unei trame narative, unde o comunitate, care nu reușește să-ți soluționeze problemele de natură economică prin propriile mijloace locale, caută în figura cosmopolită a Americanului un resort, care se va dovedi nefuncțional, din cauza caracterului său utopic. Autorul sintetizează în acest sens ideologia poporanistă interesată de progres nu prin abordarea structurilor vestice, ci prin promovarea „micii agriculturi”<sup>42</sup> autohtone, orașul/mediul urban fiind mai degrabă văzut drept „tentacular, înstrăinat și izvor al tuturor spoliilor”<sup>43</sup>. De fapt, ceea ce poporanismul dorea nu era o revitalizare a ruralului *per se*, deoarece ar fi fost o formă de retrogradare socială, economică și chiar politică, ci gândirea în termeni de progres viza o comunicare eficientă între afacerile mici, locale, circumscrise în speță agriculturii, și industrie<sup>44</sup>.

### O „Europă în miniatură” (și) pentru copii/adolescenți

Revenind la încadrarea romanului scris de Jean Bart în literatura pentru copii/adolescenți, trebuie subliniat că, neavând o dezbatere suficient de nuanțată în ceea ce privește statutul romanului *Europolis*, este necesar să stabilim de la început în ce direcție urmează să orientăm discuția. Deși în *Dicționarul romanului românesc cronologic de la origini până la 1989* este recuperat drept „primul roman portuar al literaturii române”<sup>45</sup>, Nicolae Manolescu în capitolul din *Istoria... sa intitulat „Literatura pentru copii și tineret. Fantasticul. S.F.-ul”* vorbește despre primejdia penuriei și a marginalității acestui gen în perioada interbelică și precizează dezavantajul publicului-țintă, amintind într-o enumerație mai lungă și volumul lui Jean Bart drept roman de aventuri pentru adolescenți: „Nici adolescenții n-au fost mai norocoși. Cărțile de aventuri de oarecare valoare se opresc la *Europolis* de Jean Bart, la *Toate pânzele sus!* de Radu Tudoran, la *Cireșarii* lui Constantin Chiriță și la *Seri albastre* de Costache Anton”<sup>46</sup>. Astfel, nuanțarea făcută de Manolescu, alături de reaparițiile romanului la edituri precum Ion Creangă, colecția

40. Marcela Sălăgean, *Introducere în istoria contemporană a României* (Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2013), 59.

41. Zigu Ornea, *Poporanismul* (București: Minerva, 1972), 179.

42. *Ibid.*, 242.

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*, 249.

45. *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989* (DCRR) (București: Editura Academiei Române, 2004), 280.

46. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, 1393.



„Biblioteca Școlarului” (1982) sau Corint în colecția „Bibliografie Școlară, *Hai să citim!*” (2019), devine esențială în stabilirea modului de recuperare a romanului, deoarece eticheta „textului de aventură” îi legitimează publicul **și** printre copiii/adolescenți.

Acest aspect poate fi potențat, de asemenea, și de „taxonomia” pe care încearcă să o facă Florica Bodiștean referitor la genul literaturii pentru copii, identificând trei categorii de texte notate cu A, B și C, unde romanul lui Jean Bart s-ar potrivi categoriei B conform descrierilor recuperate după cum urmează: în **categoria textelor A** s-ar încadra o „literatură instrumentală [...] tezigă, instructivă, didactică”<sup>47</sup>, implicând atenția copilului ghidată de lectura adultului; **categoriei textelor B** îi este circumscrisă „o literatură fără adresă, potrivită **și** copiilor”<sup>48</sup>, unde miza e formarea unui rețetar de valori umane, morale – criteriile esențiale în devenirea adultului de mai târziu, în acest context fiind încapsulate „autentice cărți de aventuri”<sup>49</sup> și în fine **categoria C**, unde protagonistul este fie copil, fie adolescent, „lectorul fiind imprescriptibil”<sup>50</sup>. Motivul receptării romanului care explorează tema aventurii drept o lectură specifică publicului pentru adolescenți e devoalat de necesitatea lui metodologică, deoarece face trecerea de la basm spre roman<sup>51</sup> și de caracterul său (re)formativ dublat de o intenție perpetuă de descoperire a lumii și, implicit, a sinelui. Ideea din urmă este creionată de Florica Bodiștean prin valorificare metaforei drumului<sup>52</sup>, importante în acest sens fiind răsturnările de situație, imagine funcțională în *Europolis*, dar refractar într-o oarecare măsură, deoarece instructajul tânărului lector nu este prescris printr-un *happy end* tipic, ci printr-o tragedie, alunecând adeseori în comic, a personajelor.

Americanul, personajul în jurul căruia se construiește toată trama narativă, este un grec acuzat de crimă în călătoriile sale pe mare, și care decide în pragul bătrâneții să se întoarcă în colonia elenă din portul Sulina, unde copilărise, alături de fiica sa – o femeie de culoare născută în urma relației cu o indigenă. Este suspectat nu doar de rudenie, ci de întreaga comunitate că ar deține o avere substanțială, dată fiind întoarcerea sa de pe pământul american, lucru care se dovedește fals în deznodământ. Astfel, într-adevăr înregistrăm metafora drumului și traseul intenționat al anti-eroului, dar spațiul rezervat acțiunii nu este unul exotic nici din punct de vedere geografic, nici din punct de vedere social, ci Nicola împreună cu fiica sa sunt exotizați de membrii acestei comunități, fie pe baza speculațiilor financiare, fie pe baza rădăcinilor genealogice ale Evantiei. De asemenea, finalul rezervă devoalarea adevărului referitor la situația materială a Americanului, dar maturizarea se produce tragic prin moartea lui și a fetei, răul nefiind înlăturat, deoarece banii pe care locuitorii Sulinei mizau pentru asigurarea unui *mai bine* comercial nu există, orașul-port fiind închis odată cu toate poveștile lui. În plus, afacerile ilegale cu grâu, în care se implică Nicola în finalul romanului alături de vărul său Ahile, amintesc, autohtonizând cadrele narațiunii evidente, de „romanul cu pirăți și corsari”<sup>53</sup>, asigurând și sfârșitul Americanului, din cauza unor răni dobândite în urma împușcăturilor.

Trama narativă răsturnată față de o poveste obișnuită de aventuri poate fi citită ca un discurs dublu subversiv. Primul nivel de subversiune este la adresa evoluției stereotipe a romanului de aventuri: o carte de aventuri pentru copii trasează, de obicei, un filon narativ clar, în care un personaj provenit din clasele de jos ajunge dintr-odată în mijlocul evenimentelor și devine printr-o serie de acțiuni și obstacole

47. Bodiștean, *Literatura pentru copii și tineret dincolo de „story”*, 14.

48. Ibid., 15.

49. Ibid.

50. Ibid.

51. „De fapt, romanul de aventuri poate fi considerat, prin dimensiunea sa idealistă, o formă de mediere lectorală între basmul copilăriei și literatura realistă a maturității.” (ibid., 263).

52. „aventura își fixează un cadru exterior – mai mult sau mai puțin precizat, tematizat sau simplu pretext, dar deschis ofensivei și afirmării omului –, iar fabulația, abundentă, conduce la revelarea unor valori. Apoi, comună le este o paradigmă narativă bazată pe simbolul drumului – orice ieșire din orizontul cunoscut favorizează aventura –, deci un traseu intenționat sau fortuit al eroului, un *homo viator* care, plasat într-un spațiu de un exotism geografic sau social, se vede antrenat într-un serial de întâmplări neobișnuite ce duc în final la descoperirea unui adevăr/unei convingeri, la acumularea de experiență/maturizarea sa sau la înlăturarea unui rău.” (ibid., 256).

53. Ibid., 257.

depășite un etalon pentru comunitatea din care face parte<sup>54</sup>; or, în *Europolis*, Americanul este cel care stă pe buzele tuturor celorlalte personaje, iar la final își pierde în totalitate această influență, ajungând în „postura de Cenușăreasă”.

În al doilea rând, propensiunea autorului pentru eliminarea finalului exclusiv fericit reclamă expunerea lectorului la o realitate frustră, necosmetizată, esențială pentru formarea unui adolescent. Acesta depășește etapa anacronică a lui „a fost odată ca niciodată” și treptat conștientizează reperele culturale, sociale și politice ale unei lumi ficționale, dar recognoscibilă în realitatea ei imediată, vulnerabilă la niște neajunsuri similare, precum dinamica instabilă a nișei comerciale, prejudecățile sociale, diferențele de clasă, disjuncțiile etnice, dramoletele erotice adiacente acțiunii și fascinația inter-națională<sup>55</sup>. Sunt democratizate astfel, la nivel estetic, spații marginal(e)izate, precum mahalaua, romanul de aventuri pentru copii/adolescenți ajungând să includă clase și spații sociale, care nu fuseseră considerate literare înainte de perioada interbelică. Mai mult decât atât, toate aceste condiționări cartografiate de Jean Bart confirmă trei caracteristici esențiale ale prozei sale identificate de Ion Bogdan Lefter, respectiv trăsătura tematică dată de „aducerea în literatură a mării, precedentele fiind slabe, dacă nu chiar inexistente la noi”<sup>56</sup>, dimensiunea ideologică prin direcția asumat poporanistă a scriitorului<sup>57</sup> redată prin eșecul progresului comunitar, la care spera întreaga societate a portului Sulina, și, implicit, caracterul realist și social al prozei sale<sup>58</sup>, pregătind astfel fundalul pentru natura parabolică a romanului.

### Avantajele unei grile subversive în romanul *Europolis*

Direcția ideologică asumată de autor în toate scrierile sale, imaginile lingvistice insolite date de poreclele atribuite personajelor (Penelopa, Americanul, Ahile etc.), acțiunile lor potențate de un previzibil cel puțin telenovelistic, toate contribuie la atmosferizarea romanului, implicând totodată o metaforă a deschiderii (*către* alteritate, diverse inflexiuni culturale/sociale), dar demantelată de autor prin intermediul unor actanți normați de fundamentele unei societăți capitaliste, care supraviețuiește doar prin ipocrizie și prin cutumele exersate până la dizolvare identitară.

Un exemplu relevant în acest sens este momentul când, după zvonirea întoarcerii fratelui îmbogățit al lui Stamati, toată comunitatea Sulinei se adună la cafeneaua acestuia, unde, în mod normal, este prezentată o ierarhie a claselor sociale, în funcție de cum clienții erau dispuși la masă („masa șefilor”<sup>59</sup>, „masa diplomatică”<sup>60</sup>, „mesele căpitanilor de vapoare, de remorhere, de șlepurii”<sup>61</sup>, „masa agenților comerciali; hamalii și barcagii nu intrau aici în cafeneaua elitei”<sup>62</sup>): „În cafeneaua lui Stamati exista o ierarhie bine stabilită, după ocupații, caste și clase sociale”<sup>63</sup>.

Odată insinuată venirea lui Nicola Marulis (eveniment înțeles ca pătrundere a capitalului în port, în niciun caz ca o reuniune de familie, de unde și discordia dintre Stamati și sora lui, care încearcă să câștige „custodia” fratelui apărut misterios după atâția ani), toate aceste disjuncții de poziționare în

54. „The children’s adventure story typically takes for its protagonists figures who are unimportant in their normal lives. They are usually on the margins of the community, neglected and often victimised – like Cinderella [...]. Essentially, the adventure story is a fantasy of empowerment. It makes the marginal and insignificant character central and crucial. [...] Subordinate and dependent in their real lives, children reading these books are invited to imagine themselves as influential and important”. Matthew Grenby, *Children’s Literature* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008), 173-174.

55. „Nota aceasta tragică, strecurată în destinele eroilor lui Jean Bart, este izvorâtă din drama pe care-o trăiește orașul în acele zile: înăbușit de concurența marilor companii comerciale și navale, amenințat cu înămolirea treptată, portul de la gurile Dunării face ultima încercare să se salveze, dar nu reușește și cartea se sfârșește cu peisajul dezolant al portului în pragul amorțirii totale. Se așterne liniștea peste locurile în care timp de secole a pulsat o viață intensă, în care oamenii au dus un necurmat război cu marea și fluviul”. Mircea Tomuș, „Jean Bart, *Europolis*”, *Steaua* VII, 9 septembrie, 1956, 101-102 *Apud* Jean Bart, *Europolis*, (București: ERC PRESS, Colecția Cartea de acasă, 2009), 9.

56. Ion Bogdan Lefter, „Jean Bart ieri și azi” în prefața volumului Jean Bart, *Europolis* (București: Editura Militară, 1985), 10.

57. *Ibid.*

58. *Ibid.*, 11.

59. Jean Bart, *Europolis* (București: ERC PRESS, Colecția Cartea de acasă, 2009), 16.

60. *Ibid.*, 17.

61. *Ibid.*

62. *Ibid.*

63. *Ibid.*





comunitate sunt dizolvate. Noua conformație socială epurată de diferențieri sau de puritatea claselor se menține, de asemenea, în cadrul Balului Crucii Roșii, unde doctorul vasului *Mircea* este uimit și contrariat de omogenizarea cetățenilor Sulinei, eterogeni din punctul de vedere al locului ocupat în comunitatea diversificată a portului, dar capabili să pactizeze în țelul comun al parvenirii cu orice preț<sup>64</sup>: „Oamenii oficiali și gravi, cu masca zâmbetului falș pe buze, dau mâna cu aventurierii și escrocii, barcagii de ieri, milionarii de azi. [...] Oraș de vânzare!... Nu-ți lipsește decât un cumpărător”<sup>65</sup>. Jean Bart inoculează în acest sens ideea că banul uniformizează individul, deoarece indiferent de formația culturală sau profesională, toate personajele se aliniază sub același comandament, și anume întoarcerea Americanului și legitimarea dreptului fiecăruia la averea lui, fie din considerente de rudenie, fie pe baza unor planuri menite să amelioreze situația monetară a orașului:

„Toate mesele, în cafenea și în grădină, erau ocupate. Mulțimea discuta cu frenezie cazul Americanului. Numele lui Nicola Marulis trecea din gură în gură. Ce avere putea să aibă după patruzeci de ani petrecuți în America? Ce va întreprinde el cu dolarii americani aduși aci la Dunăre? Se făceau calcule financiare, se croiau planuri, vaste combinații de comerț fluvial și maritim, societăți pe acțiuni pentru vapoare, elevatoare, remorchere, șleपुरi; campanii de navigație cu rețele de agenții împânzind tot globul, dominând căile mondiale ale comerțului pe apă”<sup>66</sup>.

Venirea fratelui lui Stamatii capătă proporții mesianice pentru membrii coloniei elene, după cum subliniază și Ion Bogdan Lefter („demența cuprinde fără greș orașul întreg, imaginea Americanului ce va să vină semănând cu un Mesia al pragmaticilor, așteptat cu emoție.”<sup>67</sup>), ironie girată inclusiv de numele vaporului cu care personajul intră în port, respectiv *Tabor*, făcând trimitere la momentul biblic al *schimbării la față*, adică exact ce așteaptă și locuitorii Sulinei, o metamorfoză a traiului lor personal și colectiv deopotrivă. Mai mult de-atât, frenezia unitară a maselor e dislocată de conștientizarea bruscă a patriotismului unor cetățeni români, precum conul Tudorachi, acesta mimându-și nemulțumirea față de îmbogățirea peste noapte a grecilor, precum și de locul unde urmează să investească averea – fost pământ românesc. Evident, poziția lui are resorturi profund naționaliste, dar contaminate de microbul imperialist, de unde și încercările lui ipocrite de a boicota originile elenilor, informații pe care nu le deține, dar le filtrează convenabil din dialogurile avute cu alte personaje: „- A! sări conul Tudorachi triumfător, va să zică pirăți, tâlhari de mare, ce vă spuneam eu? Bravo! m-am luminat. Mă rog asta am vrut să știu. Este sau nu grecul cea mai oală națiune din lume?”<sup>68</sup>; finalul descurajant al lui Nicola și al Evantiei pare să îi probeze observația cu iz anticipator, deoarece „decăderea lor socială, economică, având consecințe, în ultimă instanță, morale, este pedeapsa ce li se dă pentru vina de a nu le fi confirmat, tuturor, visele și așteptările compensatorii”<sup>69</sup>.

Pârghiile subversive, însumate de insuficiențele unei comunități desfigurate de magnetismul „dolarilor americani”, dar incapabilă să-și rezolve propriile urgențe sociale și culturale, sunt accentuate prin articularele poporaniste ale figurii Evantiei, în ipostaza unui soi de *outsider*, inadaptată locurilor portuare pline de corupție, de contrabandă și de degradare umană, visând în deznodământ să strângă suficienți bani pentru a se întoarce în locurile natale. În primă instanță, fata fascinează prin frumusețea și exotismul ei, aparent dând impresia unei integrări imediate și nemediate în noul spațiu, aspect plusat și de relația ei cu ofițerul Neagu. Totuși, inserarea mai profundă în viața orașului, declanșată de dansul acesteia cu *Don Juan*-ul portului, ofițerul Deliu, o condiționează social, alterându-i puritatea originară, anacronică, moștenită din insulele nealterate de civilizație ale nașterii ei, din nou un contrapunct în cheie poporanistă, insinuat în narațiune cu intenția de a reda o idee de frână a progresului. Jean Bart preferă chiar o parodiare a mitului adamic, unde Eva(ntia) este înșelată de vorbele șarpelui, simbolizat de bărbatul seducător al portului, cunoscut pentru escapadele sale cu Penelopa și nu numai. Astfel,

64. Lefter, „Jean Bart ieri și azi”, 19: „Și ceea ce urmează e o grandioasă parodie a căldurii familiale și prietenești, a obiceiului buneii găzduiri, a modului de a lansa afaceri ori zvonuri, a vieții sociale din oraș, a funcționării instituțiilor și, în cercuri, din ce în ce mai largi, a existenței în general.” (Ion Bogdan-Lefter, *op. cit.*, p. 19).

65. Bart, *Europolis*, 101.

66. *Ibid.*, 17.

67. Lefter, „Jean Bart ieri și azi”, 19.

68. Bart, *Europolis*, 24.

69. Silvia Tomuş, „Europolis”, în Ion Pop (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. I (Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2007), 287.

refuzarea experienței sexuale cu Neagu, din grija tipic tradiționalistă a acestuia de a nu compromite onoarea fetei, este *reglată* de intervenția lui Deliu în drumul întoarcerii Evantiei spre casă, episod descris la granița dintre viol, seducție și dorință reciprocă: „Își amintea clar fiecare mișcare, fiecare gest făcut. Simțea încă vie, ascuțită, o senzație amețitoare, respirația caldă, apăsarea buzelor fierbinți și mustățile acelea parfumate pe gura ei”<sup>70</sup>.

Întâmplarea dintre Deliu și Evantia este simptomatică în trama narativă, deoarece devine *pre-textul* mai multor mize urmărite de Jean Bart, insinuate subiacent în structura acțiunii. Pe de-o parte, supliciu psihologic generat de propria degradare determină în Evantia debușul rușinii, al dizolvării identitare și, totodată, conștientizarea faptului că aprecierile unilaterale venite din partea bărbaților, interpellate naiv de ea, devoalau, de fapt, ipostazierea ei drept marfă vandabilă. Miza scriitorului este de a arăta că, pentru locuitorii dezumanizați ai Sulinei, dar în același timp exasperați de situația financiară precară a orașului, tot ce trece în/prin port, obiect sau persoană, devine automat și implacabil produs, i se atribuie o valență monetară și un potențial material. Această propensiune va fi pusă la lucru în cazul fetei Americanului prin rolul de animatoare obținut într-un bar la finalul romanului și prin faptul că va fi din nou victima lui Deliu, crezând că așa își poate salva tatăl de la acuzațiile privind contrabanda.

Pe de altă parte, imprudența Evantiei va determina gestul radical al Penelopei de a se sinucide, deoarece se simte respinsă și înșelată de Deliu, acesta fiind un nou prilej de a concentra atenția narativă asupra unui personaj feminin destul de controversat din punct de vedere etic și mentalitar. Pe de-o parte, Penelopa transcrie parodia unei *regine de mahala*, dat fiind trecutul ei promițător, deturnat de căsătoria cu Stamati. Totuși, ea încearcă să-și conserve o aură emancipată, deoarece escapadele ei cu Deliu din tinerețe, subiectul conversației întregii colectivități, sunt perfect asumate de Penelopa și deloc chestionate din punctul de vedere al măștilor sociale, precum și gestul considerat vindicativ din final. Personalitatea impulsivă și retorica discursului său fac din ea o (*proto*)*activistă* și revizuiesc imaginea femeii, evacuând din ecuație autoritatea masculină: „Cu ce drept se amestecă lumea în traiul ei? Ea nu cerea de la nimeni nimic. De ce nu o lăsa lumea în pace? De ce vrea să-i fure fericirea? Nu era stăpână pe corpul ei? Nu era liberă să-și trăiască viața ei?!!!”<sup>71</sup>. Portretul ei este completat de discursul îndrăzneț al uneia dintre femeile angajate la același local precum Evantia:

„- Nu ți-e rușine să faci pe grozavul? izbucni agresivă Tereza, scoțându-și înainte pieptul ei bogat și cinic... Vă cunoaștem noi... domni nobili, mondeni, manierați, cari vă târâți prin saloane, faceți sluj ca niște căței în fața domnișoarelor sus-puse... și după ce vă îmbătați de parfumul lor și vă încălziți acolo pe gratis, veniți să vă răcoriți aici, ca porcii în baltă... la noi, la femeile pierdute... și mai faceți mutre că localul e infect... Ce căutați aici?”<sup>72</sup>

Femeia amendează comportamentul ipocrit al bărbaților, deoarece, adoptă o atitudine preventivă în cercurile frecventate, pentru a-și conserva integritatea convențională, dar, în culisele unei vieți regizate, aceștia optează pentru manifestări hedoniste și evacuate de orice discernământ social. Tereza își atacă inclusiv concurențele, respectiv femeile care dispun de o poziție în societate, având posibilitatea să opteze pentru conformitatea normelor și exigențelor legate de cum ar trebui ipostaziată feminitatea contrar portretelor „femeilor pierdute” nevoite să își pună la dispoziția bărbaților serviciile erotice, pentru a putea să se întrețină. Astfel, personajele feminine din romanul lui Jean Bart își depășesc condiția de simple „simboluri” în traiectul anti-eroului, devenind ele însele ecurile propriilor identități, fapt ce plusează caracterul subversiv al discursului, deoarece, în majoritatea romanelor pentru copii, femeia are un rol simbolic la un moment dat, care, odată îndeplinit, o scoate din scenă, nelăsându-i loc să umbrească figura eroului<sup>73</sup>.

Pierre Bourdieu, în *Dominația masculină*, vorbește despre căsătorie din perspectiva unui schimb simbolic, „care le atribuie femeilor statutul social de obiecte de schimb definite în funcție de interesele

70. Bart, *Europolis*, 142.

71. Ibid., 38.

72. Ibid., 250.

73. Margery Hourihan, *Deconstructing the hero. Literary theory and children's literature* (London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005), 157: „Firstly it is necessary to realize that the women are, essentially, not 'characters' at all but symbols of events in the hero's psyche. Because the story is always narrated from the hero's point of view women appear only insofar as they are involved in his adventures, and the effect of this is to suggest that women are of no significance except when they make an impact upon men. Women haunt the margins of these stories”.



masculine, menite a contribui, astfel, la reproducerea capitalului simbolic al bărbaților<sup>74</sup>, fapt ce antrenează imaginea subalternă a femeilor în raport cu partenerii lor. În contextul romanului *Europolis*, acest contract social e deconstruit în cazul Penelopei, deoarece ea câștigă lupta cu dominația masculină: în primul rând, casa aflată pe numele ei și trecută testamentar în posesia statului, îl aduce pe Stamatî în pragul nebuniei, alimentate și de durerea pierderii ei, iar Deliu contabilizează puternice remușcări, mai ales pentru că este chemat să facă autopsia cadavrului femeii descris graphic de către narator, tocmai pentru a antrena tonul patetic al episoadelor de acest tip: „Un hârșcâit ascuțit de fereștrău îi zgâria dureros nervii. Își întoarse ochii și văzu vâlul de păr negru, lipit în șuvițe de nămolul cleios, dat peste cap, acoperind fața și țeasta scalpată. Deliu se împletici. Era la capătul puterilor<sup>75</sup>. De asemenea, analizând acest episod din roman, putem observa că Jean Bart se arată cu mult înaintea vremii lui, abordând teme precum moartea și boala instrumentate în astfel de tablouri, resorturi exploatate de literatura occidentală pentru copii începând cu anii 1970, deoarece erau considerate nepotrivite pentru a fi expuse într-o manieră frustră copiilor/adolescenților, fie pentru că erau prea dure, fie pentru că ar fi putut încuraja un comportament violent<sup>76</sup>.

Nu în ultimul rând, suferința lui Neagu identificată de doctorul și de secundul vasului *Mircea* după escapada Evantieii, declanșează dialogul dintre cei doi bărbați, prezentând o viziune disjunctă asupra femeii. Din nou, textul, puternic ideologizat de orientarea poporanistă a autorului, se redimensionează în povestirea secundului Mincu, ce condamnă apetența oamenilor pentru societatea modernă, deoarece dizolvă fundamentele etice ale unor instituții, fie ele și simbolice, cum e căsătoria, fapt ce l-a despărțit de soția lui: „Femeia modernă are drept la aceeași viață senzuală ca și bărbatul, era cuvântul de ordine al bandei<sup>77</sup>. Totuși, personajul nu se simte determinat să ultragieze imaginea femeii în general, spre deosebire de doctor. Acesta din urmă încearcă să aducă argumente științifice despre inferioritatea femeii, mizând pe predispoziția ei sentimentală: „- Da, însă trebuie să știi că în mecanismul masculului piesele sunt articulate, pe când la femeie gândirea și simțirea nu sunt încă despărțite. Femeia trăiește în inconștient<sup>78</sup>.

Autorul nu se dezice de viziunea poporanistă, subliniind că personalitatea mondenă a fostei soții a lui Mincu i-a tranșat alternativa singurătății, spre deosebire de personajul masculin: „Prima iubire a lui Mincu – femeia adorată, centrul universului – trăia singură, izolată, într-o mansardă, la București, predând lecții de pictură pe mătase<sup>79</sup>. Pe de altă parte, nu este grațiat nici misoginismul doctorului; el se căsătorește cu *miss Sybil* – o englezoaică aristocrată, cu studii superioare, divorțată și independentă, alături de care va crește fetița ilegală a Evantieii, inaugurând tabloul unei familii cosmopolite prin asumarea alterității etnice, sociale și prin dizolvarea ierarhiei între sexe, gramaticalizând o relativizare a dimensiunii ideologice poporaniste asumate de Jean Bart.

Romanul scris de Jean Bart urmărește, în acest sens, identificarea unor pârgii interpretative decelate la nivelul textului cu menirea de a recâștiga statutul acestui gen literar pe *scena canonică*, simptomatică în acest sens fiind critica socială făcută, prin intermediul divertismentului, dar și al tonului tragic. Acesta din urmă subliniază neajunsurile unei colectivități dezbinată, aflate împreună doar sub semnul *cursului valutar*, agent al declinului final al tuturor personajelor, deoarece devine cuantumul de referință principal stând la baza tuturor formelor de interacțiune din roman. Pe de-o parte, sunt ultragiate personaje precum Americanul și Evantia, al căror deznodământ descurajant le amendează impresia falsă, pe care o au asupra colectivității, iar, pe de altă parte, Jean Bart tranșează un discurs etic despre o comunitate care, aflând că nu poate beneficia de bunurile bănești ale celor doi, refuză să își facă datoria de cetățeni și să le ofere un mijloc de trai, excluzându-i atât din comunitatea elenă, cât și

74. Pierre Bourdieu, *Dominația masculină*, traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu, ediția a II-a revizuită, (București: Art, 2017), 73-74.

75. Bart, *Europolis*, 173.

76. Kathryn James, *Death, gender and sexuality in contemporary adolescent literature* (New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2008), 2: „The frequency of death's appearance in books published for children has increased markedly in the period post-1970, yet academic analyses of the subject remain limited. Perhaps the very act of bringing "death" and "children" together is unsettling. Some critics argue, for instance, that death is not a suitable topic for either children or the novels that are produced for them: it is too morbid, too painful, or too likely to induce psychological harm, they claim. Others believe that exposing young people to graphic or violent depictions of death merely generates more violence”.

77. Bart, *Europolis*, 155.

78. Ibid., 154.

79. Ibid., 268.

din cea românească, protagoniștii sfârșind fie în delict, fie în degradare morală.

Nu în ultimul rând, figurile feminine puternice, precum Penelopa și animatoarele de la barul unde lucrează Evantia, marchează preliminariile unui activism primitiv, dar eficient în a chestiona viziunea exclusiv poporanistă a autorului, care, totuși, predomină până la finalul romanului. Toate acestea sunt aspecte relevabile doar asumând perspectiva unei lecturi în grilă subversivă: textul lui Jean Bart rămâne unul reacționar, deoarece e vascularizată o discuție despre disfuncționalitatea zorilor lumii moderne, capabilă să dizolve, în siajul ideologiei poporaniste, toate valorile etice și morale ale unei societăți deposedate de gratuitatea unei vieți simple, inaugurând era progresului. Astfel, dimensiunea subversivă a romanului e conturată de un palier ideologic, prin intermediul criticii aduse sistemului economic dominant al perioadei, dar și societății patriarhale. Referitor la palierul estetic, Jean Bart propune *un alt fel* de roman pentru copii/adolescenți, cu un alt tip de deznodământ, altă miză și altă structură narativă, inovând astfel în jurul genului literaturi pentru copii.

### Bibliography

- Bart, Jean. *Europolis*. Bucharest: ERC PRESS, 2009.
- Blažic, Milena Mileva. "Children's Literature in South-East Europe." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13 (2011). <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1714&context=clcweb>.
- Bourdieu, Pierre. *Dominația masculină* [Masculine Domination]. Translated by Bogdan Ghiu. Bucharest: Art, 2017.
- Bodiștean, Florica. *Literatura pentru copii și tineret, dincolo de „story”* [Children and Youths Literature, Beyond 'Story']. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2007.
- Cândroveanu, Hristu. *Literatura română pentru copii* [Romanian Children's Literature]. Bucharest: Albatros, 1988.
- Cernăuți-Gorodețchi, Mihaela. *Literatura pentru copii (Sinteza critică)* [Children's Literature (Critical Synthesis)]. Iași: Universitas XXI, 2008.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Kafka: Pentru o literatură minoră* [Kafka: Toward a Minor Literature]. Translated by Bogdan Ghiu. Bucharest: ART, 2007.
- Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989* (DCRR) [The Chronological Dictionary of the Romanian Novel from Its Origins to 1989]. Bucharest: Editura Academiei Române, 2004.
- Pop, Ion, ed. *Dicționar analitic de opere literare românești* [Analytical Dictionary of Romanian Literary Works], vol. I. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2007.
- Grenby, Matthew. *Children's Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- Hazard, Paul. *Les livres, les enfants et les hommes*. Paris: Ernest Flammarion, 1932.
- Hourihan, Margery. *Deconstructing the Hero: Literary Theory and Children's Literature*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.
- Iovănel, Mihai. "Children's Literature in Romania." *Transylvanian Review* xxxi, Supplement no. 1 (2022): 35-44.
- James, Kathryn. *Death, Gender, and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature*. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2008.
- Lefter, Bogdan Ion. "Jean Bart ieri și azi" [Jean Bart Yesterday and Today]. In Jean Bart. *Europolis*. Bucharest: Editura Militară, 1985.
- Lewis, C.S., *Despre lumea aceasta și despre alte lumi* [Of This and Other Worlds]. Translated by Bianca Rizzoli. Bucharest: Humanitas, 2020.
- Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* [The Critical History of Romanian Literature: 5 Centuries of Literature]. Pitești: Paralela 45, 2008.
- Marino, Adrian. *Hermeneutica ideii de literatură* [The Hermeneutics of the Idea of Literature]. Cluj-Napoca: Dacia, 1987.
- Morariu, David, Ana-Maria Stoica, Teona Farmatu, Radu Vancu, and Dragoș Varga. "Poli de producție ai romanului românesc (1933-1947): rețele editoriale și forme de canonizare" [Production Centers of the Romanian Novel (1933-1947): Editorial Networks and Canonization Process]. *Transilvania*, no. 9 (2021): 35-42.
- Nemoianu, Virgil. *O teorie a secundarului* [A theory of the Secondary]. Bucharest: Univers, 1997.
- Ornea, Zigu. *Poporismul* [The Populism]. Bucharest: Minerva, 1972.
- O'Sullivan, Emer. *Comparative Children's Literature*. Translated by Anthea Bell. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.



- Pătrașcu, Victoria, Adina Popescu, Alina Purcaru, Nona Rapotan, Bogdan Rațiu, Adina Rosetti, Cătălin Sturza, Maria Tănăsescu, Carmen Tiderle, Radu Țuculescu, Dan Ungureanu, Radu Vancu, Anamaria Veres, and Elena Vlădăreanu. "Starea literaturii pentru copii (V)" [The state of children's literature (V)]. *Vatra*, October 19, 2021. <https://revistavatra.org/2021/10/19/starea-literaturii-pentru-copii-v/>.
- Rogojinaru, Adela. "Literatura pentru copii între aventură și rezistență" [Children's literature between adventure and resistance]. *Dilema veche*, December 31, 2011. <https://dilemaveche.ro/sectiune/dilemateca/literatura-pentru-copii-intre-aventura-si-604355.html>.
- Sălăgean, Marcela. *Introducere în istoria contemporană a României* [Introduction the Contemporary History of Romania]. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2013.
- Shavit, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1986.
- Terian, Andrei, Teona Farmatu, Cosmin Borza, Dragoș Varga, Alex Văsieș, and David Morariu. "Genurile romanului românesc (1933-1947). O analiză cantitativă" [The Genres of the Romanian Novel (1933-1947): A Quantitative Analysis]. *Revista Transilvania*, no. 9 (2021): 43-54.
- Tomuș, Mircea. "Jean Bart, *Europolis*." *Steaua* VII, September 9, 1956, 101-102.
- Tomuș, Silvia. "Europolis." In *Dicționar analitic de opere literare românești* [Analytical Dictionary of Romanian Literary Works], vol. I, edited by Ion Pop. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2007.

# Making the Intermediaries: The Romanian Book Market in the Second Half of the Nineteenth Century Between Economics and Culture

Ioana MOROȘAN

G. Călinescu Institute of Literary History and Theory, Romanian Academy  
Corresponding author emails: morosan.gyongyi@gmail.com

---

**Making the Intermediaries: The Romanian Book Market in the Second Half of the Nineteenth Century Between Economics and Culture The visit of the royal family to Transylvania in the context of the year 1919**

**Abstract:** The present paper is the first introductory entry of a research project that largely questions the autonomy of Romanian publishing infrastructure during the last part of the nineteenth Century (1860-1900). More specifically, I endeavor to shape the limits of the professionalization of the Romanian publishing field in the last decades of the nineteenth Century, a pivotal period regarding the establishment of the professional profile of the publisher and the role of intermediaries in the local literary field. The degree of professionalization is understood concerning the field's degree of autonomy. As a minor culture that after the 1848 Revolution built the national agenda around the foundation of national cultural and linguistic identity, the Romanian publishing field faced two great impediments: the subsumption of the editorial agenda by national stakes, and a poor educational and academic infrastructure. The latter affected the formation of specific competencies of cultural agents responsible for the dissemination of cultural products, on the one hand, while the former is responsible for the reduction of readership, on the other. The involvement of foreign intellectuals in Romanian literary life compensated for this lack of skills in making culture, especially in widening access to culture. Furthermore, the economic aspect made difficult publishing activities by the insertion of this quite fragile economic sector into the market system. This fact determined publishers to ultimately replace the cultural and literary stakes with commercial ones. From this standpoint, publishers and editors are first defined as merchants and then as cultural agents. The introduction of the first copyright legislation, in 1862, does not balance the asymmetric relationship between writers and publishers, both interests revolving rather out of pure cultural recognition and symbolic gain. Thus, I attempt to highlight the significant contributions of foreign intermediaries especially concerning the economic and national constraints.

**Keywords:** Romanian publishing infrastructure, editors, economic constraints, copyright legislation, professionalization.

**Citation suggestion:** Moroșan, Ioana. "Making the Intermediaries: The Romanian Book Market in the Second Half of the Nineteenth Century Between Economics and Culture." *Transilvania*, no. 02 (2024): 52-61.

<https://doi.org/10.51391/trva.2024.02.06>



The establishment and the professionalization of the publisher's position in the cultural field during the second half of the nineteenth century occurred against the background of the political and social shifts marked by the Revolution of 1848. The Romanian cultural production had been linked to the process



of building the national identity and local cultural values.<sup>1</sup> Beyond the cultural aspect and national project, the development of the book market had been in an impasse under the economic aspect, in the context of the transition to the market economy. Along with the modernization of the Romanian economic system by the adaptation of its trading system to the capitalist Western system,<sup>2</sup> the local book market was absorbed in this process of modernization as it had been compelled to the rigors of the free market based on the principle of demand and supply, as we can further see. The economic impediment will reveal the social factor that puts in difficulty editors' efforts to grow the publishing industry. The high cost of books and the low rates of literacy during this period make book consumption a silent instance along with the high costs of printing. These conditions pushed editors to pivot onto a mercantile orientation of their business, thus the first editors in Romania were booksellers at the same time, as they were selling not only books, but many types of stationery products such as calendars, pens, and even food (jam or candies)<sup>3</sup>. For instance, Ioan V. Socec was complaining about the situation of the Romanian bookstores: "book store, close to the ruin, was able to keep up only due to the auxiliary commerce with of stationery products, antique books, knick-knacks, handmade objects, etc."<sup>4</sup>

Moreover, many of the editors were complaining about the high cost of foreign rights that made translation quite unaffordable at the moment, although Romania was still not part of the Bern Convention<sup>5</sup> at that time, and the informal import of books was deemed outlawed. As such, the acquisition of foreign rights was financially unfeasible for Romanian editors because of the price, according to C.A. Rosetti, who was complaining about the high rate of royalties practiced by the Western publishers who dealt with Romanian editors.<sup>6</sup> Also worth noting is that for many editors, the stake of their editorial activity was deeply politically committed under the context of consolidating liberalism and its ethos on the one hand, and under the responsibility for the reinforcement of the national project as it regards cultural identity. Thus, the role of writers and editors had been revolving around the national stakes. While in Western countries the concept of large-scale production of sales-minded mass-market literature, had been established, in Romania, the activity of writers was involved in the national projects and satisfied the needs of the society subjected to the radical transformations.<sup>7</sup> Considering the book market development under these three main social, cultural, and political forms: liberalism, capitalist trade market, and national aims; the study attempts to loop the peripheral dimension of the local culture that comes out at the level of the establishment of the Romanian book industry through the models of exercising political and economic constraints on printing and publishers' activity, as well as the foreign contribution to the local development of cultural infrastructure.

### **The Role of Foreigners in the Construction of the Publishing Professions**

According to Alex Drace-Francis, many foreign travelers who came to Romania during the nineteenth Century noticed that the foreign influence on the articulation of Romanian culture had been pivotal. Moreover, they also take into account the regular Romanians' lack of interest in local cultural production and a lack of tradition and knowledge regarding the shaping of a new particular cultural taste. This fact allowed room for foreign editors and merchants who conducted many cultural projects that contributed to the development of the Romanian book industry. For instance, at the beginning of the nineteenth

---

1. Junimea's publishing and intellectual program had deemed that the book's circulation aim is a national one, first of all; see Bogdan Popa, *Comertul cu carte în România: proiect național și proiect economic: a doua jumătate a secolului al XIX-lea-începutul secolului al XX-lea* (Cluj-Napoca: Academia Română, 2015), 24.

2. Irina Livezeanu, *Cultural Politics in Greater Romania: Regionalism, Nation Building, and Ethnic Struggle, 1918–1930* (NY: Cornell University Press, 2000). also see for the case of Transylvania, Manuela Boatcă and Anca Parvulescu, *Creolizing the Modern: Transylvania Across Empires* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2002)

3. see I.I.V Socec, *Cuvânt înainte*, *Buletinul Oficial al Asociației Generale a Librarilor din România* I, no. 1, October 1 (1903): 3.

4. „librăria învecinată cu ruina, s-a putut menține numai grație comerțului auxiliar de papetărie, antiquariat, mărunțișuri, manufactură etc.” I.I.V. Socec, *op.cit.*

5. Berne Convention was founded in 1886 and aims to regulate, at the international level, the legislation of copyright and of books' circulation. Romania starts to be part of the Convention starting in 1926, see Barbu I. Scodărescu, Dumitru I. Devesel, Constantin N. Duma, *Legea asupra proprietății literare și artistice. Comentată și adnotată* (Bucharest: Cartea Românească, 1924), 15.

6. C.A. Rosetti, *Correspondență* (Bucharest: Minerva, 1980), 269.

7. Leon Volovici, *Apariția scriitorului în cultura română* (Iași: Editura Junimea, 1976), 130.

Ionnițoiu, *Istoria editurii românești* (Bucharest: Cartea Românească, 1923), 132.

century, François Recordon came to Bucharest where he worked as a teacher. He observed that signs of Western influences were emerging especially among upper-middle-class people. The cultural transfer became clearer as soon as many boyars sent their children (sons) to Western universities for studies. On the other hand, the effects of international trade became very visible in Romania as well. The cultural transfer that interferes with the sphere of local intellectuals' production of ideas became strongly linked to the idea of the nation and state and has been upheld through import. The important agents of transfers were foreigners who contributed to the development of the local trade system. That fact is understandable considering that the intellectual and literary fractions from Romania are focused on consolidating "an original national taste" and "the idea of national culture", on the one hand; but, on the other hand, the development of the local cultural system was facing its minor and recent dimensions, as well as locals' disinterestedness in cultural production. For instance, according to another French visitor in the nineteenth century who also worked as a teacher, Laurencon, "he remarked that it was rare to find a book in the hands of a boyar or his wife, and that the favoured entertainment of the young was to spit into the lake at Herăstrău outside Bucharest, and marvel at the ripples thereby caused."<sup>8</sup> In this vein, the process of cultural articulation undoubtedly reclaims foreign stimulation. Starting from the first history dedicated to the history of Romanian publishing, written by Theodor Ionnițoiu, who was himself a publisher, the role of foreign entrepreneurs in the construction of the local cultural infrastructure was significant. According to Ionnițoiu's history of books and publishing, the beginnings of the Romanian book print's establishment are mainly related to Western businessmen who were also selling books in their stores, along with other commodities.

Even the term by the concept of the publisher had been designated at that time as a translated word from German – *ferlăgar*<sup>9</sup> [*germ. Verleger*]. That has to do with the practice of book printing, which was widespread in Transylvania, especially among the Saxons, as well as many German-speaking foreign entrepreneurs' involvement in the foundation and development of the local book market<sup>10</sup>. The profession of the editor is, first of all, tightly related to the occupation of bookselling, as the practice of book printing went hand in hand with its selling, the commercial purpose being pivotal for the merchants<sup>11</sup>. Moreover, the first booksellers in the Romanian territories were mainly foreigners who imported Western commodities into Romania.<sup>12</sup> Thus, the beginnings of book distribution in Romania are tied to Westerners' involvement in trade within the Romanian-speaking territories. In this vein, one of the first booksellers was a Swiss merchant, Fr. Bell in Iași,<sup>13</sup> who sold books only in French. An important role in the development of the Transylvanian book market and print had been played by Samuel Filtsch, one of the most influential Saxon scholars at the beginning of the nineteenth century, who founded in 1826 a book enterprise that had been taken over by his successor, W. Krafft. Although their cultural agenda was mainly focused on book printing and distribution in German, they contributed significantly to the dissemination of texts in Romanian as well, as Ionnițoiu pointed out.<sup>14</sup>

At the beginning of the nineteenth Century, the book enterprise held by Friederich Wallbaum had been first led by a Saxon from Sibiu, attested under the name of Thierry.<sup>15</sup> The library held by F. Wallbaum exceeded its cultural and commercial role, as it served as an important space for the coagulation and gatherings of the German Lutheran minority from Bucharest. Further, the enterprise was taken over by C.A. Rosetti and Erik Winterhalder,<sup>16</sup> their publishing was the most specialized and well-equipped at that time.<sup>17</sup> Before founding the enterprise, C.A. Rosetti and Winterhalder had frequented during their youth liberal circles and graduated from political schools focused on liberal-democratic topics. They

8. Ibid., 35.

9. Ionnițiu, *Istoria editurii românești*, 103.

10. During the last decades of the nineteenth century until the inter-war period, many of the publishing houses were led by foreigners, especially Germans, Ibid., p. 128.

11. Ion Heliade Rădulescu, *Opere III* [Complete Works vol III] (Bucharest: Minerva, 1975), 395-398.

12. see Constantin A. Stoide, *Comerțul cu cărți dintre Transilvania, Moldova și Țara Românească între 1730-1830* (Iași: Demiurg, 2005), 131.

13. Ionnițoiu, *Istoria editurii românești*, 125.

14. Ibid, 209.

15. see Gheorghe Zane, "Enric Winterhalder tipograf, revoluționar la '48, ideolog și economist liberal," în Gheorghe Zane, *Studii*, studiu introductiv de Costin Murgescu, ed. îngrijită de Elena Zane (Bucharest: Editura Eminescu, 1980), 407.

16. Popa, *Comertul cu carte*, 30.

17. Zane, "Enric Winterhalder tipograf," 403.





were undoubtedly the most emergent intellectual revolutionary figures during the 1848 Revolution. In cultural and social terms, the peripheral position of the Romanian culture is revealed by the Westerners who bore witness to it, as they either find Romania as an “unknown culture,” as a “strangeness,” which means the “exotification” of the East, but also its minor and dominated status are already deeply embedded; or they are on their way of recovering after a familial bankruptcy, as it happens in the case of E. Winterhalder. In this vein, coming to Romania means a chance to regain a lost social status in their home country, obviously made possible in a much less developed country that was faced with poverty and a lack of resources. No doubt that many foreign intellectuals were (self)-exiled because of their unsatisfying or even degraded social conditions in their origin countries. As such, the monographic writing dedicated to book editors from this period wrote down that the case of Winterhalder is illustrative in this order: “The reason for leaving would have been the need to ensure an existence after his father’s decay. He was not bringing with him any life experience or a weighty name and in no way a heritage. He was as poor as regular emigrants.”<sup>18</sup>

Moreover, foreign intellectuals’ importance can be measured through their involvement in the development of political and cultural ideas, on the one hand, as well as their strategy for establishing the books’ circulation, on the other. For instance, E. Winterhalder played an important role in conducting the liberal political agenda. Since moving to Romania, he entered into fellowship with Ion Câmpineanu’s circle, an important revolutionary organization, especially for young intellectuals with a liberal-leaning. As such, Winterhalder contributed to the foundation of many liberal projects; for example, along with the publishing activity, he also edited with C.A. Rosetti the liberal revolutionary magazine “Pruncu Român.”<sup>19</sup>

Also worth noting is the fact that many foreign publishers represented key figures by their contribution to the extension of literary infrastructure and enlarging access to books as well as the growth of local readership. The fact concerns their competencies and specific tradition of literacy and literary practices, both writing and publishing in German or French-speaking cultures. Thus, under the condition of book circulation restriction due to the unaffordable price of books, the German publisher Friederich Wallbaum introduced in Bucharest the concept of a *circulating library* (*Leihbibliothek*), which had already been implemented in the West since the middle of the eighteenth Century as a solution for the low rate of book consumption because of its unaffordability. Due to Wallbaum’s project, the act of reading got through its pivotal phase of democratization, making it more accessible for larger social categories.<sup>20</sup> After the enterprise had been taken over by C.A. Rosetti and E. Winterhalder in 1845-1846, the library prolonged the model established by their predecessor. Based on the contemporary intellectuals’ evidence, E. Winterhalder led the library around independently, as Rosetti’s contribution could be measured through his financial involvement and entrepreneurial activity rather than the cultural dimension of their library’s organization<sup>21</sup>. The role of foreigners in the organization and development of the Romanian book market had to do with the marginal position of education as well as the higher education system that can provide access to certain specific competencies such as cultural or intellectual professions. Thus, intellectuals and foreigners played a pivotal role as it regards the stimulation of the establishment of the Romanian book infrastructure under precarious educational, social, and cultural conditions in the Romanian-speaking territories. Also, as in Romania, the profession of the publisher had been not governed at the time by “a code of professional ethic nor protected by a rigorous jurisdiction”<sup>22</sup> resulting from a local tradition of book printing; the significant involvement of the foreigners enabled to tie the specialization of the position of intermediaries (as a cultural instance between writers and readership<sup>23</sup>) to the moment of opening the local literature and

---

18. “Cauza plecării [lui Winterhalder din Viena] ar fi fost nevoia de a-și asigura o existență în urma ruinării tatălui. Nu aducea cu dânsul vreo experiență de viață, un nume, iar despre avere nici vorbă; era ca orice emigrant, sărac” (my trans.), *ibid.*, 404.

19. C. A. Rosetti *ca tipograf: omagiu din partea Institutului de Arte Grafice “Carol Göbl” S-sor I. St. Rasidescu cu ocaziunea desvelirii monumentului seu [în ziua de 20 aprilie 1903]* (Bucharest: Institutul de Arte Grafice „Carol Göbl”, 1903), 17.

20. Popa, *Comerțul cu carte*, 29.

21. Zane, “Enric Winterhalder tipograf,” 408.

22. cf. Gisèle Sapiro, “Je n’ai jamais appris à écrire’: les conditions de formation de la vocation d’écrivain,” *Actes de la recherche en sciences sociales* 168 (2007): 13-33.

23. see Gisèle Sapiro, Cécile Rabot, *Profession? Écrivain* (Paris: CNRS Éditions, 2017).

culture to the West. From this standpoint, these intellectual and cultural professions, such as publishing or writing, could be seen as an imported profession, on the one hand. On the other, this profession was relatively precarious, from a social point of view, as well as a challenging occupation for Romanian intellectuals due to the educational system, and social and resource crises<sup>24</sup>. All these factors reveal the (semi)peripheral position of Romanian culture, during the last decades of the nineteenth Century in Europe, in comparison to the Western hegemonic cultures, where the publishing infrastructure had been already established and professionalized in terms of context.

### **The Professionalisation of the Publishing Infrastructure: Publishers between National Stakes and Economic Constraints**

The uneven position of Eastern Europe raised against the background of the Revolution of 1848 by local trends of founding their national identity via "gathering of knowledge about music, literature and other forms of artistic expression."<sup>25</sup> Thus, as we can further see, the development of the literary was marked by foreign capital based on the foreign entrepreneurs' knowledge and competencies, as well as by the political agenda that shaped the cultural and aesthetic program of the book industry, on the one hand, and by the economic interests, on the other.

As Paul Cornea pointed out in his study dedicated to the origin of Romanian Romanticism, the articulation of Romanian cultural paradigms during the nineteenth century had been split between national sources of recovery and openness in front of other cultures and, implicitly, in front of translation. For instance, intellectuals and publishers such as Ion Heliade Rădulescu or Gheorghe Asachi the openness to other literatures meant the modernization of local language, culture, and taste.<sup>26</sup> On the other hand, "Dacia literară" conducted by M. Kogălniceanu and his peers such as C. Negruzzi actively encouraged the cultivation of national sources more than imitating Western models<sup>27</sup>, while Transylvanian intellectuals and writers (such as those who built up the "Școala Ardeleană") stressed the Latin origins of Romanians, as well as the Romanian continuity in Transylvania. In any case, the national stakes played a pivotal role in how publishers and writers defined their agenda. Beyond this aspect, translation serves as an important way to compensate for the small production of local fictional materials. The resistance in front of translation practiced by many intellectual fractions is diminished by the interests of editors to supply their editorial agenda that could not be covered by the local literary production.<sup>28</sup>

The emergence of the market constrained publishers to split their editorial agenda between ideological, cultural (in terms of national consolidation), and economic stakes. Against this background, two important directions divided the perspectives on the role of intellectuals, writers, publishers, and librarians from a juridical point of view. The first discussions regarding the specialization of copyright legislation occurred through the debates of Constantin Hamangiu and Constantin Dissescu, two emergent figures in the legal field in the last decades of the nineteenth Century. On the one hand, Dissescu held up the means of writers and intellectuals to produce cultural value without mercantile interests, the act of cultural production is seen as a symbolic occupation that serves the cultural needs of nations and cultures<sup>29</sup>. On the other, his position-taking is abolished by the Minister of Justice, Constantin Hamangiu, who stands up for the importance of the professionalization of writing, editing, and printing occupation by the insertion of literary and cultural goods within the transactional system of goods; according to Hamangiu, authors have to be very well paid for their occupation and be able to make a living from writing. From this standpoint, C. Hamangiu considered the importance of authors' remuneration, according to the intellectual rights legislation established in 1862, as an important phase

24. see M.A Corradini, "Hai la vorbă!" in Paul Cornea and Mihai Zamfir, *Gândirea românească în epoca pașoptistă (1830-1860)*, vol. 1 (Bucharest: Editura pentru Literatură, 1968), 127.

25. Christopher Clark, *Revolutionary Spring: Fighting for a New World*, 2nd edition (London: Penguin Book, 2023), 311.

26. Paul Cornea, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780-1840*. Bucharest: Cartea Românească, 2008, 422.

27. *Ibid.*, 499.

28. *Ibid.*, 395.

29. Constantin Dissescu, *Dreptului constituțional: istoria dreptului public, dreptul public comparat, teoria generală a statului, dreptul constituțional al României*, ediția a III-a (Bucharest: Socec, 1915), 507.



of the modernization of Romanian culture.<sup>30</sup> Nevertheless, many Romanian intellectuals deemed the introduction of the idea of profit would negatively influence the act of writing, cultural, artistic, and intellectual production as the act of creation would be financially motivated and interesting. For instance, since the beginning of the nineteenth Century, Dinicu Golescu noted the way cultural modernization and national projects of social development are mainly based on cultural production that must be economically disinterested.<sup>31</sup>

The establishment of the first intellectual rights legislation in 1862 marked the first important phase of the professionalization of the Romanian book industry, both writing and publishing occupation. Before the legislation's implementation, the publishing industry's professionalization was tied to I.H. Rădulescu, one of the most important publishers at the time, who proposed to establish a "Central National Library" that was meant to guarantee a profit for editors and enlarge the channels of book distribution. According to his project, the books were sold by different kinds of intermediaries such as priests, teachers, or merchants, and the association retained a percentage of the sales. Rădulescu's effort of the professionalization of the relationships between writers and editors occurred against the background of the author's rights law establishing and implementation.<sup>32</sup> The legislative structure of the rights law was mainly profiled after the French legislation of *droit d'auteur*. The French model of *droit d'auteur* has to do with the moral implication of writers regarding their works despite the copyright legislation that is focused on the economic aspect of the relationship between writers – works, and editors.<sup>33</sup> As an effect, the legislation of intellectual rights could not protect writers financially. The author's rights were often negotiated, whereas the writers' work was poorly paid. Moreover, according to the copyright agreement from 1869 between Dimitrie Bolintineanu and the editor Ioan V. Socec, the printing cost was entirely covered by the publisher, and print runs were about 15000 copies, which was a generous print run for a Romanian author; but the text editing and revising were obligations of the author. The precarious condition of Bolintineanu who tried to make a living from the writing profession is well-known and documented.<sup>34</sup> The mercantile motivation of the editor-librarians will determine jurists specialized in intellectual rights legislation, in the inter-war period, to decline the rights legislation implemented in 1862 and to express the need for professionalization of the writing occupation by improving its legislation: "Our literature and art have taken new shape that the jurists from 1862 did not imagine. The relationship between writers and editors regarding some material benefits has become very frequent and very complex whereas it is impossible to leave it under the vague regime of the law still in effect."<sup>35</sup> Also, they were complaining about the precarious status and insufficiency of the local legislation compared to the Western rigorous copyright laws.<sup>36</sup>

Starting from the last decades of the nineteenth Century and at the beginning of the twentieth Century, the differences between these two professional identities started to be articulated. Thus, an editor is gradually associated with the profile of a cultural agent whose role is to "publish an author's text", while the role of a publisher is to sell the books and assure their circulation<sup>37</sup>. From this point, since the end of the nineteenth Century, the editor is identified with the concept of *gatekeeper*. More specifically, the notion of gatekeeper, in Pierre Bourdieu's terms, is understanding the mediation act between "the production of symbolic and cultural goods, on the one hand, and the production of cultural taste, on the other."<sup>38</sup> As Bourdieu defined the function of the editor in the absence of a

---

30. Constantin Hamangiu, *Scriitori și artiști. Studiu asupra dreptului lor*. Bucharest: Editura Librăriei Carol Müller, 1987), 22.

31. see Dinicu Golescu, *Scrieri* (Bucharest: Minerva, 1990), XXXIII.

32. Andrei Pippidi, "Despre tipografia lui Eliade Rădulescu la 1848," *Studii și cercetări de bibliologie*, XIII (1974): 173-174.

33. see Gisèle Sapiro, "Droit et histoire de la littérature: la construction de la notion d'auteur," *Revue d'histoire de XIX siècle* 48 (2014): 107-122.

34. Popa, *Comerțul cu carte*, 71-72.

35. "Literatura și arta noastră au luat dezvoltări pe care legiutorii din 1862 ne le puteau bănuși. Raporturile dintre autori și editori, în vederea unor beneficii materiale, au devenit așa de frecvente și așa de complexe încât e peste putință a le lăsa sub regimul vag al legii în vigoare" (my translation). Scondăcescu, Devesel, and Duma, *Legea asupra proprietății literare și artistice*, 2.

36. *Ibid.*, 2-4.

37. Popa, *Comerțul cu carte*, 48.

38. see Pierre Bourdieu, *Distinction – The Social Critique of the Judgement of Taste* (Oxfordshire: Routledge, 2015).

specific certification through the force of “election” that serves as a certification and the first symbolic recognition of an author’s manuscript<sup>39</sup>; the editor is considered in the Romanian publishing field from the end of the nineteenth Century, a cultural agent who is invested with the power of decision on manuscripts and authors. In other words, at the time, the editor is deemed in Romanian culture as a gatekeeper and is recognized for his/ her pivotal role in making the local culture and literature, as well as their involvement regarding the routes of books (in both terms of books success or failure).<sup>40</sup>

The instauration of the economic principle of the market against the background of increasing liberal influences and the need for social and economic modernization after the Western capitalist model led to certain difficulties regarding the professionalization of the writing profession. The capitalist model in the publishing infrastructure led editors to often prioritize the economic aspect, while the financial compensation for writers is mostly neglected. According to Ionnițoiu’s history dedicated to Romanian publishing, the role of cultural intermediaries was to obtain profit from cultural production.<sup>41</sup> Due to economic issues, many intellectuals consider this aspect responsible for the local cultural and literary development. As such, Nicolae Iorga deplored Romanian writers’ social condition at the end of the nineteenth Century, as the occupation of writing remains a symbolic profession even after the introduction of intellectual rights legislation, in 1862. Moreover, as the writing profession could not earn one’s living, writers were compelled to get a second professional position, called in Bourdieu’s term *profession « alimentaire »*<sup>42</sup>, which is often not related to their cultural competencies.

During the second half of the nineteenth Century, the Romanian publishing industry was stuck between economic constraints and cultural affinities quite often engulfed by the ideological options of publishers and the needs reclaimed by the project of the construction and consolidation of the national identity. From this standpoint, at the moment both the publisher and librarian are considered first of all merchants rather than cultural agents. Nonetheless, as I already mentioned, editors were invested not only with the role of gatekeeping, but they were important agents regarding their involvement in literary life, although their purpose was an economically interested one: “the editor [between 1860-1940] is responsible with the coagulation of a writers group through they tried to assure the commercial successful of their enterprise”<sup>43</sup>. Thus, the market system that defines the way of functioning of the publishing infrastructure contributes to the highlighting of the hierarchy between editors and writers. While editors occupy a decisional position being able to select and offer legitimation because they own the economic capital and the means of cultural production, and their purpose is to extend the existing social and economic capital; writers are silenced and motivated by the social competition and advantages, in this vein being transformed into an “intellectual workers.”<sup>44</sup> All publishers and editors were firstly economically interested, against this background is illustrative Ion Heliade Rădulescu’s attitude – one of the most emergent figures regarding the disinterested creation in the purpose of extending the national culture<sup>45</sup> – in front of writers, as the economic negotiations were the main point in cultural transactions: “as it regards the printing, let Costache Negruzzi not deal with Eliad; rather let he who pays for his book to be printed with the master of the publishing house who receives the money.”<sup>46</sup> This fact reveals a self-funding system as an auxiliary support for publishing in book printing.

As an effect, the publishing infrastructure is defined in the last decades of the nineteenth Century by the external constraints and the difficulties that publishing faced having to do with the local exception of the publishing infrastructure, supposed to be profitable on its own. The fact that books had to serve the national stakes of articulating a cultural identity amplified the economic constraints, as cultural

---

39. see Pierre Bourdieu, “La Production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques,” *Actes de la recherche en sciences sociales* 13 (1977): 3-43.

40. Popa, *Comerțul cu carte*, 47.

41. Ionnițoiu, *Istoria editurii românești*, 122-124.

42. see Pierre Bourdieu, “Le champ littéraire,” *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 89 (1991): 3-46.

43. “editorul este responsabil de coagularea unui grup de scriitori prin care să asigure succesul întreprinderii sale comerciale.” Popa, *Comerțul cu carte*, 52.

44. see Sapiro, *Rabot*.

45. *Ibid.*, 32-33.

46. “În privința tiparului să nu vorbească Negruzzi cu Eliad, ci cel care plătește bani ca să-și tipărească cartea cu stăpânul tipografiei, care ia banii” (my translation). See Ion Heliade Rădulescu, *Scrisori și acte* (Bucharest: Minerva, 1972), 27.



poverty is equal to social and economic poverty and the major social discrepancies between classes.<sup>47</sup> Regarding the relative autonomy in the publishers' selection and editorial agenda – “that expresses both an ideological and a strategic program”<sup>48</sup> – worth noting that the need for assertion and competition among them concerning their position in the Romanian culture also exerted significant influences on the selection of translation. For instance, at the end of the nineteenth century, the dominant French influence started to be questioned. Against this background, as an effect of “compensation,” all cultures, especially those deemed under the development constituted targeted sources-cultures for translation. The organization of publishers during the end of the nineteenth century can be seen in clusters as they homologated source-cultures after the interest in the popularity and prestige of their literature: publishers specialized in French literature turned towards Spanish literature “for it to carry on its prestigious legacy,”<sup>49</sup> Central European literature is mostly translated by publishers focused on English translations, etc. As such, a sort of “kin selection occurs in modern editorial markets.”<sup>50</sup> From this standpoint, the development of publishing infrastructure, although a clear sign that Romanian literature and culture reached the level of Western cultural modernity; at the same time, is a victim of the national acceleration in terms of economic and social modernization, as the fragility of the publishing field is completely disregarded.

The difficulties tied to the crisis of paper represented another hindrance regarding the development of publishing infrastructure and amplified publishers' responsibility, as they were not only compelled to face the rules of the market and the national project's constraints, but they were also responsible for preparing the primary materials for printing. Thus, the majority of publishers also owned a platform for paper production and distribution. For instance, Ioan V. Socec founded one of Romania's most important paper factories in 1888; the Ioanid family's paper factory, founded in 1880, was the other important such establishment. The crisis of paper was a clear effect of the peripheral position of Romania in front of hegemonic states. According to the inter-war history of the economy, the crisis of wood, and implicitly of paper, is marked by the difficulties of import from the Austro-Hungarian Empire<sup>51</sup>.

### Conclusions

The crisis of paper, the expense of printing and book production, the poor level of literacy in Romanian-speaking territories as well and the absence of a modern, active, cultural life (gatherings, literary circles, cenacles, literary salons, etc.)<sup>52</sup> determine the first intermediaries to exercise their survival skills in a place where the publishing act is not stimulated by state aid even though the portfolio of publishers had been politically very engaged, as they also served the national causes. Moreover, the increased number of foreigners who contributed to the development of publishing infrastructure compensates for the hiatus of entrepreneurial and cultural management-specific competencies within a place where specialization of the higher education system and the cultural identity itself were still in their infancy. From this standpoint, as in many cultural forms, the professional identity of an editor is partially an imported cultural and professional posture in the Romanian cultural field. As I have already shown, many important forms of book dissemination and enlargement access to the book were implemented after the Western model (especially the German one). In the same vein, in the case of one of the most important publishing from the nineteenth Century (C.A. Rosetti and E. Winterhalder's publishing), it could be seen the cultural contribution of Winterhalder in comparison to C.A. Rosetti, who was mainly engaged in the entrepreneurial part of the editorial project. Also, the publishing field was meant to solve the social problem imposed by the issue of illiteracy by printing didactic books and responding to the extension of the educational system<sup>53</sup>. In other words, the merit of the first publishers from the nineteenth Century is based not only on the establishment of the professional profile as gatekeepers but also on how they enabled books to circulate within a rather rough cultural environment, where

47. Popa, *Comerțul cu carte*, 16.

48. Ștefan Baghiu and Emanuel Modoc, “Compensation and Kin Selection in the Long Nineteenth Century Translationscapes,” *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 8, no. 1 (2022): 216-229.

49. Ibid.

50. Ibid.

51. Popa, *Comerțul cu carte*, 65.

52. The modern form of cultural life starts to articulate barely since the inter-war period, see Volovici, 23.

53. Ionnițoiu, *Legea*, 132.

they helped shape the foundations that made a publishing infrastructure functional and viable. Worth noting is that more than a competition for profit, all publishers' cohesion during the last decades of the nineteenth Century was reclaimed by the need to create the entire industry necessary for their profession: paper factories, promoting channels, and projects of book dissemination, as well as the new cultural and political ideas through their magazines. From this perspective, publishers are organized as a professional specialized *corp*<sup>54</sup> among the liberal intellectual class articulated after the Revolution of 1848. The Romanian publishing infrastructure had a particularly difficult history regarding its professionalization during the nineteenth and twentieth centuries, and the economic or political constraints represent only a part of the difficulties that the local publishing industry had to face.

### Bibliography

- C.A. Rosetti *ca tipograf: omagiu din partea Institutului de Arte Grafice "Carol Göbl" S-sorl. St. Rasidescu cu ocaziunea desvelirii monumentului seu [în ziua de 20 aprilie 1903]*. Bucharest: Institutul de Arte Grafice „Carol Glöbl”, 1903.
- Baghiu, Ștefan, and Emanuel Modoc. "Compensation and Kin Selection in the Long Nineteenth Century Translationscapes." *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 8, no. 1 (2022): 216-229.
- Boatcă, Manuela, and Anca Parvulescu. *Creolizing the Modern: Transylvania Across Empires*. Ithaca: Cornell University Press, 2022.
- Parvulescu, Anca, and Manuela Boatcă. "Creolizarea modernității" [Creolizing the Modern]. *Transilvania*, no. 5 (2022): 53-56.
- Bourdieu, Pierre. "La Production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques." *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 13 (1977): 3-43.
- Bourdieu, Pierre. "Le champ littéraire." *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, no. 89 (1991): 3-46.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction – The Social Critique of the Judgement of Taste*. Oxfordshire: Routledge, 2015.
- Clark, Cristopher. *Revolutionary Spring: Fighting for a New World*, 2nd edition. London: Penguin Book, 2023.
- Cornea, Paul, and Mihai Zamfir. *Gândirea românească în epoca pașoptistă (1830-1860)* [Romanian Thought in the Age of 1848 (1830-1860)], vol. 1. Bucharest: Editura pentru Literatură, 1968.
- Cornea, Paul. *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780-1840* [The Origins of Romanian Romanticism: The Public Spirit, the Movement of Ideas and the Literature Between 1780 and 1840]. Bucharest: Cartea Românească, 2008.
- Dissescu, Constantin. *Dreptului constituțional: istoria dreptului public, dreptul public comparat, teoria generală a statului, dreptul constituțional al României* [Constitutional Law: History of Public Law, Compared Public Law, General Theory of State, Constitutional Law of Romania], ediția a III-a. Bucharest: Socec, 1915.
- Francis, Alex Drace. *The Making of Modern Romanian Culture. Literacy and the Development of National Identity*. New York: Tauris Academic Studies, 2006.
- Golescu, Dinicu. *Scriseri* [Writings]. Bucharest: Editura Minerva, 1990.
- Hamangiu, Constantin. *Scriitori și artiști. Studiu asupra dreptului lor* [Writers and Artists: Study on the Law]. Bucharest: Editura Librăriei Carol Müller, 1987.
- Ionnițiu, Theodor. *Istoria editurii românești* [The History of Romanian Publishing]. Bucharest: Cartea Românească, 1923.
- Livezeanu, Irina. *Cultural Politics in Greater Romania: Regionalism, Nation Building, and Ethnic Struggle, 1918–1930*. New York: Cornell University Press, 2000.
- Pippidi, Andrei. "Despre tipografia lui Eliade Rădulescu la 1848." *Studii și cercetări de bibliologie* XIII (1974).
- Popa, Bogdan. *Comertul cu carte în România: proiect național și proiect economic : (a doua jumătate a secolului al XIX-lea-începutul secolului al XX-lea)* [Book Trade in Romania: National and Economic Project (The Second Half of The Nineteenth Century and the Beginning of the Twentieth Century)]. Cluj-Napoca: Academia Română, 2015.
- Rădulescu, Ion Heliade. *Scrisori și acte* [Letters and Documents]. Bucharest: Editura Minerva, 1972.

54. cf. Elena Siupur, *Intelectuali, elite, clase politice în sud-estul european, Secolul XIX* (Bucharest: Editura Dominor, 2004).



- Rădulescu, Ion Heliade. *Opere III* [Complete Works III]. Bucharest: Editura Minerva, 1975.
- Rosetti, C.A. *Correspondență* [Letters]. Bucharest: Editura Minerva, 1980.
- Sapiro, Gisèle. "Je n'ai jamais appris à écrire: les conditions de formation de la vocation d'écrivain." *Actes de la recherche en sciences sociales* 168 (2007): 13-33.
- Sapiro, Gisèle. "Droit et histoire de la littérature: la construction de la notion d'auteur." *Revue d'histoire de XIX siècle* 48 (2014): 107-122.
- Sapiro, Gisèle, and Cécile Rabot. *Profession? Écrivain*, Paris: CNRS Éditions, 2017.
- Scondăcescu, Barbu I., Dumitru I. Devesel, and Constantin N. Duma. *Legea asupra proprietății literare și artistice. Comentată și adnotată* [Law Concerning the Literary and artistic property]. Bucharest: Editura Cartea Românească, 1924.
- Siupur, Elena. *Intelectuali, elite, clase politice în sud-estul european, Secolul XIX* [Intellectuals, Elits, Political Classes. The nineteenth Century]. Bucharest: Editura Dominor, 2004.
- Socec, I.I.V. "Cuvânt înainte." In *Buletinul Oficial al Asociației Generale a Librarilor din România* I, no. 1, October 1, 1903, 3. (BAR Archive)
- Stoide, Constantin A. *Comerțul cu cărți dintre Transilvania, Moldova și Țara Românească între 1730-1830* [The Book Trade between Transylvania, Moldova and Wallachia]. Iași: Demiurg, 2005.
- Volovici, Leon. *Apariția scriitorului în cultura română* [The Appereance of Writer in Romanian Culture]. Iași: Edtura Junimea, 1976.
- Zane, Gheorghe. *Studii* [Studies], introductory study by Costin Murgescu, edited by Elena Zane. Bucharest: Editura Eminescu, 1980.

# Amintire și memorare în romanele lui Miguel Delibes

Rodica GRIGORE

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts  
Corresponding author emails: rodica.grigore@ulbsibiu.ro

---

## Remembering and Memory in Miguel Delibes' Novels

**Abstract:** Often considered one of the most representative Spanish writers of the 20th century, Miguel Delibes (1920 – 2010) carefully avoided the extreme formal innovations that may be found within some of his contemporaries' works, like Camilo José Cela or Juan Goytisolo, in order to put into question, using certain rather traditional techniques and narrative strategies, the importance of history and especially human being's ability to cope with all the challenges implied by the relationship between the personal past and the great Spanish historical events. The Civil War is one of the most important moments of the national past and in a way or another, all Delibes' characters try to find the perfect strategy to understand their own present and also to address the fratricide confrontation that literally marked the modern history of Spain. On the other hand, the protagonists permanently reevaluate their personal history and do their best to explain their own behavior or to remember their loved ones within long soliloquies (like in the novel *Five Hours with Mario*) or profound dialogues (in *Woman in Red against a Grey Background*).

**Keywords:** Spanish Civil War, historic fiction, 20th century novel, memory, remembrance, psychological fiction.

**Citation suggestion:** Grigore, Rodica. "Amintire și memorare în romanele lui Miguel Delibes." *Transilvania*, no. 02 (2024): 62-67.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.02.07>.



Miguel Delibes face parte din grupul scriitorilor spanioli ai secolului XX care, fără a fi renunțat cu desăvârșire la inovațiile formale sau la experimentele stilistice care au caracterizat proza de la jumătatea veacului trecut, manifestă tendința, suficient de surprinzătoare pentru mulți critici, de a utiliza o serie de procedee și strategii narative mai degrabă tradiționale. Este evidentă, în cazul lui, încă de la primele romane publicate și până la creația deplinei maturități, plăcerea nedisimulată de a povesti, completată cu interesul pentru istoria recentă a țării sale, dar, deopotrivă, cu efortul de a păstra vie memoria epocii Războiului Civil care a afectat Spania la sfârșitul anilor '30 și, în egală măsură, pe aceea a perioadei care a urmat încheierii dictaturii franchiste.<sup>1</sup> Scriitorul construiește, în întreaga sa operă, povestea destinului unor personaje ce nu pot fi rupte de contextul social și istoric în care trăiesc, istoria determinându-le, în mare măsură, alegerile și atitudinile, chiar și în viața personală. Cititorii vor avea în față, indirect, o sugestivă panoramă a societății spaniole a ultimei jumătăți de veac, Delibes, spre deosebire de majoritatea contemporanilor săi, surprinzând (și) prin tematică. Astfel, el nu se arată preocupat de pretextele narative spectaculoase sau șocante, asemenea lui Juan Goytisolo, de pildă, nu descrie nici șocante manifestări de violență, așa cum procedea uneori Camilo José Cela, nici neverosimile povești de iubire, ingredientele consacrate ale succesului rapid, ci rămâne preocupat de nevoia de a recupera amintirile oamenilor cu privire la o perioadă bine determinată în Spania, o epocă începută odată cu confruntările fratricide ce au sfâșiat această țară și ale cărei urmări mai pot fi identificate și în prezent.

Privit, de majoritatea exegeților, drept unul dintre cei mai reprezentativi autori spanioli ai contemporaneității, comparat uneori cu Rafael Chirbes, Javier Marías ori chiar cu Almudena Grandes, pentru profunzimea analizei psihologice sau pentru sensibilitatea și, în egală măsură, acuitatea

---

1. Francisco Rico, Domingo Ynduráin, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939 – 1980* (Madrid: Editorial Crítica, 1981), 236.





descrierilor sale, Miguel Delibes (1920 – 2010) a fost nu doar un romancier cu adevărat remarcabil, ci și unul dintre cei mai convinși susținători ai libertății – de expresie, de gândire, de acțiune – din spațiul cultural hispan. Distins cu numeroase premii literare, de la Premiul Principelui de Asturias (1982), la Premiul Cervantes (1993), el a marcat o nouă orientare în literatura spaniolă contemporană, fiind printre acei creatori ai ultimelor decenii care au reușit să abordeze, cu o profundă înțelegere și cu o deplină adecvare a mijloacelor artistice, tema condiției umane și problemele stringente ale Spaniei de după Războiul Civil.

Vorbind el însuși despre demersul pe care l-a întreprins ani în șir prin intermediul romanelor sale, care l-au impus opiniei publice și criticii de specialitate nu doar în calitate de autor de marcă al prezentului, ci și de conștiință gata să meargă până la capăt pe drumul dificil al descoperirii adevărului, Delibes afirma că a avut în vedere, întotdeauna, nu doar domeniul strict al istoriei, ci, chiar dacă uneori doar tangențial, și pe acela al unei „intraistorii”, în sensul pe care îl dădea termenului Miguel de Unamuno.<sup>2</sup> Marea istorie devine, astfel, elementul exterior de la care scriitorul pornește pentru a descoperi adevăratele efecte ale evenimentelor la nivelul conștiinței individuale, singura capabilă să evalueze urmările marilor momente ale devenirii unei anumite geografii spirituale.

Toate acestea sunt evidente încă de la debutul din 1948, reprezentat de romanul *La sombra del ciprés es alargada* și confirmat, apoi, de toate creațiile sale în proză, fie că e vorba despre *El camino* (1950), *Diario de un cazador* (1955) sau *Diario de un emigrante* (1958). Iar dacă toate acestea păstrează, mai mult sau mai puțin, un anumit aer de exercițiu narativ sau sunt un soi de căutare a celui mai adecvat ton narativ, odată cu *Cinci ore cu Mario* (*Cinco horas con Mario*, 1966) devine evidentă maturitatea deplină a scriitorului, precum și capacitatea sa de a trata tema morții, a dificultății / imposibilității comunicării în cuplu, a singurătății omului, chiar și în mijlocul unei familii aparent armonioase. În plus, romanul acesta marchează, pentru evoluția autorului, și depășirea mai vechii sale maniere de creație, apropiată oarecum de cea realist-tradițională, în favoarea unui nou tip de realism, prin excelență poetic, pe alocuri marcat de ironia subversivă; toate cu scopul de a structura pe de-a-ntregul convingător un discurs capabil să rostească toate marile adevăruri ale Spaniei anilor '60.

Fiind, în principiu, înregistrarea minuțioasă a reacțiilor, gândurilor și vorbelor lui Carmen Sotillo în timp ce-și priveghează soțul de curând decedat, Mario Diez Collado, *Cinci ore cu Mario*<sup>3</sup> pune față în față două moduri diametral opuse de a privi și înțelege existența: pe de o parte, cel al lui Carmen, reprezentanta prin excelență a unei Spanii dogmatice, închise (și închistate!) într-o mulțime de prejudecăți și tipare prestabilite de comportament, iar pe de altă parte al lui Mario, intelectual crezând cu tărie în idealurile sale, în pofida părerilor comune, apărător al libertății și al trăirii autentice. Artificiul de construcție și marea artă a lui Miguel Delibes apar, astfel, încă din primele pagini: căci, câtă vreme Carmen își exprimă (adesea cu vehemență) toate nemulțumirile și resentimentele adunate de-a lungul anilor de căsnicie, Mario este pe catafalc. Iar solilocviul femeii, merit, în viziunea ei, să-i justifice atitudinile ori alegerile, să-i explice toate eșecurile și frustrările, nu face, în realitate, decât să o acuze, în ciuda încercării sale disperate de a-l acuza exclusiv pe Mario (cel aflat, practic, în imposibilitatea de a mai spune ceva în apărarea lui) pentru o existență care nu l-a făcut fericit pe nici unul dintre ei. De aici ironia amară, prezentă pe tot parcursul cărții: „Mă ia cu fiori numai când mă gândesc că te-ai dus fără să te spovedești, și nu pentru că aș crede că ești un om rău, că nu ești, dar ești credul, asta-i, credul șic am prostuț, Mario, de ce să n-o spunem, pentru că, în schimb, ți se părea grozav ceea ce fac societățile de binefacere, asta chiar că n-o înțeleg, zău, că, dacă au făcut într-adevăr ceva în sensul ăsta, e să ne împiedice contactul direct cu săracii și să desființeze rugăciunea înainte de a primi pomana, adică îi îndeamnă la rău pe cei cu adevărat săraci, înțelege odată.”

Reprezentând, după cum spunea Delibes însuși, „o expresie a incompatibilității dintre naturi umane diferite și a incapacității majorității semenilor noștri de a înțelege complexitatea și profunzimea”<sup>4</sup>, romanul *Cinci ore cu Mario* face uz, într-un mod realmente remarcabil, de o serie de tehnici accentuat lirice (mai cu seamă ritmul inconfundabil) și dramatice (în primul rând, tehnica opoziției și perfecta intuiție a dozării tensiunii de-a lungul monologului interior al lui Carmen). Astfel, Miguel Delibes structurează, aproape pe nesimțite, un întreg univers uman, implicând, pe de o parte, elementele temporale (desigur, cele cinci ore, numărate de la lăsarea serii și până în zorii zilei), cele spațiale (camera mortuară), iar pe

2. Francisco Umbral, *Miguel Delibes* (Madrid: EPESA, 1970), 29.

3. Miguel Delibes, *Cinci ore cu Mario*, traducere de Tudora Șandru Mehedinți (București: RAO Publishing Company, 2009). Toate citatele sunt preluate din această ediție.

4. Umbral, *Miguel Delibes*, 47.

de alta rolul pe care îl joacă – aproape ca pe o inedită scenă de teatru – fiecare personaj în parte, între acestea, esențial rămânând, fără îndoială, cel al lui Mario, definit prin tăcere și absență, dar cu atât mai pregnant: „Dar ascultă-mă, cu tine vorbesc! Nu te face că nu înțelegi, Mario! Haide, te rog, uită-te la mine o clipă, chiar și o singură clipă, te implor, privește-mă. Că n-am făcut nimic rău, pe cuvânt, pentru numele lui Dumnezeu, privește-mă un moment, chiar și un singur moment, haide! Fă-mi bucuria asta, ce te costă? Te rog în genunchi, dacă vrei, n-am de ce să mă rușinez, îți jur, Mario, îți jur! Îți jur, uită-te la mine! Să mor dacă nu-i adevărat! Dar nu ridică din umeri, te rog, privește-mă, în genunchi te rog, haide, nu mai pot suporta, nu mai pot, Mario, privește-mă sau înnebunesc! Haide, te rog!...”

Lumea este, așadar, reprezentată, în primul rând prin intermediul conștiinței reflectate în limbaj, de aici rezultând, desigur, și numeroasele tensiuni, multe dintre ele lăsate în mod deliberat nerezolvate până la finalul textului. Și tot de aici sensul structurării circulare a romanului, căci *Cinci ore cu Mario* începe și se încheie cu câte un capitol cu rol de prolog, respectiv de epilog, implicându-i, ca într-un veritabil joc scenic, pe cei prezenți la înmormântarea lui Mario. Iar între aceste capitole se afla amintirile, dorințele reprimite, acuzele și explicațiile tardive ale lui Carmen, punctate, de fiecare dată, prin intermediul câte unui pasaj biblic, ce servește ca pretext pentru divagațiile femeii mai mult contrariate de moartea neașteptată a soțului decât îndurerate de pierderea suferită. Tocmai de aceea, ideile lui Carmen se repetă, tinzând să devină obsesii ale unei femei marcate de o căsnicie păstrată mai mult de dragul menținerii unei aparențe a fericirii domestice decât din alte considerente: „Mă și amuzi când susții că răzbești oriunde cu adevărul în față, mă faci să râd, cu tine nu-s valabile argumentele, pentru că vrei să-mi spui unde ai răzbit tu, iubitul? Toată lumea cu mașină, numai nevastă-ta pe jos, sărăcie lucie, Doamne Dumnezeule, niște tacâmuri de alpaca de duzină, că mi-e și rușine s-o spun. Crezi, oare, că asta-i viață? Cu mâna pe inimă, Mario, crezi că multe femei ar fi îndurat calvarul ăsta? Eu îți spun adevărul, dar cel mai tare mă doare că nu recunoști.” Lungul său monolog interior devine astfel, un soi de temă cu variațiuni, iar romanul în ansamblu dă impresia că este definit mai degrabă de un ritm interior decât de o structură narativă ca atare. Astfel, sunt definite nu doar complicatele relații de familie, ci și atitudinile față de cunoscuți și de prieteni, însă și realitățile Spaniei epocii ce a urmat anilor de război, marcată, pe de o parte, de cei visând o întoarcere spre trecut, asemenea lui Carmen, și de cei care sperau, totuși, că țara lor poate avea un viitor, precum Mario. „N-am vrut să aflu, și totuși am aflat”, spune chiar la începutul romanului *Inimă atât de albă* unul dintre personajele lui Javier Marías. Cuvintele acestea, care ar putea fi rostite de numeroși protagoniști ai prozei spaniole a ultimelor câteva decenii, fie că e vorba de creații ale lui Antonio Muñoz Molina, Javier Cercas sau Julio Llamazares, se potrivesc, poate, la fel de bine, nu doar personajelor din *Cinci ore cu Mario*, ci și cititorului, uimit nu o dată de efectul pe care un astfel de text îl are asupra sa.

Permanentul sentiment de inadaptare resimțit de numeroși spanioli, din generații diferite, ani de zile după încheierea Războiului Civil, este exprimat, în acest roman, cumva indirect, însă cu atât mai pregnant. Nu prin intermediul descrierii marilor fapte eroice ori de arme din trecut, ci dimpotrivă, prin încercarea scriitorului de a rămâne întotdeauna pe tărâmul celei mai obișnuite normalități. Căci efectele anilor de război pe care le prezintă aici indirect Miguel Delibes sunt cu atât mai importante și afectează mult mai profund existența personajelor decât am putea bănuși la o primă lectură. Sunt conflicte vechi și care au lăsat urme adânci, adesea ascunse, și, nu o dată, marcând dialogul între generații care devine, astfel, în numeroase pagini ale textului, veritabil punct de tensiune, mereu prezent, până și în cele mai neînsemnate fapte ale protagoniștilor. Se întâmplă astfel pentru că totul este păstrat, de către toate personajele, în memorie – iar amintirile se dovedesc a fi mult mai pregnante decât am putea crede. Dialogul (la nivel personal ori cel între generații) devine, în numeroase romane ale scriitorilor spanioli contemporani, precum Javier Cercas sau Rafael Chirbes, ca să amintim aici doar aceste nume, veritabil punct de tensiune, mereu prezent, până și în cele mai neînsemnate fapte ale protagoniștilor.<sup>5</sup> De aici și noutatea strategiei narative a lui Delibes, care știe perfect cum să îmbine procedeele specifice rememorării cu acea tendință spre realism și spre exprimarea frustră, care a dominat mult timp literatura spaniolă contemporană. În romanul de față, întreg subiectul este construit prin intermediul recursului la memorie, amintirea devenind, astfel, calea cea mai potrivită de descoperire a adevăratei identități a protagoniștilor, fie ea personală sau profesională. Astfel că nevoia romancierului de a identifica, în primul rând, istoria pe care s-o povestească este dublată de descoperirea celor mai adecvate mijloace pentru a face această istorisire cât mai vie cu putință, dar și cât mai credibilă. Iar limitele mecanismelor

5. Alberto de Frutos Dávalos, *Breve historia de la literatura española* (Madrid & Barcelona: Ediciones Nowtilus, 2016), 94.



rememorării devin, treptat, pentru autor, tocmai limitările unei lumi prin excelență personale, încât depășirea lor va determina, evident, și trecerea dincolo de granițele realismului frust, nu neapărat pentru a se apropia de estetica postmodernă, ci mai cu seamă pentru a atinge, așa cum Miguel Delibes și-a dorit întotdeauna, pragul marii și adevăratei arte.

Comparată de criticii literari cu Antonia Quijano, nepoata lui Don Quijote, incapabilă să înțeleagă idealurile eroilor din romanele cavalești<sup>6</sup>, Carmen din *Cinci ore cu Mario* se definește pe sine ca fiind, în primul și în ultimul rând, „o femeie cu principii”, devenind, practic, prin obsesia ei pentru puritate și reprimarea oricărei dorințe erotice o altă imagine a unei alte și altfel de Bernarda Alba (eroina din teatrul lui Federico García Lorca), deși, trebuie să recunoaștem, lipsită de capacitatea aceleia de a trăi și exprima tragedia. Căci, dacă Bernarda Alba își susținea ideile cu o autenticitate ce devenea de-a dreptul convingătoare, Carmen Sotillo este lipsită complet de această dimensiune a tragicului, câtă vreme toate așa-zisele ei „principii” nu sunt altceva decât expresia unei rutine și a obișnuinței de a prelua (fără a căuta vreodată să înțeleagă) ideile celorlalți, simptomatic, întotdeauna ale celor având o autoritate asupra ei: tata, mama, reprezentanții bisericii, prietenele beneficiind de avantaje materiale la care, fără a recunoaște, râvnește. Miguel Delibes pune, în acest fel, degetul pe o rană pe care, cel mai adesea, scriitorii spanioli contemporani au evitat s-o atingă, afirmând, subtextual, că cel mai rău lucru în ceea ce privește Spania tradițională nu este că aceasta apără cu îndârjire principiile unei epoci anterioare, ci că le apără fără a le înțelege și fără a-și pune problema dacă acestea mai sunt de actualitate, chiar mai grav chiar fiind faptul că le uită pe dată atunci când interesele de moment o cer.

Mario, pe de altă parte, învăluit în tăcerea sa impenetrabilă, aparent incapabil să-i dea replica soției sale, se impune, de dincolo de moarte, ca un veritabil personaj absent dintr-o dramă contemporană, dar cu atât mai multă forță. Definit de Esther ca „unul dintre cei ce reprezintă conștiința acestei lumi”, totalmente neînțeles de Carmen și de numeroși dintre cunoscuții lui, el devine, progresiv, mult mai viu decât soția sa, fiind definit, indirect, drept intelectualul autentic, ce nu se mulțumește doar să gândească, ci visează să-i poată face și pe cei din jurul său să gândească. Fără să aleagă să-l idealizeze sau să-l transforme – așa cum, poate, ar fi fost oarecum la îndemână, mai cu seamă pentru eventualele lecturi în cheie alegoric-hispană – în vreun Crist al mariajului sau în vreun Quijote incapabil să se adapteze lumii în care trăiește, Delibes face din Mario unul din cele mai convingătoare și profunde personaje din întreaga sa creație. Mario, cel care nu știe dansurile la modă, cel incapabil să cânte la chitară, cel neștiind cum să câștige destui bani pentru a cumpăra o mașină care să mulțumească vanitatea soției sale, cel care se încăpățânează să scrie cărți care nu se vând, dar în care, din nou, se încăpățânează să creadă cu tot sufletul, chiar dacă știe că nu va ajunge niciodată nici celebru, și nici bogat. Nu doar pentru a reprezenta, alături de Carmen, „cele două Spanii dintotdeauna”, despre care au vorbit generații întregi de esești, ci pentru a spune marile adevăruri ale Spaniei unei epoci care încă nu s-a încheiat cu desăvârșire.

Ținând seama de evoluția prozei lui Delibes, de la deja amintitul volum de debut și până la cele din urmă scrieri publicate, cititorul poate observa, în toate textele majore ale prozatorului, existența unui adevărat „fond sentimental”, ca să repetăm celebra sintagmă impusă de Pio Baroja în spațiul cultural spaniol pentru a defini, în epoca generației '98, fundamentul care formează personalitatea esențială a unui scriitor. Nu este vorba, însă, despre sentimentalismul facil și / sau lacrimogen, ci despre o veritabilă vocație sentimentală aflată în legătură cu mecanismele subtile ale memoriei (sau ale rememorării) și cu marele talent al lui Delibes de a descoperi mereu o complicitate profundă cu cititorul. În felul acesta reușește el să-și transforme romanele, dincolo de latura strict tematică (fie ea erotică sau istorică), observate adesea, în profunde meditații nu doar asupra condiției umane, ci și asupra rolului și locului artei în Spania ultimelor decenii.

Spre deosebire de *Cinci ore cu Mario*, romanul ulterior al lui Delibes, *Doamnă în roșu pe fundal cenușiu* (1991)<sup>7</sup>, chiar dacă apropiat din punct de vedere tematic, câtă vreme situația esențială e perfect comparabilă, vizând rememorarea unei căsnicii, evidențiază cu totul alte aspecte. În plus, biografia lui Delibes însuși este esențială pentru o cât mai corectă și coerentă descifrare a sensurilor acestei splendide și emoționante cărți. În *Cinci ore cu Mario*, cititorul avea în față toate reproșurile pe care protagonistul le făcea la căpătâiul soțului decedat, reproșuri pe care, însă, nu le rostise niciodată cu glas tare în timpul mariajului. *Doamnă în roșu...*, pornind, cel puțin aparent, de la un pretext asemănător, e o caldă confesiune și unica declarație de dragoste pentru o mare iubire, tonul lui Nicolás, personajul

6. Ibid., 298.

7. Miguel Delibes, *Doamnă în roșu pe fundal cenușiu*, traducere de Tudora Șandru Mehedinți (București: RAO Publishing Company, 2006). Toate citatele sunt preluate din această ediție..

rămas singur după moartea prematură a soției sale, Ana, și întreaga atmosferă însuflețită chiar și după moarte de această minunată femeie transformând totul într-un discurs îndrăgostit pentru totdeauna, mărturie a durerii și suferinței, dar și semn definitiv al convingerii că viața merită trăită: nu doar pentru cei vii, ci și pentru cei care nu mai sunt, dar care ne veghează. Căci, dacă, așa cum scrie Delibes, „femeile ca Ana n-au dreptul să îmbătrânească”, și dacă „moartea este inevitabilă, nu este oare mai bine așa?”

„În perioada aceea i-a făcut el faimosul portret îmbrăcată în roșu, cu colierul de perle în două șiraguri și cu mănuși până la cot. Rochia, cu guler rotund și fără mâneci, a fost concepută special de el. N-am fost dezamăgit în marea mea curiozitate de a vedea cum va rezlva fondul tabloului: pur și simplu l-a eludat, nu există fond; o singură pată cenușie-albăstruie, foarte închisă, în contrast cu roșul rochei, mai estompat în părți. Când l-a văzut, Cesar Varelli a spus: <<Un tip care-i în stare să obțină aceste nuanțe de gri e un mare pictor.>>” Fragmentul acesta descrie portretul pe care un pictor l-a făcut Anei, protagonista absentă a romanului *Doamnă în roșu pe fundal cenușiu* și explică titlul cărții, oferind, deopotrivă, o cheie de lectură pentru interpretarea unui text tulburător și emoționat, dureros de limpede în sinceritatea sa mascată de strategiile narative utilizate de autor, și care te lasă oarecum descumpănit, ca cititor, în fața unei creații care face abstracție de orice experientialism (atât de frecvent în proza contemporană), dar care rezistă, cu toate acestea sau, mai precis, tocmai datorită acestei atitudini estetice, afirmând adevărurile majore ale existenței și reușind să vorbească despre dragoste și moarte – dar și despre ce înseamnă să fii singur în mijlocul unei lumi care, deși pare neschimbată, și-a pierdut coerența și sensul după dispariția persoanei iubite.

Dincolo de subiectul în sine al romanului, trebuie reținută legătura foarte strânsă pe care *Señora de rojo sobre fondo gris* o are cu existența autorului.<sup>8</sup> Căci Miguel Delibes a intenționat ca, prin scrierea acestei cărți, să-și regăsească ritmul existenței, atât de afectate după moartea prematură a soției sale, Ángeles Castro, cea care i-a fost alături din anul 1946 și până în 1974. Dispariția acesteia în plină maturitate, din cauza unei boli nemiloase, l-a determinat pe scriitor să abandoneze pentru o vreme domeniul literaturii, în ciuda notorietății de care se bucura în Spania (și nu numai) și în pofida recunoașterii sale internaționale. După ani de zile, Delibes va găsi puterea de a pune într-o carte multe dintre sentimentele care l-au marcat și de a relua, astfel, multe dintre planurile la care știa că soția sa ar fi ținut. Așa ia naștere *Doamnă în roșu pe fundal cenușiu* (titlul cărții fiind identic cu cel al portretului pe care Eduardo García Benito i-l făcuse lui Ángeles Castro), un text dificil de încadrat între granițele stricte ale speciilor literare ale zilelor noastre, fiind, în egală măsură, un roman bazat pe tehnica retrospectivă, mizând mult (dacă nu cumva chiar aproape totul!) pe un personaj absent, dar și un omagiu postum, un emoționant elogiu adus feminității, iubirii și dorinței de viață, o lucidă confesiune făcută, cel puțin ca pretext, în fața uneia dintre fiice de către un pictor rămas singur după moartea soției. Căci acesta e procedeele de care se folosește Delibes pentru a-și spune povestea: o narațiune la persoana întâi despre Ana, marea iubire a lui Nicolás, artist plastic. Cititorii (mai ales cei spanioli) au înțeles încă de la bun început sensul acestei scrieri, intuind, deopotrivă, rolul tămăduitor al literaturii, singura cale de salvare și unica soluție de a face față singurătății și durerii.

Ca și în realitatea existenței lui Delibes, Ana din *Doamnă în roșu...* moare înainte de a împlini cincizeci de ani, dar nu înainte de a le spune, în felul ei și fără prea multe cuvinte, celor din jur cât de mult îi iubește. Cu câteva luni înaintea morții, Ana se ocupă de îngrijirea fetiței uneia dintre fiicele sale aflate în închisoare din motive politice (epoca e cea a regimului autoritar al lui Franco!), de organizarea nunții altei fiice, de redecorarea atelierului soțului său, pentru ca acesta să poată picta liniștit. Numai că, după cum acesta îi va mărturisi singura dată când plânge în fața ei, de când au început problemele de sănătate ale Anei, după descoperirea unei tumori cerebrale, „îngerii nu se mai pogoară” în studioul atât de frumos aranjat, iar el nu mai poate pune penelul pe pânză. Însă ea îl va încuraja, chiar și în acele momente: „Tu ești cel care pictezi. Să-ți intre bine în cap!”, încercând să-l convingă că arta sa nu are nimic de-a face cu suferința celor din jur, nici măcar cu cea a unicei iubiri a vieții sale. Într-un interviu din decembrie 2007, realizat de Juan Cruz și publicat în cotidianul *El País*, Miguel Delibes mărturisea că, după moartea lui Ángeles Castro, a realizat ceea ce până atunci doar presimțise: și anume că fiecare artist are un punct de sprijin care îl ajută să-și desăvârșească opera, iar în cazul lui, acesta fusese soția sa.<sup>9</sup>

În afara detaliului / detaliilor biografice, *Doamnă în roșu...* rezistă, însă, ca text pe deplin autonom și convinge din toate punctele de vedere. Căci autorul nu cade în sentimentalism desuet, ci are grijă ca, spunând o poveste care a fost (și) a lui, dar care ar putea să fie foarte bine și a multor alora,

8. Umbral, *Miguel Delibes*, 159.

9. Juan Cruz, *Entrevista con Miguel Delibes: „Me cansa pensarme”*, *El País*, 9 decembrie 2007. [https://elpais.com/diario/2007/12/09/eps/1197185211\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/12/09/eps/1197185211_850215.html).



să recontextualizeze totul, să dea un sens superior, estetic faptelor relatate. Cartea devine, deci, extraordinar joc al unor extrem de bine plasate oglinzi paralele, în care Delibes se privește pe sine, obligându-și cititorii să se privească, în permanență, unii pe ceilalți – dar și să reflecteze la istoria recentă. Boala Anei din roman e pusă, simbolic, în legătură cu boala lui Franco și cu spitalizările lui, fapt ce o determină să concluzioneze că „În fond, omul ăsta nu e etern!” și să spere în eliberarea fiicei sale, încarcerată în urma unor acuzații privind implicarea în „activități subversive”. Lucru care se va și întâmpla: după moartea lui Franco, petrecută în 1975, deținuții politici vor fi eliberați din închisori, și, chiar dacă Ana nu mai e acolo ca să se bucure de moment, cu siguranță îl (pre)simte în felul său.

Romanul *Doamnă în roșu pe fundal cenușiu* începe în *medias res*, situația esențială de pe întreg cuprinsul cărții fiind aceea a unui narator care relatează, în fața unui ascultător (fiica sa recent revenită acasă) întâmplările ultimelor luni, cu accent pe boala și moartea Anei, a cărei suferință fusese ascunsă o vreme, pentru a nu-i îngrijora pe cei dragi. Numai că, paradoxal, Ana e aproape mai prezentă acum, inclusiv în atelierul de pictură: totul fusese organizat de ea, întreaga casă și mai ales acel studio merit a-l ajuta pe soțul ei să găsească întotdeauna drumul spre arta capabilă să-l împlinească. Lumina care inundă atelierul prin lucarnă i-o amintește pe femeia iubită pictorului incapabil să se mai apropie de șevalet, și, deopotrivă, sugerează cititorului forța vieții, a creației care, la un moment dat, vor învinge, așa cum lumina zilei învinge întotdeauna întunericul nopții.

Portretul Anei e compus din fragmente, din amintiri aparent dispartate, dar extrem de coerente în ordinea afectivă, iar nicidecum în cea cronologică, ignorată în mod voit de Delibes, tocmai pentru a oferi acestui text curgerea reală a vieții și a amintirii. Ana apare ca iubită, ca soție, ca mamă, ca prietenă, fiind mereu în centrul unui univers pe care doar ea îl poate ilumina și căruia ea singură îi poate da sens. Nu numai soțul și copiii depind de ea și de acțiunile sale, ci și numeroși scriitori, pictori, bătrâni neajutorați pe care ea decide să-i sprijine, într-un fel sau altul. Mereu cu curaj, întotdeauna cu delicatețe și cu grație – și cu o înțelegere aparte a frumosului, înțelegere ce nu-i fusese dată nici de studii înalte (la care renunțase din proprie voință, plictisită de rutina academică), nici de apropierea de cercuri sus-puse (pe care le evita instinctiv!), ci de o profundă capacitate de empatie, de puterea ei de a-i înțelege pe cei din jur, de a se pune mereu, fie și numai pentru o singură clipă, în locul interlocutorului. De aceea lumea o iubește, iar la înmormântare, spre surprinderea lui Nicolás, oamneii plâng în hohote, chiar dacă pentru el aceia sunt doar niște necunoscuți, care o întâlniseră, poate, pe Ana doar o dată sau de două ori. Și tot de aceea reușește ea să se descurce în țări îndepărtate fără să vorbească limbi străine, să însuflețească o petrecere chiar și în mediile universitare americane, sau pur și simplu să se facă pe dată plăcută într-un autobuz aglomerat, încât un necunoscut să-i plătească biletul atunci când își uita portofelul acasă...

Toate acestea recompun un portret caleidoscopic și, desigur, profund subiectiv: naratorul nu vizează (și nici nu visează!) obiectivitatea. Pe Ana o preamărește, iar pe sine se critică pentru neîndemânare, pentru incapacitatea de a comunica, pentru permanentele ezitări și neîncrederea în forța de expresie a picturii sale. Dar ceea ce admiră el însuși cel mai mult la Ana e puterea ei de a se bucura, de a trăi momentele fericite, de a descoperi în existența cotidiană ceva ce merită măcar un zâmbet, întrebându-se în fiecare dimineață: „Azi de ce trebuie să mă bucur?” Deloc întâmplător, în momentul în care Nicolás e primit în Academia de Belle Arte, în discursul de răspuns, colegul său Evelio Estefanía dedică și Anei câteva cuvinte, definind-o perfect: „O ființă care prin simpla-i prezență alină zbuciumul existenței.” O ființă unică, ce pare a ilustra, prin întreaga sa viață, dar, în egală măsură, și prin moarte, versurile lui Giuseppe Ungaretti, din poemul *Agonie*, versuri citate, de altfel, pe parcursul romanului lui Miguel Delibes: „Să mori precum ciocârliile-nsetate/ învăluite în miraj./ Ori ca pitpalacul,/ după ce-a trecut marea/ pe cele dintâi ramuri...”

### Bibliography

Delibes, Miguel. *Cinci ore cu Mario* [Five Hours with Mario]. Translated by Tudora Șandru Mehedinți. Bucharest: RAO Publishing Company, 2009.

Delibes, Miguel. *Doamnă în roșu pe fundal cenușiu* [Woman in Red against a Grey Background]. Translated by Tudora Șandru Mehedinți. Bucharest: RAO Publishing Company, 2006.

Cruz, Juan. *Entrevista con Miguel Delibes: „Me cansa pensarme”*. *El País*, December 9, 2007. [https://elpais.com/diario/2007/12/09/eps/1197185211\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/12/09/eps/1197185211_850215.html).

de Frutos Dávalos, Alberto. *Breve historia de la literatura española*. Madrid & Barcelona: Ediciones Nowtilus, 2016.

Rico, Francisco, Ynduráin, Domingo. *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939 – 1980*. Madrid: Editorial Crítica, 1981.

Umbral, Francisco. *Miguel Delibes*, Madrid: EPESA, 1970.

# Buchenwald and Ivan Ivanji's Impossible Archive: The Voices of the Dead

Ana R. CALERO VALERA

Universitat de València, Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació  
University of Valencia, Faculty of Philology, Translation and Communication  
Corresponding author emails: ana.r.calero@uv.es

---

## Buchenwald and Ivan Ivanji's Impossible Archive: The Voices of the Dead

**Abstract:** How and what does the literature on Buchenwald remember? How does the paradox between the impossibility of archiving and the will to rescue the victims of concentration camps, and more specifically of Buchenwald, from anonymity, take shape in literature? The aim of this contribution is to answer these questions by analysing Ivan Ivanji's novel *Der Aschenmensch von Buchenwald* [The Man of Ashes of Buchenwald] as an impossible archive containing the voices of the dead of the concentration camp. To this end, the parallels between Ivanji's novel and the anti-archive created by Danilo Kiš in his text *The Encyclopedia of the Dead (A Whole Life)* will be explored. Both texts aspire to reflect the (impossible) totality, while paying homage to the anonymous dead of the wars and dictatorships of the 20th century.

Keywords: Holocaust studies, trauma studies, literature and concentration camps, literature and the dead, Ivan Ivanji, Danilo Kiš

**Citation suggestion:** Calero Valera, Ana R. "Buchenwald and Ivan Ivanji's Impossible Archive: The Voices of the Dead." *Transilvania*, no. 2 (2024): 68-77.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.02.08>.



## Buchenwald and Ivan Ivanji's Impossible Archive: The Voices of the Dead<sup>1</sup>

For *The Encyclopedia of the Dead*, history is the sum of human destinies, the totality of ephemeral happenings. That is why it records every action, every thought, every creative breath, every spot height in the survey, every shovelful of mud, every motion that cleared a brick from the ruins. (Kiš, *The Encyclopedia of the Dead (A Whole Life)*, 47)

Nobody knows whose ashes will be buried there.<sup>2</sup>  
(Ivanji, *Der Aschenmensch von Buchenwald*, 32)

### Introduction

Buchenwald is located at a distance of approximately 10 km from Weimar, the city of Goethe and Schiller, on the Ettersberg. The concentration camp had begun operating in 1937 and it had more than 140 slave labor subcamps. Until its liberation in April 1945, some 56,000 people died, of whom the names of 34,375 are known. Between 1945 and 1950, the Soviets used it as *Speziallager Nr. 2*. The number of prisoners was 28,455. According to Soviet documentation, 7,113 people died there. The

---

1. This contribution is framed within the Research Project "New paradigms in the cultural representation of spaces of mass violence: looking at and telling the 20th century from the 21<sup>st</sup>." (MINECO, 2023- 2026, PID 2022-140003NB-I00).

I would like to thank Alba Bodí García and Mireia Vives Martínez for proofreading the article in English.

2. All English translations of quotations not available in English are my responsibility.



website of the Buchenwald Memorial grants access to three books of the dead, three archives:

(1) Buchenwald Concentration Camp - Book of the Dead<sup>3</sup>: after ten years of research, more than 30,000 names of people who died in the KZ [*Konzentrationslager*] and subcamps were published in 2010. In 2011 another project began with the compilation of biographies and faces. Uncounted remain the thousands of people who died in other concentration camps after being deported.

(2) Mittelbau-Dora Concentration Camp- Book of the Dead<sup>4</sup>: It records information on 11,089 dead, but, as stated, it is impossible to know the exact number of dead: "This present register of death can make no claim to completeness." As in the previous case, "[t]he precise number of people who perished after deportation to the Mittelbau-Dora Concentration Camp will remain forever unknown. The older estimate of 20,000 deaths among the inmates of Mittelbau-Dora is almost certainly too low."

(3) Soviet Special Camp No. 2 - Book of the Dead<sup>5</sup> records information concerning 7,113 dead between August 1945 and February 1950. The difficulty of recording all the dead during this period is noted, mainly due to the silence and concealment conducted by the authorities before the fall of the Wall. As indicated on the website: "This Book of the Dead contains information on around 7,000 deceased. [...] [T]he work on the Book of the Dead was never intended to be able to verify the available death statistics exactly." All these books highlight, on the one hand, the desire to keep the memory of the dead alive and to prevent them from being forgotten. On the other hand, they stress impossibility of recording, the impossible archiving. This is something that already happened with the dead of the First World War, when for the first time the mass death of millions of human beings had to be faced.

In addition to all the above-mentioned efforts to remove thousands of Buchenwald's dead from anonymity, a chance discovery was made which, once again, led to the impossibility of giving an identity to those who died in circumstances that are only imaginable because they are unknown. In May 1997, during restoration and sanitation work at the former crematorium of the Buchenwald concentration camp, more than 700 urns containing ashes were found. The Erfurt-based company Topf & Söhne,<sup>6</sup> which was responsible for the building of the Auschwitz ovens, was also responsible for the supply of urns for human ashes. Axel Doßmann<sup>7</sup> presents this real event, which took place during the preparations of the city of Weimar as a European cultural city at the dawn of the new century, and introduces the speech given on 24 August 1997 by Volkhard Knigge, who was then director of the Buchenwald and Mittelbau-Dora memorial. Knigge invited Auschwitz and Buchenwald survivor Ivan Ivanji to the burial ceremony of the ashes contained in the over 700 urns - hidden and forgotten ashes:

I can guess what they suffered, where they might have come from and who they were, because I know the exact history of the concentration camp where they died. But I don't know their names, I don't know the day of their birth and I don't know the day of their deaths, which weigh heavily on German history. I do not know with whom their loved ones shared their lives, I do not know who would have wept at their graves or called their names if they had not died a violent death here on the Ettersberg, but a natural death at home.<sup>8</sup>

It was perhaps these words spoken by Volkhard Knigge that inspired Ivan Ivanji to write his novel *Der Aschenmensch von Buchenwald* [*The Man of Ashes of Buchenwald*], published in 1999. In his text, Ivanji gives these dead a voice, creating an impossible archive with them while seeking to pay tribute to them in literature.

In the following pages I will analyse Ivanji's novel as an impossible literary archive. To do so, I will start from the anti-archive created by Danilo Kiš (1935-1989) in *The Encyclopedia of the Dead (A Whole*

---

3. "Die Toten 1937-1945. Konzentrationslager Buchenwald." Accessed December 29, 2023. <https://totenbuch.buchenwald.de/>. [The Dead 1937-1945. Buchenwald Concentration Camp]. "Biographien." Accessed December 29, 2023. <https://totenbuch.buchenwald.de/recherche/biography/reset/true>. [Biographies]

4. "Online Book of the Dead." Accessed December 29, 2023. <https://www.dora.de/de/recherche/online-totenbuch>.

5. "Totenbuch. Sowjetisches Speziallager Nr. 2." Accessed December 29, 2023. <https://totenbuch-speziallager.buchenwald.de/recherche/>. [Book of the Dead. Soviet Special Camp No. 2]

6. For further information see: "Topf & Sons – Builders of the Auschwitz Ovens." Accessed January 2, 2024. <https://www.topfundsoehne.de/ts/en/site/history/index.html>.

7. Axel Doßmann, *Volkhard Knigge, Geschichte als Verunsicherung. Konzeptionen für ein historisches Begreifen des 20. Jahrhunderts* (Göttingen: Wallstein, 2020), 507.

8. Doßmann, *Geschichte als Verunsicherung*, 509.

Life),<sup>9</sup> translated by Ivan Ivanji into German in 1986, which I consider fundamental to establish the basis on which *Der Aschenmensch von Buchenwald* is built. I will then explore the mechanisms and narrative strategies Ivanji uses to shape his own archive of the voices of the dead from the ashes contained in the urns found in 1997. Finally, I will outline the conclusions drawn from the proposed analysis.

### Impossible Archives: Danilo Kiš' *The Encyclopedia of the Dead (A Whole Life)*

According to Aleida Assmann,<sup>10</sup> the word archive has its origin in the Greek word *arché*, which means beginning, origin, dominion, authority, and official body. From the beginning, the archive is presented as being linked to writing, bureaucracy, records, and administration. Assmann follows Derrida in asserting that the archive is a political category. The archive as a witness to the past leads to the idea that there is no political control without control of the archive, and whoever has control of the archive has control over memory. Archives are places of information assets, and they are also places of information gaps, they are collective knowledge repositories, which essentially obey three criteria: Conservation, selection, and accessibility. But can there be an archive that aspires to totality, an archive in which absolutely everything can be found? Based on a real event such as the Salt Lake City Mormon archive,<sup>11</sup> Danilo Kiš recreates in literature this idea of a total archive, which ends up becoming an anti-archive because of its impossibility.

*The Encyclopedia of the Dead* presents fantastic and uncanny elements from the very first page. The narrator, a woman, is invited to Sweden. As a climax to her stay in Stockholm, Kristina Johansson, her guide, and mentor, takes her to visit at night the Royal Library whose building reminds her of a prison. There is also a guard who holds the keys to all the doors. All the rooms look alike, each dedicated to a letter of the alphabet. The narrator goes to M in the hope of finding something about her father's life. And she finds absolutely everything in volumes "fastened by thick chains to iron rings on the shelves,<sup>12</sup>" covered in dust and cobwebs (her father had died two months before her trip to Sweden). The narrator is aware that she is facing the celebrated and famous *Encyclopedia of the Dead*: "a strange symbiosis of past, present and future."<sup>13</sup> The only condition for being registered in the encyclopedia is to be dead and not to appear in any other encyclopedia. And everything, absolutely everything after 1789, is there. The narrator insists again and again that nothing is missing, nothing has been omitted, nothing has been forgotten, nothing escapes the attention of the encyclopaedia. In the *Encyclopedia* everything is written down, every event, material goods, but also its vision of the world and of God. It is neither an inventory nor an archive of names, although it is that too: "Thus, the *Encyclopedia* immerses us in the atmosphere of the times, in its political realities."<sup>14</sup> As told by the narrator, the compilers must be a sect or a religious organization "whose democratic program stresses an egalitarian vision of the world of the dead, a vision that is doubtless inspired by some biblical precept and aims at redressing

9. "The Encyclopedia of the Dead" was first published in *Književnost*, May – June 1981; a year later, on June 12, 1982, it appeared in *The New Yorker* in a translation by Ammiel Alcalay." Danilo Kiš. *The Encyclopedia of the Dead* (London: Penguin Books, 2015), 160.

"In his lifetime, Kiš came to personify liberal pluralist values that stuck in the throats of communists and nationalists alike. Since his death in 1989, his books have survived the wars that destroyed his country and even his language to find an audience around the world. *The Encyclopedia of the Dead* has been translated into twenty-five languages including Basque, Norwegian, Thai and, most recently, Korean." Mark Thompson, "Introduction: Danilo Kiš and pocket-sized novels," in Danilo Kiš. *The Encyclopedia of the Dead* (London: Penguin Books, 2015), ix.

10. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: C.H. Beck, 2018), 344-347.

11. Kiš transcribes in the Postscript to the volume *The Encyclopedia of the Dead* the news published in May 1981 in the Yugoslavian newspaper *Duga*: "East of Salt Lake City, the capital of the State of Utah, and deep in the Rockies' granite bowels, lies one of the most unusual archives in all the United States. It is reached by four tunnels blasted into the rock and consists of several underground rooms connected by a labyrinth of corridors. [...] They contain the names of eighteen billion people, living and dead, carefully entered on the 1,250,000 microfilms compiled to date by the Genealogical Society of the Church of the Latter-Day Saints. [...] The names in these extraordinary archives come from all over the world. [...] The ultimate goal of this stupendous undertaking is to enter on microfilm nothing less than the whole of mankind – not only the part that is still living but also the part that has passed on to the other world." Danilo Kiš. *The Encyclopedia*, 161.

12. Danilo Kiš, *The Encyclopedia of the Dead (A Whole Life)* (London: Penguin Books, 2015), 32.

13. Kiš, *Encyclopedia*, 36.

14. Kiš, *Encyclopedia*, 48.





human injustices and granting all God's creatures an equal place in eternity,<sup>15</sup> because "each individual is a star unto himself, everything happens always and never, all things repeat themselves endlessly and unpeatedly.<sup>16</sup>" And in line with these goals, the style of the *Encyclopedia* is characterized by "an unlikely amalgam of encyclopedic conciseness and biblical eloquence.<sup>17</sup>"

The narrator begins to read her father's biography (1910 – 1979). Aware that she has little time, she begins, with frozen fingers, to copy down the most important points. At a certain point, overwhelmed by the amount of information archived about her father, she can no longer select what to transcribe, and she begins to remember totally subjective details which not even the *Encyclopedia* seems to know: the narrator inserts her own memories, her own perception of her father, and both perspectives, that of the encyclopedia and that of the daughter, seem to merge, but there is also a sense of a struggle for memory control. There are certain things that the encyclopedia does not register: "And in the silence we could hear the wheezing of his lungs,<sup>18</sup>" or when she comments "I could see in his eyes a glimmer of the terror that would flash behind his glasses a year later,<sup>19</sup>" or when she mentions her father's gaze as he bids her farewell on the hospital stairs.<sup>20</sup> Although the philosophy of the encyclopedia is to aspire to record the totality of an individual life, subtly there are some fissures that point to the impossibility of archiving everything. In the *Encyclopedia* the record of her father ends with the drawing of a flower and the explanation that it was the basic motif of his paintings. The narrator screams and wakes up bathed in sweat, because after reading the last paragraph, she realizes that she didn't know everything about her father's last years. The very last information contained in the *Encyclopedia* is impossible for her to know. Or perhaps she does? It has all been a nightmare, which she has transcribed.

The *Encyclopedia* is articulated as an ideal of a concise yet total form of representation, as a fusion between brevitas and copia.<sup>21</sup> The narrator attempts to transcribe that ideal of the encyclopedia as a concise and comprehensive totality, but her attempt is doomed to failure. As Aleida Assmann<sup>22</sup> points out, this is a "paradoxical counter-memory," an "archive of the unarchived," where the difference between the important and the unimportant is obviated, and oblivion is equated with destruction. According to Riccardo Nicolosi,<sup>23</sup> Kiš's literature is a literature of memory, which gravitates around the disappearance of human beings in the totalitarian systems of the twentieth century. The archiving of absolutely everything becomes synonymous with the total surveillance of the individual. In this vein, Katharina Wolf-Griesshaber<sup>24</sup> interprets the *Encyclopedia* as a counter-project to the archives of secret police forces in totalitarian countries, where the compilation of information about the individual serves to surveil, combat, and persecute them. In a broader sense, Mark Thompson<sup>25</sup> quotes historian Angus Calder: "it speaks for all the forgotten and anonymous dead' in twentieth-century Europe."

The novel *Der Aschenmensch von Buchenwald* also embodies the idea of the archive that aspires to totality, that aspires to record the anonymous mass of Buchenwald's dead and its impossibility. Ivanji's novel is complex, both a survivor's testimony and a reflection on the memory culture and its effect on third generations.<sup>26</sup> In the following section, I will focus on Ivan Ivanji's impossible archive: its origin, its evolution, its form and its content, the voices.

---

15. Kiš, *Encyclopedia*, 34-35.

16. Kiš, *Encyclopedia*, 41.

17. Kiš, *Encyclopedia*, 35.

18. Kiš, *Encyclopedia*, 52.

19. Kiš, *Encyclopedia*, 52.

20. Kiš, *Encyclopedia*, 54.

21. Riccardo Nicolosi, "Das Enzyklopädische in der 'Enzyklopädie der Toten' von Danilo Kiš," *Die Welt der Slaven* LVI, (2011): 198, 215.

22. Assmann, *Erinnerungsräume*, 399.

23. Nicolosi, "Das Enzyklopädische", 198, 208.

24. Katharina Wolf-Griesshaber, "Nachwort," in *Danilo Kiš. Die Enzyklopädie der Toten*, (Göttingen: Wallstein, 2017), 69.

25. Thompson, "Introduction," xvii.

26. Although I will not address this issue in this contribution, I would like to point out that Ivanji's novels show a constant concern for the next generations and their relation to the Holocaust. For more information on this topic, see e.g. Volkhard Knigge and Sybille Steinbacher, *Geschichte von gestern für Deutsche von morgen? Die Erfahrung des Nationalsozialismus und historisch-politisches Lernen in der (Post-)Migrationsgesellschaft* (Göttingen: Wallstein, 2019).

### **Der Aschenmensch von Buchenwald: Origin and Evolution**

The year of publication -1999- of *Der Aschenmensch von Buchenwald* is relevant because the author inserts his text at a crucial moment in Germany for Memory Studies, i.e. the end of the 1990s and the beginning of the new century. Bearing in mind the resignification of Buchenwald two moments stand out in memory culture: before and after the fall of the Wall. (1) The first stage before the fall of the Wall means resignification during the former GDR. Alexandra Klei<sup>27</sup> presents in her book, *Der erinnerte Ort [The Remembered Place]*, an analysis of the Buchenwald concentration camp from an architectural vantage point. She examines the history of the camp and the resignifications undergone by the memorial, whose existence dates back to 1958, and whose main purpose is to be a place of learning. The focus on Buchenwald during the former GDR was essentially based on anti-fascist resistance, which clearly alludes to the myth on which the GDR was built. (2) In the second stage, after the fall of the Berlin Wall, especially during the 1990s, a new resignification takes place in the memorial Buchenwald / Mittelbau-Dora which is part of the new Memory Culture (*Erinnerungskultur*). As Aleida Assmann<sup>28</sup> explains in her book *Das neue Unbehagen der Erinnerungskultur [The New Unease of Memory Culture]*, after the fall of the Berlin Wall in the 1990s, a new memory culture emerged in Germany, thanks to the efforts and financial investment of institutions, initiatives, *Gedenkstätten* (memorials) and museums, activities, projects, and programs. The media made it visible, and it was present in everyday life, with the *Stolpersteine* (stumbling stones) in the streets, with outstanding buildings and monuments. And right at that time came the discovery of the more than 700 urns in Buchenwald, an event that Ivan Ivanji experienced at first hand thanks to the invitation of Volkhard Knigge. Undoubtedly, this episode inspired him to write the novel discussed in this contribution, which could be regarded as part of this new Memory Culture.

In the novel, the narrator is an omniscient figure who gives coherence to the whole story. He changes from first to third person, places himself inside and outside the story, presents facts, and gives his opinion and interpretation as well. The narrator can be identified with Ivan Ivanji,<sup>29</sup> although as he states in his autobiography (*Mein schönes Leben in der Hölle [My Beautiful Life in Hell]*) published in 2014: "Not everything written down in the first person is about me; not everything written down in the third person is about others."<sup>30</sup> The narrator describes, despite the difficulties in doing so, the origin and evolution of an anti-archive, of an impossible archive: the Man of Ashes of Buchenwald is made of the voices of the dead in the 701 urns, and aspires to represent the voices of all those who died in Buchenwald.

27. Alexandra Klei, *Der erinnerte Ort. Geschichte durch Architektur. Zur baulichen und gestalterischen Repräsentation der nationalsozialistischen Konzentrationslager* (Bielefeld: transcript, 2011).

28. Aleida Assmann, *Das neue Unbehagen der Erinnerungskultur. Eine Intervention* (München: C.H. Beck, 2016), 10-12.

29. Ivan Ivanji was born on January 24, 1929, in Zrenjanin/Banat. He was arrested by the Nazis in April 1944 and deported to Auschwitz as a political Jewish prisoner in May of the same year. In June, he was transferred to the Magdeburg satellite camp of Buchenwald concentration camp. In October, he was transferred to the Niederorschel satellite camp. In February 1945, he was transferred to the Langenstein-Zwieberge satellite camp. After the liberation of the concentration camp, Ivanji returned to Yugoslavia in September 1945. He studied architecture and German language and literature in Belgrade and worked as a teacher at the city's technical high school, an editor and, from the 1950s, as an interpreter for the Yugoslav government, in particular for Josip Broz Tito. Among other things, he was Deputy General Director of the Belgrade National Theater, Counsellor for Culture and Press at the Yugoslav Embassy in Bonn and Secretary General of the Yugoslav Writers' Association. He writes novels as well as articles on political topics in Serbian and German. He has been working as a freelance writer and translator in Vienna and Belgrade since 1992. He is the author of more than twenty novels, the latest, *Der alte Jude und das Meer [The Old Jew and the Sea]*, was published in September 2023. He has been a critical friend of the Buchenwald Memorial for many years, as stated on the website of the memorial Buchenwald / Mittelbau-Dora. In 2019, he was awarded the Order of Merit of the Free State of Thuringia. He has been an honorary citizen of the city of Weimar since 2020.

For more information on his person and his work, see: (1) "Ivan Ivanji." Accessed December 14, 2023. <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/biografien/ltg-ausstellung/ivan-ivanji>. (2) "Ivan Ivanji." Accessed December 14, 2023. <https://liberation.buchenwald.de/en/buchenwald-memorial/ivan-ivanji>. (3) Martin, Marco. "So habe ich Buchenwald überlebt." *Welt*, January 27, 2018. <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article172904470/Eine-Begegnung-mit-Ivan-Ivanji.html>. Accessed December 14, 2023. [How I survived Buchenwald]. (4) Akrap, Doris. "Geburtstagsfeier von Ivan Ivanji. Erzählen gegen den Tod." *taz*, February 29, 2019. <https://taz.de/Geburtstagsfeier-von-Ivan-Ivanji!/5568954/>. Accessed December 14, 2023. [Ivan Ivanji's birthday party. Storytelling against death].

30. Ivan Ivanji, *Mein schönes Leben in der Hölle* (Wien: Picus, 2014), 6.



The narrator tells the story of the urns since the opening of the concentration camp, when the 1934 laws on the preservation of ashes were still in force. Records were kept of all processes, and if the families wished so, they could receive one of these sealed sheet metal boxes upon payment of 30 Reichsmarks, inside of which the ashes of their loved one were supposed to be.<sup>31</sup> Afterwards, the urns served as intermediate containers, their contents were poured into sacks, or thrown into the Saale River, or dumped in a kind of sinkhole near the *Falkenhof* next to the *Lager*. The war was coming to an end and there were too many urns in between, so they remained hidden (the narrator imagines) until their discovery in May 1997.<sup>32</sup> Once the urns are found, conversations as to what to do with the ashes take place. After representatives of the four major religions - a rabbi, an Orthodox deacon, a Catholic priest, and a Protestant priest - are called in, it is decided that the remains of the ashes stuck in the urns are to be poured into a container, which will then be buried in a sarcophagus next to the *Glockenturm* (bell tower) of Buchenwald. A survivor who is asked to read a funeral oration at the graveside points out, not without a touch of dark humour, that it is only by chance that he is not there. The chosen one, the former inmate, is none other than Ivanji, given the clues that he leaves in the text: "former diplomat", "man of the theatre".<sup>33</sup>

Nobody except for the narrator knows it yet, but in the ashes of at least 701 incinerated people a chemical reaction unknown to science has begun. Despite belonging to the world of the fantastic, Ivanji endows his fictional creature with a certain veracity, establishing its origin at the precise time when Dolly the sheep is created and the concept of cloning becomes a reality. At that time, film director Spielberg was showing that a whole Jurassic world could be created from a dinosaur cell,<sup>34</sup> and the words "genetic manipulation" were all the rage. These are popular references known to all, which Ivanji complements with another, much older, literary allusion: much earlier, Goethe had already created a *homunculus* in his *Faust*. Throughout the novel, the process of formation of the *Aschenmensch* is described. It begins as individual drops flowing in the same stream. It is about voices that form an "it" (es) driven by a principle, which gives coherence to the "we," essentially composed of male genes, and which does not have all the answers that the voices are making. The Man of Ashes of Buchenwald, an inexplicable organism made up of the voices of the dead, seeks information and answers about death. One day in April 1998, it causes all the buildings of the memorial Buchenwald and Mittelbau-Dora to lose power and all computer data to be erased.<sup>35</sup> The *Aschenmensch* has effects on nature and technology, they are small details that hardly anyone notices. It is like a strip of fog, then it is like an invisible cloud, something composed of compressed genes, electronics, and energy. It knows that Weimar as a European cultural capital will be the centre of attention in 1999, and therefore it wants to be ready in time with a clear intention: "We dead want to really get on the nerves of the living, dig up buried memories by force! This is our right. We want to irritate them by reminding them of us, by not letting them go. We want to attack their forgetfulness, strengthen their memory."<sup>36</sup> Little by little it discovers its elasticity, its flexibility, it experiences movements and forms, it becomes "he" (er), and he calls himself the Man of Ashes, *der Aschenmensch*: "He is not dead. He was dead, but he didn't stay dead because the past is not dead, cannot be dead, as long as someone remembers it."<sup>37</sup>

These quotes emphasize the intention of fighting against oblivion, compelled by the need to remember the dead. And like Danilo Kiš' Encyclopedia, which only collects information about non-celebrities, Ivanji's anti-archive also wants to be a tribute to the anonymous mass of the dead who gather in the man of ashes.

### ***Der Aschenmensch von Buchenwald: The Voices of the Dead***

The voices of the dead contained in the Man of Ashes are very varied, representative of different ethnicities, different fates, different deaths. What they have in common is that they all died in appalling

---

31. See Klei, *Der erinnerte Ort*, 254-264. This section of her book is dedicated to the history and description of the space dedicated to the crematorium. The treatment of the ashes from the beginning of the concentration camp is explained here. On the discovery of the urns, see p. 258.

32. Ivan Ivanji, *Der Aschenmensch von Buchenwald* (Wien: Picus, 1999), 26-27.

33. Ivanji, *Der Aschenmensch*, 32-37.

34. Ivanji, *Der Aschenmensch*, 39.

35. Ivanji, *Der Aschenmensch*, 99-103.

36. Ivanji, *Der Aschenmensch*, 109.

37. Ivanji, *Der Aschenmensch*, 126.

circumstances in the Buchenwald concentration camp. They are all victims and part of an anonymous mass. And although both survivors and more prominent dead are also mentioned, Ivanji gives all the protagonism to the nameless. Thus, the narrator inserts himself into the anonymous mass, distancing himself from inmates such as Jorge Semprún. In what follows, the voices will be analysed, voices whose stories converge in the Man of Ashes, who will eventually find a face and act.

The narrator inserts his own story<sup>38</sup> in Buchenwald. He is a survivor thanks to the death of another human being who has no name. Thus, the narration of the voice of a German communist, who reflects upon the question of the hierarchy among prisoners, explains the responsibility of sending another prisoner to his death:

If a young man, half a child, was to be sent to Auschwitz and I could get him out of the transport and send an aged sick man to the gas chamber instead of him, I did not hesitate. No! Not at all. I did it! And I do not regret it at all. No one else was there to do it, we had to take the responsibility. We took it on! Who else, if not us? [...]

Was it a collaboration with the SS? It depends on how you see it! If you let yourself be caught and shot by the SS, it was in a way also a cooperation, but a useless one, if you had not fought before. And we fought for room to maneuver. Did we kill in the camp? If necessary, we also executed fellow prisoners who had become a danger to others, yes! If I did it? That doesn't matter, it's all the same to you. [...] Is it possible that among us there are the ashes of a man whom I, whom we have condemned to death? Certainly! It is possible. It is even probable! He may come forward!<sup>39</sup>

The narrator-Ivanji tries to give an answer with this voice to a question that has accompanied him throughout his life and seeks to answer in his books: who took him from the "Transport" to Auschwitz and sent him to the Niederorschel subcamp in the autumn of 1944. Someone saved his life by writing "bricklayer's apprentice" next to his name. Perhaps a "Semprún." As the narrator notes, Semprún was at the place where the life and death of the prisoners was decided. And this is what differentiates Semprún from the narrator-Ivanji:

Not only the six years that he is older, but that were contributory factors in this contrast. [...] For me Semprun was, Semprun *is one of them*. I am *one of the anonymous mass*. The prominent prisoners with functions were in the camp almost as far away from me - angels or devils, who are also only fallen angels - as the SS. They were even more dangerous because they had more direct influence on my little fate.<sup>40</sup>

The narrator-Ivanji positions himself as part of the anonymous mass, distances himself from the prominent prisoners of Buchenwald, such as Jorge Semprún, and does not want to speak neither of guilt nor of morality. He only wants to state facts. And in doing so, he pays homage to the one who died for him in Auschwitz:

Without knowing who it was, I must at least erect a monument to him in words. In the air. [...]

All my life I search for words to describe these facts without sounding pathetic. I must realize that it is impossible to find the right tone. As impossible as the resurrection of the ashes of the burned from the depth of the Ettersberg.<sup>41</sup>

Alongside the voice of the communist there are many other voices telling their stories, especially retelling their death. The idea of totality is embodied in the text through the necessary selection, which attends to the pluralization of memory. Among the voices presented are the voice of a child, of someone who died and was cremated in the *Typhusbaracke*, of someone who performed slave labor, and whose hatred has outlived his death. He saw in the grimace of his Nazi murderer the pleasure he took in killing him. There's also a priest who wants to announce love, and who died of an overdose of strophanthus; a Russian engineer who was twice cremated; two brothers, one a believer and the other not; a gypsy from Burgenland who was subjected to medical experiments: The principle explains to him that he

---

38. Ivanji, *Der Aschenmensch*, 73-87.

39. Ivanji, *Der Aschenmensch*, 112-113.

40. Ivanji, *Der Aschenmensch*, 85.

41. Ivanji, *Der Aschenmensch*, 87.



was vivisected (while alive, parts of his liver were cut out). He remembers the pain. Someone who was killed by the communists talks about the hierarchy among the prisoners in the camp and about the ways of killing prisoners by the other prisoners. A Danish policeman is asked why he did not fight and does not know how to answer. He only knows that he was against it, without ever having been for anything. The Jewish chicken seller. The Jehovah's Witness who prays in German and suffered a slow and cruel death. The bookseller in Prague who speaks German and Czech would have liked to write an anthology on death in German literature. A mathematics teacher from Kiev who talked to a Nazi captain about mathematics and another Nazi took revenge and sent him to Buchenwald. A gymnastics teacher from Lyon who speaks French and is in a good mood and laughs. He died of a heart attack in the Lager. A British secret agent. A Jewish professor from Dresden. A member of the *Swing-Jugend* (Swing Youth), from Hamburg, Aryan. Arrested by the Gestapo for listening to enemy radio stations, he forged his identity card and pretended to be older than he was in order to be admitted in bars. He was taken to the concentration camp and killed when he was 16 years old.<sup>42</sup> At this point in the story, the narrator comments that they all become music: the sound of Hamburg night swing, Bach, Mozart, the Internationale, the Marseillaise, a Christian chorale, martial music. Despite the different types of music, it seems to sound harmonious. But not only the sounds unite them, but also the languages that each speaks, although diverse: German, Russian, Danish, Jiddish, Czech, Serbian, Hungarian, French, Italian, Greek, Polish and Spanish, as well as other languages and countless dialects.<sup>43</sup>

Among the set of voices, there are some that do not quite fit for different reasons, although it can be stated that they do follow the principle of selection of representatives of the non-prominent dead, with one exception that confirms the rule. Voice number 16 corresponds to the dissonant voice of Goethe's valet, who died in old age more than 200 years ago. He is a part of them, although neither he nor the others know why, and he does not know what a crematorium is.<sup>44</sup> Another voice belongs to a dead German from the Soviet Special Camp No. 2 who died of pneumonia at the age of 15.<sup>45</sup> This voice raises fears in the Man of Ashes that an SS has slipped in.<sup>46</sup> But neither does he fit for chronological reasons, as the Soviet Special Camp No. 2 existed from 1945 to 1950, i.e. after the National Socialist dictatorship. By that time, the voices that make up the Man of Ashes had already died. They also discover a woman among them whom, despite being royal, has no voice and her story is told - based on what Eugen Kogon<sup>47</sup> wrote - in the third person: Princess Mafalda of Savoy, daughter of the Italian king and married to Philipp Prince of Hessen, who was liaison between Hitler and Mussolini. She is the exception that proves the rule, as the Man of Ashes is composed of male voices of the non-prominent dead.

At the end, Ivanji's impossible archive has a face which he has found in *Das letzte Gesicht [The Last Face]*, a 1944 sculpture by Buchenwald survivor Bruno Apitz. It is here that literature and the visual arts

---

42. See Ivanji, *Der Aschenmensch*, 41-57, 137-138. Many of the stories seem to be taken from the permanent exhibition at the Buchenwald memorial "Ostracism and Violence 1937 to 1945": "Another aspect of the exhibition takes the form of six listening stations on inmates' lives and stories of persecution. The examples of 85 people illustrate the composition of the inmate community within the Buchenwald Concentration Camp. For the first time, all categories of victims persecuted on the basis of National Socialist ideology or in the wake of NS occupations are given a voice and a face, including the so-called 'asocials' and 'habitual criminals' persecuted on the basis of a socio-racist rationale". <https://www.buchenwald.de/en/besuch/ausstellungen/ausgrenzung-und-gewalt> This exhibition opened in 2016. For the exhibition „Leben - Terror - Geist“, which opened in 1999, see Axel Doßmann, "Vereint in der Differenz. Zur Ausstellung 'Leben – Terror – Geist'. KZ Buchenwald: Porträts von Künstlern und Intellektuellen," ed. Gerald Echterhoff, & Martin Saar (Konstanz: UVK, 2002), 181-201.

43. Ivanji, *Der Aschenmensch*, 57-58.

44. Ivanji, *Der Aschenmensch*, 59-65.

45. Ivanji, *Der Aschenmensch*, 122-123.

46. Ivanji, *Der Aschenmensch*, 124.

47. Eugen Kogon describes in his book the special treatment of those who were isolated and under surveillance by SS guards in the *Isolierbaracke für Prominente* [isolation barrack for prominent special prisoners], which was in the middle of the forest. Among the personalities imprisoned there was Princess Mafalda, whose arm was amputated after an air raid on 24 August 1944. The princess died a few days later in the brothel due to loss of blood. According to Kogon: "The naked corpse was taken to the crematorium together with the men's bodies of the day, where the section master, Father Joseph Thyl, pulled it out of the pile, covered it up and ensured that it was quickly cremated." Eugen Kogon, *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager* (München: Heyne, 1991), 212, 215. As stated in Ivanji's novel, there are contradictory versions about where she is buried. In Buchenwald she has a memorial plaque. See Ivanji, *Der Aschenmensch*, 140-145.

join hands to synthesise two tributes to the dead. *Das letzte Gesicht* is a sculpture made from the *Goethe-Eiche* (Goethe's oak)<sup>48</sup> from Buchenwald. Apitz was in the *Pathologie* and as a model for his sculpture he took plaster casts of dead prisoners held there, the faces of some people, whose flesh and skulls, cremated and turned to ash, are found, at least genetically, in the Man of Ashes.<sup>49</sup> Once the Man of Ashes is fully made, his first and only action described in the novel will be against a group of young people from Weimar, Caspar, Martin and Michael, right-wing radicals who climb the Ettersberg armed with a saw. When they begin to saw off the leg of the smallest figure on the monument to the liberated prisoners, *der Aschenmensch* concentrates and splits the saw.<sup>50</sup> This first action, which is based on a real event that happened in 1998, takes place in the symbolic place par excellence, as described on the memorial's website:

Visible from far and wide, the Buchenwald Memorial is the gravesite of almost 5,000 concentration camp inmates, and today it is the largest monument commemorating a NS concentration camp in Europe. The large-scale complex was constructed in 1958 on the southern slopes of Ettersberg Mountain as a national monument of the GDR.<sup>51</sup>

And the last word is written in literature, as the Man of Ashes avoids the misdeed perpetrated against the tribute to the dead of Buchenwald. In Ivanji's novel we witness the creation, formation, and evolution of the Man of Ashes, who will continue to appear in other novels such as *Buchstaben von Feuer* [*Letters of Fire*] (2011) or in *Corona in Buchenwald* (2021).

Buchenwald will not be repeated. But other atrocities, for everyone who experiences them, new. As it has always been, for all eternity.  
Everything repeats itself.  
Does everything repeat itself?<sup>52</sup>

### **Ivan Ivanji's Impossible Archive: By way of a conclusion**

Throughout these pages I have sought to record the efforts and the will to uproot the dead of wars and totalitarian systems from anonymity. If we focus on the dead of the National Socialist concentration camps, and Buchenwald in particular, we become aware of the work carried out in this respect by the memorial through the Books of the Dead, which can never be complete. Literature also reflects this arduous work of compilation, as Ivan Ivanji's novel *Der Aschenmensch von Buchenwald* [*The Man of Ashes of Buchenwald*] has shown. Inspired by the real event of the discovery of the urns, it has features that link it to Danilo Kiš's *The Encyclopedia of the Dead (A Whole Life)*, making it a fundamental substratum. Both texts move in the realm of the fantastic and present uncanny elements. In the case of Ivanji's novel the uncanny elements are given by National Socialism's own history of horrors. Both the content of Kiš's library and Ivanji's Man of Ashes focus on the anonymous individuals ignored and forgotten by the official records. In both cases it is the control of the archive that matters, for it implies gaining control over memory. And at least in literature, this memory distances itself from the prominent people and focuses on the non-prominent, giving them absolute protagonism. Thus, literature becomes a witness to the struggle for memory. It is the ground where the desire to keep the memory of the dead alive and to prevent them from being forgotten, and the impossibility of recording, the impossible archiving, go hand in hand.

### **Bibliography**

Akrap, Doris. "Geburtstagfeier von Ivan Ivanji. Erzählen gegen den Tod." *taz*, February 29, 2019. <https://taz.de/Geburtstagsfeier-von-Ivan-Ivanji/!5568954/>. Accessed December 14, 2023. [Ivan Ivanji's birthday party. Storytelling against death]

---

48. For further information on the *Goethe-Eiche*, see the text dedicated to it by Volkhard Knigge in Doßmann, *Geschichte als Verunsicherung*, 329-338.

49. Ivanji, *Der Aschenmensch*, 128-130.

50. Ivanji, *Der Aschenmensch*, 148-149.

51. "BUCHENWALD MEMORIAL/NATIONAL MONUMENT OF THE GDR." Accessed December 30, 2023. <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/historischer-ort/gedenkstaette/mahnmal>.

52. Ivanji, *Der Aschenmensch*, 154.



- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* [Spaces of Memory. Forms and Transformations of Cultural Memory]. München: C.H. Beck, 2018.
- Assmann, Aleida. *Das neue Unbehagen der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. [The New Unease of the Culture of Remembrance. An Intervention] München: C.H. Beck, 2016.
- "Biographien." Accessed December 29, 2023. <https://totenbuch.buchenwald.de/recherche/biography/reset/true>. [Biographies]
- "BUCHENWALD MEMORIAL/NATIONAL MONUMENT OF THE GDR." Accessed December 30, 2023. <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/historischer-ort/gedenkstaette/mahnmal>.
- "Die Toten 1937-1945. Konzentrationslager Buchenwald." Accessed December 29, 2023. <https://totenbuch.buchenwald.de/>. [The Dead 1937-1945. Buchenwald Concentration Camp]
- Doßmann, Axel. "Vereint in der Differenz. Zur Ausstellung 'Leben – Terror – Geist'. KZ Buchenwald: Porträts von Künstlern und Intellektuellen." ["United in difference. On the exhibition 'Life - Terror - Spirit'. Buchenwald Concentration Camp: Portraits of Artists and Intellectuals"] In *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses* [Contexts and Cultures of Memory. Maurice Halbwachs and the Paradigm of collective Memory], edited by Gerald Echterhoff, & Martin Saar, 181-201. Konstanz: UVK, 2002.
- Doßmann, Axel. *Volkhard Knigge. Geschichte als Verunsicherung. Konzeptionen für ein historisches Begreifen des 20. Jahrhunderts* [Volkhard Knigge. History as Uncertainty. Concepts for a Historical Understanding of the 20th Century]. Göttingen: Wallstein, 2020.
- Ivanji, Ivan. *Der Aschenmensch von Buchenwald* [The Man of Ashes of Buchenwald]. Wien: Picus, 1999.
- Ivanji, Ivan. *Mein schönes Leben in der Hölle* [My Beautiful Life in Hell]. Wien: Picus, 2014.
- "Ivan Ivanji." Accessed December 14, 2023. <https://www.buchenwald.de/en/geschichte/biografien/ltg-ausstellung/ivan-ivanji>.
- "Ivan Ivanji." Accessed December 14, 2023. <https://liberation.buchenwald.de/en/buchenwald-memorial/ivan-ivanji>.
- Kiš, Danilo. *The Encyclopedia of the Dead (A Whole Life)*. In *The Encyclopedia of the Dead*, 30-55. Translated by Michael Henry Heim. London: Penguin Books, 2015.
- Klei, Alexandra. *Der erinnerte Ort. Geschichte durch Architektur. Zur baulichen und gestalterischen Repräsentation der nationalsozialistischen Konzentrationslager* [The Remembered Place. History through Architecture. On the Architectural and Creative Representation of the National Socialist Concentration Camps] Bielefeld: transcript, 2011.
- Knigge, Volkhard, and Sybille Steinbacher. *Geschichte von gestern für Deutsche von morgen? Die Erfahrung des Nationalsozialismus und historisch-politisches Lernen in der (Post-) Migrationsgesellschaft* [Yesterday's History for Tomorrow's Germans? The Experience of National Socialism and Historical-Political Learning in the (Post-) Migration Society]. Göttingen: Wallstein, 2019.
- Kogon, Eugen. *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager* [The SS State. The System of German Concentration Camps]. München: Heyne, 1991.
- Martin, Marco. "So habe ich Buchenwald überlebt." [How I survived Buchenwald] *Welt*, January 27, 2018. <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article172904470/Eine-Begegnung-mit-Ivan-Ivanji.html>. Accessed December 14, 2023.
- Nicolosi, Riccardo. "Das Enzyklopädische in der 'Enzyklopädie der Toten' von Danilo Kiš" ["The Encyclopedic in the 'Encyclopedia of the Dead' by Danilo Kiš"]. *Die Welt der Slaven* LVI, (2011): 198-216.
- "Online Book of the Dead." Accessed December 29, 2023. <https://www.dora.de/de/recherche/online-totenbuch>.
- Thompson, Mark. "Introduction: Danilo Kiš and pocket-sized novels." In *Danilo Kiš. The Encyclopedia of the Dead*, ix-xiv. London: Penguin Books, 2015.
- "Topf & Sons – Builders of the Auschwitz Ovens." Accessed January 2, 2024. <https://www.topfundsoehne.de/ts/en/site/history/index.html>.
- "Totenbuch. Sowjetisches Speziallager Nr. 2." [Book of the Dead. Soviet Special Camp No. 2] Accessed December 29, 2023. <https://totenbuch-speziallager.buchenwald.de/recherche/>.
- Wolf-Griesshaber, Katharina. "Nachwort" ["Epilogue"]. In *Danilo Kiš. Die Enzyklopädie der Toten*, 59-65. Göttingen: Wallstein, 2017.

# Retribalizarea culturală globală

Bogdan SĂRĂTEAN

Bis Teatru/ Bis Theatre, Sibiu

Corresponding author emails: [bis-teatru@gmail.com](mailto:bis-teatru@gmail.com)

---

## The Global Cultural Retribalization

**Abstract:** The present study is focused on some recent developments in the relationship between culture and technology. The consequences of unprecedented technological development are directly detectable in the evolution of global culture: individual anguish, existential dilemmas, isolation, they all contribute to a new image of a post-historical culture, ironically situated after post-modernism. At the social level, the development of everyday gadgets, with their functions, conveniences and new meanings, has led to irreversible changes, to deontological dependence, to the reactivation of ancestral communication channels. Following the ideational framework proposed by Foucault, irrationality, or more elegantly put mythical, oral-auditory thought, has been exiled for centuries in madness; through the development of print culture, discourses not accepted by reason have been marginalized. Since modernity, the secularisation of religions has been a phenomenon generated precisely by the supremacy of Reason, of the written word. Myths, conspiracies, pseudo-science, all seem now to be taking their revenge. Reason is being pushed aside by this new and unique medium: the online medium.

**Keywords:** culture and technology, alienation, retribalization, Marshall McLuhan, world wide web, nostalgia, melancholy

**Citation suggestion:** Sărătean, Bogdan. "Retribalizarea culturală globală." *Transilvania*, no. 02 (2024): 78-86.

<https://doi.org/10.51391/trva.2024.02.09>.



### 1. Omul, actor galactic. Umanitatea în *live streaming*

În *Understanding Media. The Extensions of Man*, cartea lui din 1964<sup>1</sup>, McLuhan elaborează un cadru teoretic privind evoluția comunicării în societatea occidentală de după cel de-al doilea război mondial, precum și consecințele practice ale globalizării mijloacelor de comunicare în masă. Cu trei decenii înainte de apariția *world-wide-web*-ului, McLuhan a fost primul care a atras atenția asupra efectelor ireversibile ale lumii virtuale asupra culturii și conștiinței umane. În faimoasa sa expresie *mediul este mesajul*, McLuhan înțelege prin *mediu* o serie de lucruri concrete și lucruri abstracte, lucruri care până la el nu au fost reprezentate ca atare: cuvântul vorbit, cuvântul scris, drumurile, hârtia, numerele, îmbrăcămintea, locuința, banii, ceasurile, tipăriturile, benzile desenate, roata, bicicleta, avionul, telefonul. Într-o manieră atipică, el analizează felul în care aceste lucruri, care fac parte din viața omului actual, îl ajută să-și definească noi standarde de viață. În contextul dezvoltării industriale, noile mijloace de comunicare pun umanitatea în situații fără precedent.

Educația vizuală, supremația funcției văzului s-a bazat pe scris și tipar, cultura occidentală impunând astfel în ultimele secole o disociere față de culturile încă tributare nivelului auditiv. În această dualitate a realității senzoriale, înflorirea culturii tiparului a determinat o discreditare a elementului auditiv. Astfel, gândirea mitică, prin incantația sonoră, ritualică, și implicit condițiile tradiționale de producere și manifestare a sacralului au devenit treptat incapabile să facă față noilor standarde ale Rațiunii, fiind

---

1. Pentru ediția română, v. Marshall McLuhan, *Să înțelegem media. Extensii ale omului*, trad. de Ovidiu George Vitan (București: Curtea Veche, 2011).





îndeplănite din domeniile în care știința și tehnica cucereau teritoriul. Până în Renaștere, teatrul antic, din act sacru total și prilej de (re)cunoaștere a voinței zeilor, a devenit așadar o artă exilată.

Principiile explicative ale Naturii, ale realității obiective (cunoașterea prin intermediul spațiului) s-au formulat și apoi aplicat cel mai bine sub forma alfabetizată. Obiectivitatea procesului cunoașterii avea nevoie de o redare a sa la fel de obiectivă. De la actul interpretării principiilor din culturile oral-auriculare<sup>2</sup>, unde cunoștințele se predau inițiativ (relația maestru-discipol), cultura occidentală va trece la dominația reprezentării principiilor prin litere scrise. Din alăturarea sensurilor cuvintelor latine *auris* și *oraculum*, devine relevantă aici semnificația misterelor delfice din vremea lui Plutarh. Acestea au intrat apoi în declin, prevestind astfel apusul culturii orale și apariția culturii vizuale, alfabetice.

Melancolia modernă occidentală și-a aflat una dintre surse tocmai în acest proces de îndepărtare de gândirea mitică, proces pe care îl vom numi detribalizare în contextul teoriei lui Marshall McLuhan. Pentru acesta, gândirea arhaică funcționează pe deplin numai în interiorul *tribului*, care își organizează unitar aspectele vieții și urmează propriile legi sociale, moștenite din strămoși. Gândirea modernă, pe de altă parte, are pretenția de a funcționa oriunde și oricând, în virtutea raționalității *obiective* pe care se întemeiază. Utilizând privilegiile tiparului, cultura occidentală și-a stimulat dezvoltarea raționalității, a structurilor creative aparținând emisferei stânga a creierului. Intuitivitatea tribală, creativitatea irațională, sacralitatea arhaică, universul oniric, fiind generate prin intermediul emisferei drepte, toate acestea au fost excluse din orizontul creativ modern. Aceasta este sensul atribuit procesului detribalizării. Cultura occidentală a trecut de la stadiul auditiv, al poveștii semnificante, la stadiul vizual, al raționalității obiective garantată de alfabetul fonetic. Situându-se deasupra celor care au rămas la cultura auditivă, creatorul occidental modern s-a trezit de-a lungul celor câteva secole de dezvoltare tehnologică într-o lume seculară angoasantă, pentru care comunitatea nu mai joacă roluri preventive și curative, ci punitive.

McLuhan avertizează asupra neînțelegerilor ce se strecoară în percepția ideilor sale. El nu se considera profetul morții cărții, de pildă, când sublinia necesitatea de a cunoaște și stăpâni efectele noilor tehnologii. Anunțând intrarea umanității într-o eră nouă, a comuniunii universale, prevestind cu câteva decenii situația (acum reală) a *satului global* (global village), în care mijloacele electronice vor reuni omenirea – McLuhan a dat startul unui fenomen social care a luat o amploare fără precedent. La scară planetară, tehnologiile de astăzi unesc la nivel comunicațional oamenii, dar tocmai prin această facilitare se produce un efect invers. Oamenii se simt tot mai izolați, tot mai îndepărtați de sentimentul profund uman al comuniunii. Nevoia de a interacționa într-un mod exclusiv uman, non-tehnologizat, este neglijată într-un ritm îngrijorător.

Această nevoie are însă o caracteristică: pe lângă accesul direct și facil al fiecărui subiect la conștiința globală a actului comuniunii, ea a fost secularizată într-o măsură fără precedent. Cu efecte imprevizibile, greu de formulat în termenii paradigmatelor academice, care sunt la rândul lor depășite de viteza transformărilor din realitatea cotidiană. Se pare că dacă teoriile nu pot prevedea sau măcar să țină pasul cu schimbările generale, ele devin inutile.

Eliberată de toate balasturile teologice, de vechile frontiere ale diverselor credințe, nevoia oamenilor de a fi laolaltă (*religare*) se afirmă drept o paradoxală expresie a religiozității actuale<sup>3</sup>. Dincolo de a mai fi subiectiv sau obiectiv, spațiul-timpul se deschide în conștiința galactică a omului mileniului III, oferindu-i o nouă șansă înspre sacru: "doar atunci când ritualul se coboară până la nivelul nostru reușim să luăm parte la el: toată muzica pop este, în fond, o serie de ritualuri aduse la un nivel la care să avem acces"<sup>4</sup>. De altfel, coerent cu propriile sale principii, McLuhan și-a redefinit propriul concept: de la celebrul *global village*, el a ajuns la **global theatre**. Ducând mai departe analiza societății supra-tehnologizate, el a fost primul care a atras atenția asupra consecințelor evoluției mass-media. Sfera comunicării umane în secolul XX a cuprins întreaga planetă. Odată cu lansarea primului satelit pe orbita Pământului, s-a produs un fenomen extraordinar. Pășind într-o nouă eră, omul a transformat planeta pe

2. Modul în care se raportează omul de cultură gutenbergian față de culturile precedente se reflectă în sensurile și folosirea peiorativă a expresiei „(a face ceva) după ureche”, adică intuitiv, fără o bază teoretică.

3. Re-tribalizarea societății este cel mai ușor vizibilă în formele sale de divertisment: concertele gigantice, industria fotbalului. Prin concursul co-interesat al mass-media, cultul eroilor din trecut are un corespondent prezent în lumea *entertaining*-ului prin confecționarea unor vedete ce par să posede atribute supra-umane (fotbaliști, cântăreți).

4. Peter Brook, *Spațiul gol* (București: Nemira, 2014), 73.

care o locuia într-o scenă imensă. Într-unul dintre eseurile<sup>5</sup> sale, cât și în aparițiile sale TV, McLuhan a susținut că “atunci când Sputnik a ajuns pe orbită, planeta a devenit o formă de artă. Natura a dispărut peste noapte și planeta Polutto a luat locul vechii naturi. Planeta Polutto, aflată într-o stare jalnică, necesitând multă atenție din partea umanității – iată o formă de artă.”<sup>6</sup>. Prin cucerirea cosmosului și mass-media, umanitatea s-a desprins de rădăcinile sale ancestrale. Natura, așa cum la început au cucerit-o grecii antici prin cunoașterea fizică, a devenit un concept depășit, odată cu primul pas al omului pe Lună. Dramaturgul Eugène Ionesco formulează aceeași idee: “Pământescul e poate epuizat. Noi spații sunt neapărat necesare spiritului, noi spații. Nu degeaba se aventurează lumea în cosmos. Deoarece are nevoie de el. Deoarece avem nevoie pentru spiritul nostru de un spațiu cu mult mai larg, cu mult mai vast.”<sup>7</sup>. Vechea Natură, a cunoașterii raționale, a fost exploatată, nomenclaturizată, uzată: “nu se va mai putea vorbi despre Lună cum s-a vorbit; nici despre stele, nici despre noapte, nici despre cerul înstelat. Ele nu vor mai putea fi văzute la fel”. Iată că după zeci de ani de fascinante progrese cosmice, cu siguranță îi putem da dreptate dramaturgului francez: cunoașterea mediului înconjurător al umanității a depășit granițele sistemului nostru solar<sup>8</sup>. Umanitatea este doar primul personaj; șansele ca în spectacolul nostru galactic să mai apară alte personaje cresc semnificativ cu fiecare dintre noile decoperiri ale astrofizicienilor. Ritmul de propagare în mass-media al acestor descoperiri este uimitor: aproape instantaneu, prin *live streaming*, întreaga umanitate asistă la desfășurarea acestui scenariu cosmic.

## 2. Shakespeare și industria Hollywood

Considerând că elisabetanii trăiau într-o cultură contradictorie, în curs de disoluție și, totodată, de reorganizare, Patrick Cruttwell<sup>9</sup> consideră că spiritul critic al vremii era pus la mari încercări:

„Scepticismul există mereu; cât de mult se arată din el depinde în principal de gradul de certitudine cu care poate fi pe deplin exprimat și de cât de mult sprijin primește în climatul intelectual al epocii. În era Elisabetană, nu era nici pe departe înțelept să exprimi un criticism fățiș asupra raționalismului. Fiecare sceptic a fost susceptibil de a fi denunțat și acuzat ca «ateist» și «hulitor»: cuvinte care par a fi fost folosite de către autoritățile elisabetane”<sup>10</sup>.

Așadar trebuie nuanțat contextul în care operele lui Shakespeare au luat naștere. Ansamblul culturii din perioada elisabetană (*golden age*) poate fi definit în jurul unui optimism general: cuceririle teritoriale din Lumea Nouă, relaxarea religiilor (protestantă și catolică), înflorirea artelor, a științei și educației. Regina, ca sursă simbolică a relativei bunăstări a poporului, s-a pus în slujba acestuia timp de peste patru decenii (1558–1603). Ca exponent emblematic al culturii elisabetane, apariția lui Shakespeare mă interesează aici sub aspectele influenței operelor sale asupra epocii. Noutatea acestora nu este dificil de argumentat, din moment ce și astăzi titlurile marelui Will sunt cerute și jucate peste tot<sup>11</sup>. În ce măsură a schimbat Shakespeare paradigma teatrului? Într-adevăr, secolul XX a adus noi perspective asupra operei lui Shakespeare, semnificațiile culturale ale acestui fenomen depășind tot mai mult ariile

5. Marshall McLuhan, „At the moment of Sputnik the planet became a global theater in which there are no spectators but only actors”, *Journal of Communication*, vol. 24, nr. 1 (1974): 48–58. Reluat în Eric McLuhan și Terrence Gordon, *Marshall McLuhan Unbound* (Santa Rosa, California: Gingko Press, 2005).

6. “[W]hen Sputnik went around the planet, the planet became an art form. Nature disappeared overnight and planet polluto took the place of the old nature. Planet polluto, discovered to be in a very bad state, needing a great deal of human attention – art form”. *Polluto – joc de cuvinte – planeta Pluto și poluarea planetei noastre*. Este o trimitere directă la alt concept important – *eco-media*. V. și [http://www.marshallmcluhanspeaks.com/media/mcluhan\\_pdf\\_8\\_mDnPXlq.pdf](http://www.marshallmcluhanspeaks.com/media/mcluhan_pdf_8_mDnPXlq.pdf)

7. Eugène Ionesco, *Note și contranote* (București: Humanitas, 1992), 275.

8. În februarie 2017, NASA a anunțat descoperirea sistemului solar TRAPPIST 1, cu 7 planete susceptibile de a avea condiții prielnice vieții, asemănătoare celei de pe pământ. Cf. <https://exoplanets.nasa.gov/trappist1>

9. Patrick Cruttwell, *The Shakespearean moment and its place in the poetry of the 17<sup>th</sup> century* (New York: Columbia University Press, 1955), 160.

10. Cruttwell, 162: “Scepticism always exists; how much of it appears will depend mainly on the degree of safety with which it can be plainly expressed and on how much support it can win from the general intellectual climate of the age. In the Elizabethan age, it was very far from safe to express in public an outright rationalist criticism. Any sceptic was liable to be denounced, and proceeded against, as an „atheist” and a „blasphemer”: words which seem to have been used by the Elizabethan authorities” (trad. ns.)

11. Teatrul Globe a început, pe 23 aprilie 2014, un turneu de doi ani, jucând *Hamlet* în toate țările de pe glob. Cf. <http://www.shakespearesglobe.com/theatre/whats-on/globe-theatre/hamlet-globe-to-globe>



teatrului. Irwin Smith: „o explicație a interesului crescut pentru Shakespeare este poate succesul fără precedent al filmului *Henry V* al lui Sir Laurence Olivier, care a încurajat producătorii și a predispus publicul. Miile de oameni care au avut acces la Shakespeare doar prin reprezentările tiparului, au descoperit că el este deosebit de captivant”<sup>12</sup>. Nu poate fi ignorat faptul că filmul lui Laurence Olivier, apărut în Marea Britanie în 1944 la terminarea războiului, a produs reacții subiective extrem de favorabile - Winston Churchill a dorit ca filmul să contribuie la ridicarea moralului englezilor, dar adresabilitatea lui a depășit net conextul britanic.

Totodată, industria filmului de la Hollywood și-a depășit reticența<sup>13</sup> față de transpunerile cinematografice ale operelor lui Shakespeare, producându-se o comercializare a acestora ce a culminat cu filmul de ficțiune *Anonymous* (Roland Emmerich, 2011), sau cu *Shakespeare in love* (câștigător a nu mai puțin de șapte premii Oscar, în anul 1999).

În primul caz, printr-o perspectivă declarat anti-stratfordistă, datele istorice au fost adaptate cerințelor unei perspective de popularizare a ideii că Shakespeare-omul și Shakespeare-geniu nu au fost aceeași persoană. Efectele vizuale spectaculoase, acțiunea filmului, deși nu i-au convins pe shakespearologi, cu siguranță au sporit rândurile celor interesați de adevărul istoric. Ca fenomen, *Anonymous* este o sinteză, un efort multi-disciplinar adresat publicului cu un bagaj cultural mediu. Având la dispoziție un context istoriografic, un minim fundal cultural elisabetan, întrebarea de ce timp de patru secole Shakespeare a fost mereu nou, ar putea primi un răspuns simplu prin apelul la cadrul explicativ propus de McLuhan.

### 3. Lupta cu gadget-urile cotidianului. Poetul dezarmat

Revenind în orizontul cărții canadianului Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg*, de unde am adus câteva lămuriri asupra modalității de definire a retribalizării subiectului, am afirmat conectarea acestuia la un tip nou de conștiință. Este vorba de o reîntoarcere globală către spiritualitatea pre-alfabetică, dar cu ajutorul unor progrese tehnologice fără precedent. Tehnologia *touch-screen*, de exemplu, atât de intuitivă pentru un copil de 3-4 ani, rămâne ceva definitiv străin și chiar alienant pentru cei vârstnici, cei setați pe supremația tiparului. Această falie comunicațională exprimă fidel rapiditatea schimbărilor din mass-media. Această rapiditate are consecințe directe în societatea globalizată și cultura actuală.

Vechea conștiință mitică, având baze orale, a fost obnubilată timp de două milenii, de când dominația Logos-ului, a raționalității proprii gândirii occidentale (*via Grecia Antică*), a avut o traiectorie ascendentă. Apoi, forma tipărită a cunoașterii a generat iluminarea spiritului europenilor. Au urmat dezvoltarea industrială, tehnicizarea vieții domestice și hiperspecializarea cunoașterii, pe domenii. Religia, mai mult sau mai puțin tradițională, a făcut loc secularizării și progresului științific al lumii occidentale. Cunoașterea modernă a devenit responsabilă de păstrarea unui nou tip de conștiință, impersonală și supraindividuală. Religiiile occidentalilor, până nu demult suverane, s-au văzut nevoite să-și împartă tot mai multe domenii cu Rațiunea Modernității. Istoria modelelor cosmologice în relație cu cele teologice este relevantă în sensul evoluției social-culturale occidentale. Fizicienii contemporani au demonstrat că realitatea interacționează cu cel care o cercetează, afectând acest proces, independent de voința subiectului.

Treptat, iraționalul nu a mai putut fi integrat noii culturi a tiparului, decât în măsura în care a putut fi redus: fie sub forma misticismului, fie a nebuniei. Trecerea de la supremația scrierilor religioase (inclusiv manuscrisele Evului Mediu) la cea oferită de dezvoltarea revoluționară a raționalității europene (tipăriturile laice ale Renașterii), a avut totuși un efect secundar. În conștiința multor generații, unite în secolul XX sub umbrela Ideii Europene, apare o fisură a lumii interioare, o neliniște lăuntrică ce însoțește actul creator. În secolul XX, Michel Foucault în *Istoria nebuniei în epoca clasică*, propune o „arheologie a alienării”. Această alienare a spiritului occidental își are sursele în expulzarea iraționalității intrinseci oricărei culturi umane. Determinat de avântul pozitivismului, proiectul raționalist al Iluminismului pare să-și fi îngropat toate tenebrele, într-o aparentă uitare de sine.

Acest fapt a fost lămurit de Jean Starobinski: o sursă a melancoliei occidentale se află în

12. Irwin Smith, *Shakespeare's Globe Playhouse* (New York, Scribner's Sons: 1956), VII: „one explanation of this outburst of interest in Shakespeare is perhaps the unparalleled success of Sir Laurence Olivier's motion picture of *Henry V*, which encouraged producers and prepared audiences. Thousands of people who had only text-book memories of Shakespeare discovered that he is exciting entertainment”

13. Datorată eșecului filmului *Romeo și Julieta* (George Cukor, 1936), produs de MGM. Versiunea lui Franco Zeffirelli din 1968 a fost un succes. Versiunea cea mai comercială este cea a lui Baz Luhrmann din 1996

incompletitudinea existențială și resemnarea culturii dominate de tipar<sup>14</sup>. Scrisul, ca metodă de conservare a cunoașterii, nu-i este îndeajuns celui care dorește să cunoască Totalitatea. Cunoștințele parvenite prin scrierile predecesorilor devin cel mai adesea principii reci, chiar dogme. Ca și cum ceva nou și esențial rămâne mereu de adăugat pe marginea oricărui vechi text. Odată cu apariția la începutul secolului XX a mijloacelor comunicaționale „calde”, proprii galaxiei Marconi, energiile colective s-au reanimat, reintegrându-se într-o imensă zonă clar-obscură. Cantitativ, comunicarea în „secolul vitezei” a crescut exponențial, de o calitate indefinită, dar cu efecte imediate, manifeste. Amploarea fenomenului justifică termenul galactic. Universul omului s-a deschis, evadând din chingile timpului obiectiv. Subiectivitatea colectivă a dobândit un nou statut cultural, vizibil în evoluția recentă a relațiilor internaționale.

E un fapt care implică un *update* al teoriei lui McLuhan la început de mileniu III. Apariția „noului poet”, ca fenomen ce a reformatat artele și deci și teatrul, începând cu secolului XX, este în sincronie cu schimbările globale de paradigmă culturală. Astfel funcția sa, de indicator al proceselor și seismelor memoriei colective, a fost păstrată. Voi dobândi clarificări surprinzătoare încercând să întorc perspectiva. Cuvântul rostit și-a redobândit între timp imperiul datorită electrificării și apoi electronicizării lumii. În epoca digitală, caracterul instantaneu al comunicării, al coexistenței subiectului cu noile sale unelte, pe care le voi numi gadget-uri cotidiene, este o cauză majoră a angoasei celor care se simt depășiți de noile tehnologii.

Voi lua în considerare *gadget*-ul cel mai la îndemână: tastatura de calculator. Având la origine mașina de scris, primul fenomen notabil produs de răspîndirea fără precedent a acestui gadget în ultimii 15 ani, este un accentuat decalaj între scris și citit. Vârsta de la care începe utilizarea tastaturii scade vertiginos. Implementarea sistemelor informatice în școli, precum și prezența în mediul familial a unui calculator, a dus la instaurarea rapidă a unei situații absolut noi: oamenii viitorului vor ști să „citească”, dar treptat vor uita să „scrie”.

Consecințele abia pot fi bănuite deocamdată, dar nu putem evita suprapunerea peste ceea ce Omul Modern considera ca fiind definitiv depășit: legea supraindividuală, a tribului global în sensul propus de McLuhan. Cunoașterea în interiorul tribului, fie el și global, funcționează altfel decât cunoașterea modernității: fiecare are acces la rețeaua memoriei colective, cu condiția de a urma protocolurile stabilite.

În privința comunicării interumane, telefonica mobilă a pecetluit definitiv soarta umanității. Omniprezent și util, telefonul mobil ne îndepărtează ca indivizi de vechea paradigmă a comunicării fundamentale, față-în-față. Cea mai mare parte a timpului subiectiv este alocată telefonului mobil. Substituirea prezenței personale prin voce, apoi și imagine video, a oferit o comoditate nemaîntâlnită oamenilor. Eficiența comunicării prin intermediul acestui gadget își cere însă prețul: simțim cum pierdem sensul unor acte până nu demult considerate fundamental umane.

Nevoia de comuniune scade pe măsură ce se întâmplă tot mai des ca individul să fie singur alături de o persoană; ignorând prezența unei persoane reale, tinerele generații nu se plictisesc niciodată de infinitele aplicații de pe telefon.

Ce ar fi putut face poetul, în înțelesul clasic al cuvântului, în fața asaltului fenomenologic, existențial, al gadget-urilor ce-l împresoară neconținut? Fără a fi nostalgic, deoarece realitatea unui fenomen atât de amplu nu a mai lăsat loc altor aprecieri, constat că majoritatea omenirii occidentale este integrată unei lumi ultra-tehnologizate.

Să ne imaginăm următoarea situație: acum două milenii, orașul Atena își sărbătorește unul dintre zei – Dionysos, patronul artelor dramatice. La începutul tragediei *Prometeu înlănțuit*, corifeul anunță atenienii să-și închidă telefoanele mobile. În ce măsură sacralitatea pe care o atribuim teatrului acelor vremuri este anihilată de acest detaliu al vieții cotidiene? Prelungind consecințele, în ce măsură publicul actual de teatru este dispus să-și lase acasă gadget-urile, cu toate gândurile și comportamentele atașate acestora, pregătindu-se spiritual pentru a păși în sala de spectacol?

Poetul, în sensul cel mai clasic al cuvântului, are tot dreptul să se simtă cel puțin dezarmat. Acest tip de reacție este comună printre cei cu firea mai sensibilă, care asistă la indiferența și autosuficiența celorlalți. Secolul XX este poate cel mai marcat de nostalgia vremurilor „omului natural” (Jean-Jacques Rousseau) și a vieții pre-tehnologizate, ca semn al unei auto-învinovățiri: își pierde umanitatea sensibilitatea? În intervalul ultimelor două decenii, problema supra-abundenței tehnicii a apărut tot

14. Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie* (Pitești: Paralela 45, 2002). Întregul capitol *Cerneala melancoliei* e o dezvoltare a acestei afirmații.



mai evidentă. Proliferarea gadget-urilor care absorb timpul psihic disponibil și atenția subiectului este vizibilă la toate nivelele sociale. Tehnicizarea a suspendat importanța funcționării culturii în genere. Actul poetic – în sensul său restrâns – s-a scufundat într-o senzație de precaritate. Digitalizarea produce o rezistență a spiritului, așa cum era el obișnuit să se manifeste. Valorile atârnă de obicei uitate undeva în penumbră, iar în lumină ies caleidoscopic, într-o teribilă învălmășeală, toate creațiile umanității.

Pomenind de rezistența spiritului în fața domniei materialismului din era consumeristă, voi numi patru tendințe ale idealismului în forma sa actuală: refuzul realității actuale, demonizarea tehnologiei, victimizarea spirituală și procrastinarea cotidiană. Niciuna dintre acestea nu poate fi o variantă pe deplin potrivită de luptă în ceea ce privește supraviețuirea noilor poeți. *Refuzul realității* este un simptom tipic celor care sunt depășiți, dezarmați de situație. Remediu constă într-o abordare lucidă și moderată a problemei tehnologiei actuale, evitând proslăvirea sau damnarea acesteia. Totuși, *demonizarea tehnologiei* are rădăcini culturale adânci. Tehnica a susținut mereu cultura, fără a face parte din aceasta. Dezvoltarea tehnicii în modernitate a produs în rândul oamenilor de cultură ideea prețului care trebuie plătit pentru folosirea acesteia într-un confort vișii. S-a ajuns la teama unei revanșe abia în secolul XX, când erorile umane ce au dus la pierderea controlului asupra mașinării și aparatelor au făcut tot mai multe victime. Tehnologia se poate dezvolta în direcții nebănuite, cu consecințe grave și imprevizibile pentru omenire. În reprezentările sale extreme, demonizarea tehnologiei a luat forma mașinării cu voință autonomă – robotul preluând controlul asupra omului. Desigur în ultimii ani, disputele religioase cu privire la introducerea cip-ului sunt iarăși o formă de demonizare a tehnologiei. Noul poet are datoria de a se raporta critic la existențele multitudinii de roboți din preajma sa. Avantajele, evidente, nu trebuie să-l scufunde în universul anorganic care îi înconjoară viața.

*Victimizarea spiritului* individual este al treilea simptom posibil cu care se confruntă societatea actuală. Globalizarea pe toate nivelurile activității omenești are ca efect secundar o presiune constantă asupra individului, prezentă chiar și în cele mai mărunte aspecte ale vieții. Mass-media este principalul agent prin care se menține trează conștiința globală, interconectată începând cu mileniul III prin noile rețele virtuale de socializare. Angoasele subiectului, ce ar decurge dintr-o analiză lucidă a situației actuale, par să nu mai fie o sursă interesantă de creație pentru noul poet, al cărui spirit ar fi trebuit să le depășească la pubertate. Deoarece oamenii „obișnuiți” deja încearcă în particular să-și depășească propriile lor angoase, se pare că noul poet are o altă menire, mai universală.

A patra cale de a nu lupta cu provocările vieții actuale este amânarea acțiunii, numită *procrastinare*. Termenul este vehiculat de câțiva ani pentru a defini o stare anume, acea stare care se instaurează atunci când individul se lasă distras de ceva ne semnificativ, inutil, amânând indefinit îndeplinirea la timp a unui lucru semnificativ. La nivel psihologic, individul se zbate într-un cerc vicios: procrastinarea produce stres și stresul produce procrastinare. Deși folosit încă din secolul XVI, abia în mileniul III fenomenul a atins cote alarmante, devenind vizibil. Poetul nu mai are energia să-și exprime arta, resemnându-se, pierzându-se în multitudinea de activități inutile disponibile.

Ca o dovadă concretă a amestecului celor 4 simptome mai-sus amintite, îi menționez aici pe *hikikomori* din societatea japoneză. Având un grad mare de industrializare, Japonia se confruntă de câteva generații cu un fenomen dificil de controlat: aproximativ un milion și jumătate de tineri au tăiat în diverse grade legăturile cu societatea, izolându-se voluntar în casă luni, ani și chiar zeci de ani<sup>15</sup>. Toate cele patru moduri de a refuza lupta cu o realitate inconvenabilă se pot „stimula” unul pe altul, producând o posibilă tipologizare a asocialului. Întâlniți și în alte țări dezvoltate, cei care se izolează voluntar pot menține contactul cu lumea exclusiv prin intermediul internetului. În cazul lor, *gadget*-urile pot suplini rolul tradițional al familiei, prietenilor, al societății în genere.

Încă din 1962, în *Note și contranote*, Eugène Ionesco adoptă o poziție foarte favorabilă demersului meu: „Televiziunea, mijloacele de expresie ale televiziunii sunt superioare operelor artistice televizate. Lucrul acesta nu e rău; asta e situația.”<sup>16</sup> Desigur, McLuhan a explicat mult mai pe larg cauzele și consecințele acestui fapt, după cum am văzut mai înainte. Cu privire strict la teatru, Ionesco merge însă mai departe: „Lumea se interesează foarte mult de arhitectura teatrală și chiar de mijloacele tehnice ale mașinării, de proiecția luminilor... mai mult decât de teatrul însuși, iar faptul acesta e semnificativ și pentru multă vreme îndreptățit.”<sup>17</sup> Posibilitățile și resursele tehnice au luat-o înaintea ideilor pe care vor să le exprime: „În prezent, artistul poate cel mult – și poate că trebuie să o facă – să ajute la progresul

15. Cf. <http://en.wikipedia.org/wiki/Hikikomori>

16. Eugène Ionesco, *Note și contranote* (București: Humanitas, 1992), 274.

17. Idem.

acestor tehnici și mijloace formale. Poate că un conținut va veni să umple aceste cadre, va ajunge la nivelul posibilităților mașinării? Pentru aceasta, tehnicile trebuie asimilate și, din toate cunoștințele și informațiile uriașe, trebuie să se reconstituie o unitate, o sinteză, iar aceasta nu poate veni decât încetul cu încetul, în chip firesc, de la sine.<sup>18</sup>

#### 4. Din lumea indiferentă a văzului, din nou în lumea magică a auzului

După cum spunea acum două milenii filosoful grec Protagoras, „omul este măsura tuturor lucrurilor, a celor ce sunt întrucât sunt și a celor ce nu sunt întrucât nu sunt”<sup>19</sup>.

Studiul filologului american Edward Schiappa aduce câteva lămuriri semnificative asupra nuanțelor traducerii fragmentului lui Protagoras, oferind o alternativă: „of everything and anything the **measure** (truly is) human(ity): of that which is, that it is the case; of that which is not, that it is not the case”. Pornind de aici, propun o traducere proprie din greaca veche a fragmentului lui Protagoras, pentru a aduce o lămurire semnificativă cu privire la situația omului în raport cu realitatea: „despre tot și orice, în omeneasca sa măsură: a ceea ce este, pentru că se cuvine; a ceea ce nu este, pentru că nu se cuvine”. Omul actual cântărește cu gândul, vrea să cunoască, să controleze și să dea o măsură a Totului: tot ce este și mai ales tot ce nu este<sup>20</sup>. Dar cel puțin deocamdată, nu se poate (re)prezenta rațional acest Tot. Limitele impuse de rațiunea omului sunt depășite prin arta sa. În esența sa, actul creator prin statutul său ce depășește raționalitatea, prin gradul său de impredictibilitate, nu este o măsură a lumii. Universul interior, al unei ființe creatoare de valoare culturală, este exteriorizat și apoi supus măsurilor omenirii. În acest punct a izbucnit revolta lui Nietzsche cu privire la situația culturii europene și a destinului omului: creatorul de adevăr își este propria sa măsură.

Într-un model cosmologic format de principiile pozitivistice ale științei moderne, creației artistice i s-a alocat nivelul iraționalului. Aici, creatorul s-a aflat expulzat atât în vecinătatea religiei, cât și – cel mai adesea – în pragul nebuniei.

Evitând dilemele teologice, observ că, pentru a putea da o concluzie preliminară cu privire la statutul actual al poetului, am avut nevoie de un „punct de vedere” istoric cu privire la inefabila valorizare a creațiilor directe ale omului, care până acum au câștigat în fața „surogatelor” creative, generate automatizat de un univers robotizat, prin intermediul tehnologiilor tot mai avansate<sup>21</sup>.

Tiparul, ca suport fizic al creativității omului, a produs în istoria occidentală o revoluție culturală fără precedent. Ca mediu și metodă eficientă de propagare a cunoștințelor și creațiilor omului, tiparul a însemnat o garanție solidă și rațională că următoarele generații se vor afla în posesia bogățiilor spirituale pentru care au luptat din greu generațiile trecute. Dar pe de altă parte, efectele secundare ale acestei revoluții culturale fără precedent nu mai pot fi ignorate. Consecințele raționalizării fundamentale a societății occidentale se resimt în mod implicit la nivelul statutului și temeiurilor actului creator – teatrului în speță.

Într-un articol<sup>22</sup> intitulat *Cultură, psihiatrie și cuvânt scris*, psihiatrul american John Colin Carothers compară universul omului primitiv, nealfabetic, cu lumea rațională a omului occidental: „Presupun că numai în momentul când cuvântul scris și, mai mult încă, cel tipărit a apărut pe scenă, au fost create condițiile pentru cuvinte să-și piardă forța și influența magică”<sup>23</sup>.

Până la noile sale reformulări din era digitală, principiul antic atribuit grecului Protagoras, cel care afirmase că numai „omul dă măsura tuturor lucrurilor”, nu a mai fost suficient pentru a acoperi neliniștile

18. Idem.

19. Edward Schiappa, *Protagoras and Logos* (Columbia: University of South Carolina Press, 2003), 117 et sqq.

20. Cf. <https://en.wikipedia.org/wiki/CERN>. În 26 aprilie 2011, fizicienii de la institutul CERN din Elveția au reușit timp de 17 minute să țină „captivi” 309 atomi de antihidrogen, depășind un nou record în legătură cu existența antimateriei.

21. Astăzi, adică în martie 2024, cu ajutorul unor imense baze de date și al unor conexiuni acumulate statistic, un super-computer, sau o Inteligență Artificială (AI), poate să creeze/genereze de la sine imagini, melodii, traduceri de texte etc. În ciuda realizării conexiunii neuronale om-computer, AI este încă departe de complexitatea realităților interioare umane. Adică *impulsurile* umane creative nu pot fi robotizate. Tema mixajului neuronal om-computer în ceea ce privește creativitatea este extrem de controversată. Deocamdată scopurile AI sunt îmbunătățirea capacităților umane sau înlocuirea omului în muncă și servicii.

22. John Colin Carothers, „Culture, Psychiatry, and the Written Word”, *Psychiatry*, nr. 11 (1959): 307-320. V. și <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/13807853>

23. Idem.



metafizicii moderne. Bertrand Russell<sup>24</sup> de altfel sugerează că nici grecii nu prea respectau practic acest dicton.

Ce ar avea de oferit poezia, ca și răspuns la oferta universului actual, ultra-tehnologizat? Trebuie să învățăm să gândim poeticul nu ca discurs a cărui valoare se află în autonomia sa, ci ca un mod de percepție latent, în viața noastră de zi cu zi. Poezia nu mai este văzută ca o serie de convenții prozodice, retorice, care au fost utilizate pentru a produce noi versiuni de subiectivitate, ci ca o capacitate de a imagina, proaspăt și neconvențional: „Fiecare nou copil este șansa naturii de a corecta eroarea culturii”<sup>25</sup>.

Ca formă nouă, subsumată în mod specific culturii occidentale a sfârșitului de secol XX și, mai ales, a începutului de secol XXI, scrierea creativă<sup>26</sup> s-a dezvoltat ca urmare a noilor nevoi apărute în rândul societății. Vechile reprezentări și privilegiile ale scriitorului au trecut printr-o serie de schimbări paradigmatic. De la vizionarul antic, mesager al zeilor, la poetul medieval, la geniul Renașterii și până la melancolicul modernității, autorul de text a beneficiat de un statut privilegiat. Capacitatea de a crea valoare culturală umană prin intermediul scrisului nu a fost concepută ca o capacitate comună tuturor. Schimbările paradigmei contemporane au întors direcțiile valorice ale actului creator. Scrisul, ca act intim, poate dobândi o valoare evolutivă în contextul vieții personale a fiecăruia. Astfel, „autorul” de azi nu mai este perceput ca un individ privilegiat, înzestrat cu un talent inaccesibil celorlalți. Așadar, standardele după care mai funcționează ideea de „autor” înțeles în sens tradițional, au suferit o schimbare semnificativă.

Definind *poetul* în sensul său original grecesc (poiein – a face, a crea), un sens mai apropiat celui care îndeplinește efectiv actul creator, am ajuns în orizontul teatrului la problematica relației autor-regizor. Autorul și-a pierdut prerogativele de-a lungul istoriei culturii occidentale, iar regizorul a dobândit noi funcții dramatice. Oare el să fie noul poet? Pe filiera Marshall McLuhan am observat și argumentat ponderea imensă pe care tehnologia – și implicit mass-media – o are în societatea occidentală, post-istorică<sup>27</sup>. Asemenea post-modernismului din cultura occidentală a sfârșitului de mileniu, pentru analistul politic Francis Fukuyama post-istoria este o perioadă în care “nu va mai exista nici artă, nici filosofie, ci doar o îngrijire perpetuă a muzeului istoriei umane”<sup>28</sup>. Perspectiva pesimistă a controversatului analist, enunțată în concluzia eseului său apărut în agitatul context politic al anului 1989, are la bază un sentiment foarte relevant: “Simt în mine și văd la cei din jurul meu o puternică nostalgie pentru timpurile în care istoria exista. O asemenea nostalgie va continua de fapt să alimenteze, pentru o bună bucată de vreme, concurența și conflictul, chiar și în lumea post-istorică”<sup>29</sup>.

Existența marilor comunități globale de tip *tribes* (majoritatea localizabile numai virtual, în World Wide Web) dovedesc că termenul lui McLuhan este verificat și confirmat de noile practici social-culturale, de expansiunea noilor forme mass-media. Principiile socializării de tip *Facebook* se traduc sociologic prin potențiala noastră interconectare, a tuturor, fiecare cu fiecare, într-o familie globală. Așadar, în mediile virtuale, există o comunicare aparent activă și eficientă. Dar trebuie menționat raportul invers dintre societate și individ: cu cât societatea este mai închisă, indivizii săi sunt mai deschiși, iar cu cât societatea este mai deschisă, indivizii săi devin tot mai izolați. Astăzi, tehnologia mijlocește și întreține flacăra memoriei colective a tribului global, dar ea poate de asemenea izola individul până spre alienare. *Infernul sunt ceilalți*, din secolul lui Sartre, s-ar putea rescrie acum prin *infernul este online*.

24. Bertrand Russell, *Istoria filosofiei occidentale*, vol. I (București: Humanitas, 2005), 22: „Maxima lor era ‘nimic peste măsură’, dar, de fapt, ei erau excesivi în toate – în poezie, în gândire, în religie și în păcat. Acest amestec de patimă și inteligență i-a făcut atât de mari în perioada măreției lor... În Grecia erau de fapt două tendințe, una pătimașă, religioasă, mistică, privind spre viața de apoi, cealaltă plină de bucurie, empirică, raționalistă, interesată să dobândească cunoașterea diversității lucrurilor”.

25. David Trotter, „The Making of the Reader”, în Colin MacCabe (coord.), *The Language, Discourse, Society Reader* (New York: Palgrave Macmillan 2004), 86.

26. Idem, 86: “scrierea creativă favorizează acceptarea poeziei ca pe ceva care nu este nici ezoteric nici prețios, ci un aspect normal și natural al vieții umane. Saltul de la poeme la poetic se realizează prin încurajarea oamenilor de a se scrie, arătându-le mai multe oportunități (și totuși câteva convenții)”.

27. Francis Fukuyama, *Sfârșitul istoriei?* (București: Vremea, 1994), 49: “Sfârșitul istoriei va fi o epocă foarte tristă... Curajul, imaginația și idealismul vor fi înlocuite de calculul economic, de nesfârșita rezolvare a problemelor tehnice, de preocupări legate de mediu și de satisfacerea cererilor sofisticate ale consumatorului.”

28. Idem.

29. Idem.

**Bibliography:**

- Brook, Peter. *Spațiul gol [The Empty Space]*. București: Nemira, 2014.
- Carothers, John Colin. *Cultură, psihiatrie și cuvânt scris [Culture, Psychiatry and the Written Word]*. *Psychiatry*, no. 11 (1959): 307-320.
- Cruttwell, Patrick. *The Shakespearean Moment and its Place in the Poetry of the 17<sup>th</sup> Century*. New York: Columbia University Press, 1955.
- Fukuyama, Francis. *Sfârșitul istoriei? [The End of History and the Last Man]*. București: Vremea, 1994.
- Ionesco, Eugène. *Note și contranote [Notes and Counter Notes]*, București: Humanitas, 1992.
- McLuhan, Marshall. *Să înțelegem media. Extensii ale omului [Understanding Media: The Extensions of Man]*. București: Curtea Veche, 2011.
- Russell, Bertrand. *Istoria filosofiei occidentale, vol. I [A History of Western Philosophy. Vol. I]*. București: Humanitas, 2005.
- Schiappa, Edward. *Protagoras and Logos*. Columbia: University of South Carolina Press, 2003.
- Smith, Irwin. *Shakespeare's Globe Playhouse*. New York: Scribner's Sons, 1956.
- Starobinski, Jean. *Melancolie, nostalgie, ironie [Melancholy, Nostalgia, Irony]*. Pitești: Paralela 45, 2002.
- Trotter, David. „The Making of the Reader”. In Colin MacCabe (coord.), *The Language, Discourse, Society Reader*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.





# O cercetare asupra fitonimelor românești create cu ajutorul termenului de origine latină „iarbă” IV

Radu DRĂGULESCU

Lucian Blaga University of Sibiu

Corresponding author emails: radu.dragulescu@ulbsibiu.ro

---

## A RESEARCH ON ROMANIAN PHYTONIMS CREATED WITH THE LATIN ORIGINATED TERM „IARBĂ” (HERB) IV

**Abstract:** Our paper aims to reveal an inventory, an interpretation and a statistical analysis of Romanian names of plants which implicates the term „iarbă” (herb, grass), spread through the botanical terminology, a phenomenon which, as considered by E. Coșeriu is not enough highlighted (given that the individual speaker became creator of language / poetry whenever he named a flower. Botanical popular terminology has primarily a practical value, designating, distinguishing and categorizing elements of the plant kingdom within the given natural reign, but also has a high theoretical significance, especially for linguists, both by the ethimons to which they send back and by the metaphorical meanings the phytonyms mostly have. Phytonyms could be an important starting point in any kind of research, as they constitute a true linguistic and cultural heritage.

**Keywords:** Romanian phytonyms, ethnobotany, linguistic imaginary, herb, grass, iarbă

**Citation suggestion:** Drăgulescu, Radu. “O cercetare asupra fitonimelor românești create cu ajutorul termenului de origine latină iarbă IV.” *Transilvania*, no. 02 (2024): 87-96.

<https://doi.org/10.51391/trva.2024.02.10>



Lucrarea de față continuă și încheie o cercetare asupra fitonimelor românești ce implică termenul „iarbă”<sup>1</sup>. Reluăm, înainte de secvența finală a intrărilor lexicale a cuvintelor compuse cu termenul „iarbă”, explicațiile contextuale necesare prezentate și în articolul anterior. Așadar, după cum mai precizat, analiza noastră pornește de la colaborarea cu Constantin Drăgulescu, în vederea realizării *Dicționarului explicativ al fitonimelor românești*<sup>2</sup>, care completează substanțial *Dicționarul* lui Al. Borza<sup>3</sup>, ce cuprinde, pe lângă câteva mii de nume de plante maghiare, săsești, germane, franțuzești, engleze, rusești, ucraineene, sârbești, bulgărești, turcești, și 10.906 nume românești de plante pentru 2.095 specii. Prin publicarea *Dicționarului explicativ al fitonimelor românești și a Dicționarului de fitonime românești*<sup>4</sup>, Constantin Drăgulescu a ridicat numărul numelor românești de plante cunoscute la 25.837, aparținând unui număr de 3.978 specii. La acestea se adaugă 3.685 nume de soiuri și 748 termeni care desemnează organe de plante. Astfel, fitonimia românească însumează, la momentul actual, peste

---

1. Radu Drăgulescu, *O cercetare asupra fitonimelor românești create cu ajutorul termenului de origine latină „iarbă” I*, în *Transilvania*, 11-12, 2022, 143-152; Radu Drăgulescu, *O cercetare asupra fitonimelor românești create cu ajutorul termenului de origine latină „iarbă” II*, în *Caietele „Lucian Blaga”*, XXIV, Sibiu, 2023; Radu Drăgulescu, *O cercetare asupra fitonimelor românești create cu ajutorul termenului de origine latină „iarbă” III*, în *Transilvania*, 11-12, 2023, 147-152.

2. Constantin Drăgulescu, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești* (Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2018).

3. Al. Borza, *Dicționar etnobotanic* (București: Editura Academiei R.S.R., 1968).

4. Constantin Drăgulescu, *Dicționar de fitonime românești* (Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2018).

30.000 de termeni.

În opinia lui Ioan Milică<sup>5</sup>, vocabularul popular al plantelor demonstrează că, în interiorul unei culturi, una și aceeași realitate capătă, în perioade și regiuni distincte, desemnări diverse. Nici modelul denominativ științific, nici cel popular nu epuizează codificarea integrală a caracteristicilor biologice ale plantelor, raportul relativ *nume – obiect* fiind istoric dezvoltat din mai multe unghiuri de vedere. Adoptând o perspectivă diacronică asupra numirii plantelor, observăm că unele din faptele de limbă înregistrate în sincronia dicționarelor etnobotanice ca echivalențe denominative apar, în evoluția cultural-istorică a limbii, drept realizări complementare<sup>6</sup>.

Am adoptat ortografia propusă de DOOM3<sup>7</sup>, conform căruia se scriu cu cratimă substantivele compuse cu unitate semantică și gramaticală mai mică decât a celor scrise într-un cuvânt, eventual, cu articulare și flexiune și la primul element, având structura substantiv + prepoziție + substantiv, substantiv + substantiv în nominativ, substantiv (articulat) + substantiv în genitiv. De asemenea, DOOM3 prevede generalizarea scrierii cu cratimă a compuselor nesudate care denumesc specii distincte de plante:

**iarbă-de-pește** (plantă neidentificată): a se vedea iarba-peștelui.

**iarbă-de-piatră** (*Melilotus officinalis*): sugerează locurile aride, pietroase < lat. *petra* în care crește.

**iarbă-de-plămâni** (*Centaurea micranthos*, *Digitalis grandiflora*): folosite în tratarea bolilor de pulmonare < lat. *pulmonem*, ngr. *plemóni*.

**iarbă-de-pocitură** (*Malva silvestris*): folosită în tratarea parezelor faciale/pociturii < sl. *potca*.

**iarbă-de-pojar** (*Carlina acaulis*, *Carlina vulgaris*): ultima specie era folosită în tratarea pojarului < sl. *požar*.

**iarbă-de-pripitură** (*Potentilla argentea*): folosită în tratarea pripiturii < a *pripi*, cf. bg. *pripra*.

**iarbă-de-rană**, **iarbă-de-răni** (*Alliaria officinalis*, *Arnica montana*, *Betonica officinalis* actualmente *Stachys officinalis*): remedii în tratarea rănilor < sl. *rana*.

**iarbă-de-râie** (*Euphorbia helioscopia*): latexul aplicat pe piele a fost un remediu în tratarea scabiei.

**iarbă-de-roghină**, **iarbă-de-rovină** (*Eriophorum spp.*): speciile cresc în roghini/rovină < bg. *rovina*.

**iarbă-de-sare** (*Puccinellia distans*): < lat. *sal*, *salis*.

**iarbă-de-săponit** (*Saponaria officinalis*): a se vedea iarbă-de-săpun.

**iarbă-de-săpun** (*Saponaria officinalis*): < lat. *sapo*, -onis, *saponem*. Plantele conțin saponine și fac spumă dacă sunt frecate în apă.

**iarbă-de-sărătură** (*Puccinellia distans*, *Suaeda maritima*): cresc în sărături < lat. *salatura*.

**iarbă-de-scrintitură** (*Potentilla argentea*): folosită la tratarea scrântiturilor < v. sl. *Крѣтѣ* / *krentati*.

**iarbă-de-se-întinde** (*Convolvulus arvensis*): își întinde < lat. *intindere* tulpinile pe sol și/sau suporturi.

**iarbă-de-slatină** (*Poa bulbosa* monstr. *vivipara*): în opinia lui C. Drăgulescu<sup>8</sup> ar fi o confuzie cu *Puccinellia convoluta* var. *pseudobulbosa*, fiindcă nu crește în sărături/slatini < sl. *slatina*.

**iarbă-de-smidă** (*Cerastium vulgatum* actualmente *Cerastium holosteoides*): nu sunt informații cum că s-ar fi folosit contra smizii. C. Drăgulescu<sup>9</sup> consideră că aici ar însemna „tăietură de pădure, desiș de pădure tânără, hățiș”, cf. rad. i.-e. \**sneit-* ori v.sl. *smědŭ* „întunecat, închis la culoare”.

**iarbă-de-soponit** (*Saponaria officinalis*): a se vedea iarbă-de-săpun.

**iarbă-de-strat** (*Armeria alpina*): plantă spontană, saxicolă, cu care, uneori, se formează borduri și straturi (< lat. *stratum*) decorative.

**iarbă-de-strănutat** (*Achillea ptarmica*): posibil calc după *ptarmica* < gr. *ptarmikos* „strănutător”. Pulberea din plantele uscate provoacă strănutul < lat. *sternutare* (cf. și germ. *Niesswurz*).

**iarbă-de-sub-cruce** (*Hypericum perforatum*): se crede că planta s-a aflat sub crucea (< lat. *crux*, -cis) pe care a fost răstignit Isus.

**iarbă-de-Sudan** (*Sorghum halepense* var. *sudanense*): originară din Sudan.

**iarbă-de-surpătură** (*Herniaria glabra*): a se vedea iarba-surpăturii.

5. Ioan Milică, *Imaginarul creștin în denumirile populare românești de plante III*, în *Limba Română*, nr. 5, anul XXIV, 2014 și <http://www.cntdr.ro/sites/default/files/cs2013/cs2013a25.pdf>.

6. Ioan Milică, *Imaginarul creștin în denumirile populare românești de plante III*, în *Limba Română*, nr. 5, anul XXIV, 2014 și <http://www.cntdr.ro/sites/default/files/cs2013/cs2013a25.pdf>.

7. DOOM3, 64.

8. Drăgulescu, Dicționarul explicativ, 421.

9. Drăgulescu, Dicționarul explicativ, 421.



- iarbă-de-șale** (*Lycopodium clavatum*): adică bună de tratat dureri de șale/șele < lat. sella.
- iarbă-de-șoldină** (*Sedum acre*, *Sedum hillebrandii*): a se vedea iarbă-de-șoldină.
- iarbă-de-șoldină** (*Sedum fabaria*): cf. săs. șoldăr. Erau folosite la tratarea șo(a)ldinei (sciatică, luxația șoldului, reumatism și a altor dureri articulare).
- iarbă-de-talan** (*Adonis vernalis*): < tc. talak/dalak, dar etimologia este controversată. Era folosită ca leac în tratarea antraxului/talanului la cai.
- iarbă-de-tăietură** (*Chrysanthemum leucanthemum*, *Saponaria officinalis*): a se vedea flori-de-tăietură și iarba-tăieturii.
- iarbă-de-târtâl** (*Sideritis montana*): în opinia lui C. Drăgulescu<sup>10</sup> ar putea avea semnificația „iarbă de fier/fiare”, de comparat cu tc. tirtil, terpel „slăbirea piedicii de la picioarele animalelor”, rom. tertel „șnur sau ciucure din mătase ori aur”. Fitonimul ar putea fi o aluzie la miraculoasa iarbă a fierului (cf. sideritis > rom. iarba fierului, magh. vas fú etc.) care poate desface lanțurile.
- iarbă-de-toate-boalele** (*Alliaria officinalis*): < tot < lat. totus și boală cf. sl. bolț.
- iarbă-de-trânji** (*Sedum acre*, *Scrophularia nodosa*): erau folosite în tratrea hemoroizilor/trânjilor (cf. bg. trādū „hemoroizi”, sl. trandū „dizenterie”).
- iarbă-de-tripăl** (*Digitalis grandiflora*): folosită la tratarea blenoragiei sau tripălului (< germ. Tripper „blenoragie, gonoree”).
- iarbă-de-tufă** (*Chrysopogon gryllus*): formează tufe < lat. tufa.
- iarbă-de-tun** (*Sempervivum tectorum*): a se vedea iarba-tunului.
- iarbă-de-țärm** (*Ammophila arenaria*): redă ecologia plantei, țärm < lat. \*terminus cf. lat. terminus.
- iarbă-de-țelină** (*Lolium perenne*): < țelină cf. bg., scr. celina. Fitonimul are semnificația „iarbă de pârlăoagă” (de unde „a deșteleni”).
- iarbă-de-uliță** (*Eleusine indica*): < v, sl. bg., rus., slov. ulița.
- iarbă-de-urechi** (*Peziza aurantia* actualmente *Aleuria aurantia*, *Phyllitis scolopendrium*, *Sedum maximum*, *Sedum spectabile*, *Sempervivum tectorum*): *Aleuria aurantia* este o ciupercă cu formă de ureche. Celelalte fitonime sugerează folosirea lor la boli de urechi, mai puțin *Phyllitis scolopendrium*, despre care nu există informații în acest sens.
- iarbă-de-vatăm** (*Anthyllis vulneraria*, *Linaria vulgaris*): se se vedea iarbă-de-vătămătură.
- iarbă-de-vătămat** (*Cynanchum vincetoxicum* actualmente *Vincetoxicum hirundinaria*): a se vedea iarbă-de-vătămătură.
- iarbă-de-vătămătură** (*Anthyllis vulneraria*): folosite în tratarea herniei/vătămăturii (< lat. victimare).
- iarbă-de-vânt** (*Seseli rigidum*): a se vedea iarba-vântului.
- iarbă-de-venin** (*Euphorbia variegata* actualmente *Euphorbia marginata*, *Euphorbia virgata*): folosite în tratarea afecțiunilor hepato-biliare cu regurgitații amare (< venin „fiere” < lat. venenum).
- iarbă-de-vopsea** (*Rubia tinctorum*): a se vedea iarbă-văpsătoare.
- iarbă-de-zăvoi(u)** (plantă neidentificată): < sl. zavoј.
- iarbă-de-zgaibă, iarbă-de-zgăibi** (*Lapsana communis*): a se vedea iarba-zgăibii.
- iarbă-de-zugrăvit** (*Isatis tinctoria*): „plantă tinctorială”; < slavon. zograf, cf. ngr. zográfos.
- iarbă-deasă** (*Poa annua*, *Poa alpina*, *Poa bulbosa*, *Poa nemoralis*, *Poa pratensis*, *Poa trivialis*): graminee cu tufa deasă (< lat. densus).
- iarbă-despicată** (*Botriochloa ischaemum*): inflorescența acestei ierbi are mai multe ramificații care dau impresia unui spic despicat cf. lat. \*despicare.
- iarbă-domnească** (*Chlorophytum elatum*, *Phalaris arundinacea* var. *picta*): cultivate inițial de domni/doamne (< lat. dominus); a se vedea și iarba-Domnului.
- iarbă-dulce** (*Glyceria fluitans*, *Glyceria maxima*, *Glycyrrhiza echinata*, *Glycyrrhiza glabra*, *Holcus lanatus*, *Nonea atra*, *Polypodium vulgare*, *Scrophularia alata*, *Tragopogon dubius*, *Tragopogon orientalis*, *Tragopogon pratensis*): a se vedea iarbă-dulce-de-pădure.
- iarbă-dulce-de-baltă** (*Glyceria aquatica* sin. *G. maxima*, *Glyceria fluitans*, *Poa annua*): a se vedea iarbă-dulce-de-pădure.
- iarbă-dulce-de-munte** (*Taraxacum officinale*, *Polypodium vulgare*): a se vedea iarbă-dulce-de-pădure.
- iarbă-dulce-de-pădure** (*Polypodium vulgare*): specii cu tulpini și frunze ori rizomi/rădăcini, flori sau fructe dulci (cf. lat. dulcis), unele comestibile. Ceilalți termeni indică ecologia plantelor.
- iarbă-engezească, iarbă-inglizească** (*Lolium perenne*): calc după germ. Englisches Raygras,

10. Drăgulescu, Dicționarul explicativ, 421.

Englisches Weidelgras.

**iarbă-flocoasă** (*Gnaphalium uliginosum*, *Helichrysum arenarium*, *Leonurus cardiaca*, *Leonurus marrubiastrum*, *Marrubium vulgare*, *Nepeta cataria*, *Nepeta pannonica*): adică, „plantă păroasă”; floc „smoc de păr” < lat. floccus.

**iarbă-frumoasă** (*Bellis perennis*, *Phalaris arundinacea* var. *picta*) < lat. formosa.

**iarbă-galbină** (*Potentilla reptans*): are flori galbene < lat. galbina.

**iarbă-gălbejită** (*Chrysopogon gryllus*): are culoare gălbuie < lat. galbinus, fapt reflectat și în numele științific *Chrysopogon* „barbă aurie”.

**iarbă-ghil(e)ană** (*Phalaris arundinacea* var. *picta*): adică, albă (ghilan=vită cu dungi albe) < magh. gyilan sau e o varietate a corespondentului iarbă-bălană.

**iarbă-ghimpoasă** (*Crypsis aculeata*, *Echinochloa crus-gali*): < ghimpe cf. alb gemp sau cuvânt autohton. Frunzele sau aristele spicelor țepoase (la care face referire și numele științific).

**iarbă-gonitoare-de-friguri** (*Centaurium erythraea*): gonește (< sl. goniti) frigurile (< lat. rigor, -oris).

**iarbă-gonitoare-de-întristare** (*Nepenthes* sp.): adaptare a numelui științific *Nepenthes* „neîntristare” (trist cf. lat. \*tristus < lat. tristis).

**iarbă-grasă** (*Portulaca oleracea*, *Portulaca grandiflora*, *Santolina chamaecypariss*, *Sedum* spp., *Sempervivum tectorum*): a se vedea iarbă-grasă-de-sărătură.

**iarbă-grasă-de-ghiol** (*Salicornia herbacea*): a se vedea iarbă-groasă.

**iarbă-grasă-de-grădină** (*Plantago major*, *Polygonum aviculare*, *Portulaca grandiflora*, *Portulaca oleracea*): a se vedea iarbă-groasă.

**iarbă-grasă-de-sărătură** (*Salicornia europaea*): a se vedea iarbă-groasă.

**iarbă-grasă-de-urechi** (*Sedum maximum*): a se vedea iarbă-groasă.

**iarbă-grasă-lăsătoare** (*Sedum sarmentosum*): a se vedea iarbă-groasă.

**iarbă-grecescă** (*Trigonella foenum-greacum*): adaptare după numele științific.

**iarbă-groasă** (*Sedum maximum*), specii cu frunze cărnoase, groase (< lat. grassus < crassus). Ceilalți termeni reflectă ecologia plantelor.

**iarbă-hrănitore-de-cerbi** (*Pastinaca sativa* var. *pratensis* sau *Peucedanum cervaria*): plantă cunoscută încă din antichitate sub numele elaphoboscon „hrana cerbului”, nume din care a fost adaptată și denumirea românească (hrană cf. sl. chrana „aliment”, cerb cf. lat. cervus).

**iarbă-iute** (*Polygonum hydropiper*, *Polygonum persicaria*): sunt iuți (cf. v.sl. ljutü „acru, crud, aspru”).

**iarbă-îmbătătoare** (?*Conium maculatum*): conform informatorilor, „aduce amețeală și greutate la cap” (a îmbăta din lat. \*imbibitare < bibitus „beat”).

**iarbă-îmbumbată** (*Tanacetum vulgare*): < bumbi (nasturi) < magh. gomb. Planta are multe flori, asemănătoare cu niște nasturi.

**iarbă-împușcată** (*Hypochoeris maculata*): frunzele au pete roșietice dând senzația că planta este stropită cu sânge /împușcată (magh. puska).

**iarbă-începătoare-de-sânge** (*Centaurium erythraea*): transcriere eronată în loc de **iarbă-încetătoare-de-sânge**, întrucât planta era folosită ca hemostatic.

**iarbă-încornurată** (*Vincetoxicum hirundinaria*): are fructe ca niște coarne cf. lat. cornus.

**iarbă-înfă(r)înată** (*Chenopodium bonus-henricus*, *Chenopodium foliosum*): frunzele par pudrate cu făină (< lat. farina).

**iarbă-îngenunchiată** (*Alopecurus geniculatus*): tulpina este îndoită la bază ca un genunchi (lat. genuclum < geniculum), caracteristică evidențiată și de al doilea termen din denumirea științifică.

**iarbă-înghimpoasă** (*Cirsium arvense*): a se vedea iarbă-ghimpoasă.

**iarbă-înnodată** (*Dactylis glomerata*): inflorescența are spiculețe ca niște noduri < lat. nodus.

**iarbă-întăritoare** (*Ajuga reptans*, *Symphytum officinale*): a se vedea iarbă-întăritoare-a-vinelor.

**iarbă-întăritoare-a-vinelor** (*Impatiens balsamina*) < lat. talis + lat. vena; fitonimul face referire la consistența diverselor organe (rădăcină, tulpină/trunchi/lemn, frunze) ori la proprietățile tonice ale plantei. Era folosită pentru întărirea celor slăbănogi (suferinzi de reumatism poliarticular), în credința că întărește „vinele”. A se vedea iarbă-tare și iarbă-ce-moaie-vinele.

**iarbă-întepătoare** (*Tragus racemosus*): < țepă, cuvânt autohton.

**iarbă-învărgată** (*Phalaris arundinacea* var. *picta*): frunzele plantei sunt vărgate (vargă < lat. virga sau vărgată < lat. variegata).

**iarbă-japoneză** (*Ophiopogon japonicus*): calc după numele științific.

**iarbă-lacomă** (plantă neidentificată) < cf. sl. lakomü.

**iarbă-lată** (*Carex digitata*, *Iris germanica*) < lat. lata, cu referire la frunze.



- Iarbă-lăcrămoasă** (*Coix lacrima-jovi*): din plantă curg picături ca lacrimile < lat. lacrima.
- Iarbă-lăptoasă** (*Euphorbia lathyris*, *Polygala* spp.): prima specie secretă latex, iar celelalte stimulează la erbivore secreția de lapte (cf. lat. lac, lactis, v.ind. glapta).
- Iarbă-lăptoasă-curățitoare** (*Euphorbia peplus*): conține un latex alb și are efecte purgative și vomitive (a se vedea iarbă-curățitoare).
- Iarbă-lânoasă** (*Gnaphalium uliginosus*): plantă acoperită cu peri albi ca lâna (< lat. lana).
- Iarbă-lecuitoare-de-vite** (*Anagallis* ? sub *asyla*): era folosită în tratarea sterilității vacilor, papilomatozei, rănilor etc.; leac cf. sl. l[ ]k[ ] + vită < lat. vita).
- Iarbă-limboasă** (*Streptopus amplexicaulis*): frunzele par niște limbi (< lat. lingua); are și coresp. iarba-limbii.
- Iarbă-lipicioasă** (*Galium aparine*): a se vedea iarbă-lipitoare.
- Iarbă-lipitoare** (*Galium aparine*): planta are aculei cu care „se lipește” (< sl. l[ ]piti) de blană, haine etc.
- Iarbă-lungă** (*Deschampsia caespitosa*, *Symphytum officinale*) < lat. longa.
- Iarbă-lungă-de-lac** (*Cardaria draba*): Fitonimul este o denaturare a fitonimului inițial, cu semnificația „iarba lungorii de leac” (a se vedea iarbă-lungoare).
- Iarbă-lungoare** (*Cardaria draba*): plantă medicinală care nu e nici lungă și nici nu crește pe/lângă lacuri. Prin contaminare, lingoare - boală lungă, a rezultat lungoare.
- Iarbă-macriș/măcriș** (*Rumex acetosa*): macriș ar putea proveni din corespondentul acriș < adj. acru, redând gustul plantelor sau ar putea proveni din fondul trac.
- Iarbă-mambie** (*Marrubium vulgare*): în opinia lui C. Drăgulescu<sup>11</sup>, fitonimul ar putea reda mirosul plăcut de citrice al plantei (mambie < \*marambie < naramgie < naramză).
- Iarbă-mare** (*Inula helenium*, *Inula britannica*, *Inula oculus christi*, *Inula salicina*, *Chrysanthemum parthenium*, *Leuzea salina*, *Phalaris arundinacea* var. *picta*, *Plantago major*, *Solanum nigrum*): a se vedea iarbă-mare-frumoasă.
- Iarbă-mare-frumoasă** (*Inula helenium*): < adj. mare, posibil din lat. mas, maris (sau din substrat) + lat. formosa, cu referire la talia plantelor.
- Iarbă-mărăcinoasă** (*Cirsium* spp.): < lat. marrucina.
- Iarbă-măruntă** (*Eragrostis minor*): cf. lat. minutus „foarte mic”.
- Iarbă-mândră** (*Phalaris arundinacea* var. *picta*): sl. ma[ ]dr[ ], mon[ ]dr[ ] „înțelept”, dar în rom. are înțelesul „frumos, trufaș, iubit”.
- Iarbă-micșurătoare-de-plămâni** (*Phyllitis scolopendrium*): era folosită la tratarea bolilor de plămâni (cf. lat. pulmonem, gr. pleumon); micșurătoare/micșorătoare (a micșora < mic, cf. lat. \*miccus din gr. mikrós, mikkós); ar avea înțelesul „dezinflamatoare”.
- Iarbă-minunată** (*Ricinus communis*): a se vedea iarba-minunii.
- Iarbă-mirositoare** (*Anthoxanthum odoratum*, *Cymbopogon schoenoides*, *Saussurea costus*): plantele miros (< a mirosi cf. gr. mirosi, sl. mirosati) plăcut.
- Iarbă-moale** (*Galinsoga parviflora*, *Poa nemoralis*, *Stellaria aquatica*, *Stellaria holostea*, *Stellaria nemorum*): < lat. mollis, molle, adică, „fragedă”.
- Iarbă-mucedă** (*Filago arvensis*): < lat. mucidus, cu referire la florile acoperite de o pâslă alburie de peri, asemănătoare mucegaiului. Și maghiarii o numesc penésvirág, iar germanii Schimmelkrut.
- Iarbă-muietore** (*Malva sylvestris*): < lat. molliare; adică, emolientă.
- Iarbă-nălbitoare-de-rufe** (specie neidentificată, probabil *Saponaria officinalis*): din verbul a înălbi < alb (< lat. albus) + rufă (< sl. rucho). A se vedea și iarbă-de-săpun.
- Iarbă-neagră** (*Ajuga reptans*, *Calluna vulgaris*, *Erica carnea*, *Filipendula vulgaris*, *Inula helenium*, *Lathyrus niger*, *Leonurus marrubiastrum*, *Mentha crispa*, *Mentha piperita*, *Prunella grandiflora*, *Prunella laciniata*, *Sanicula europaea*, *Scrophularia alata*, *Scrophularia laciniata*, *Scrophularia nodosa*, *Scrophularia vernalis*, *Symphytum officinale*): plantele sunt verde-închis ori se înnegresc (neagră < lat. nigra) la uscare. Din *Calluna vulgaris*, *Mentha crispa*, *Mentha piperita* se extrage colorant negru.
- Iarbă-nebunatică** (*Hyoscyamus niger*): < nebun (ne + bun < lat. bonus). Planta este toxică, provocând halucinații, delir, stări de furie (și chiar moartea).
- Iarbă-nebună** (*Atropa belladonna*): a se vedea iarbă-nebunească.
- Iarbă-nebunească** (*Lolium temulentum*): < nebun (ne + bun < lat. bonus). Fructele sunt toxice, provoacă amețeală (cf. lat. temulentia „beție”).
- Iarbă-nodoroasă** (*Polygonum aviculare*): a se vedea iarbă-noduroasă.

11. Drăgulescu, Dicționarul explicativ, 424.

**iarbă-noduroasă** (*Dactylis glomerata*): cu referire la tulpinile noduroase (cf. *Polygonum*) și respectiv inflorescența cu glomerule/noduri (< lat. nodus).

**iarbă-o-mie-bună** (*Dictamnus albus*): exact cu înțelesul fitonimului magh. ezerjő fű, fără a putea spune dacă românii au preluat numele de la maghiari sau invers. Plantă medicinală și magică, altfel spus bună (< lat. bona) la o mie (< lat. milia) de lucruri.

**iarbă-omorătoare-de-vite** (*Boophone toxicaria* sub *buphonum*): calc după coresp. științific Boophone (din gr. bous „bou” și phontes „ucigaș (de)”), calc existent și în maghiară (planta fiind toxică); omorătoare < a omori cf. v. sl. umoriti, v.ind. móríti „a stârpi”), vită (< lat. vita).

**iarbă-pentru-plămâni** (*Pulmonaria officinalis*): a se vedea iarba-plămânului.

**iarbă-piciorul-gâștei** (*Chenopodium bonus-henricus*): Frunzele seamănă cu laba gâștei (< bg. gaska, sb. guska) cf. și cu numele științific *Chenopodium* din gr. chén „gâscă” și pódion „picior”.

**iarbă-plecată** (*Poa nemoralis*): cf. lat. applicare „a aplica, a sprijini”, planta fiind aplecată de vârf.

**iarbă-porcească** (*Polygonum aviculare*): o mănâncă porcii (cf. lat. porcus).

**iarbă-potcă** (*Viola arvensis*): numele sugerează utilizarea plantei în tratarea potcii (< sl. potuka, „întâlnire; luptă, atac”), boală din deochi.

**iarbă-prăfuită** (*Salvia aethiopsis* și nu sunătoare cum apare în DLR): planta este acoperită de o păslă de peri dând impresia că este prăfuită (cf. sl. prachŭ).

**iarbă-prăsitoare** (o buruiiană neidentificată cu multe semințe): prăsi < bg. prasi, cf. scr. prasiti.

**iarbă-pucioasă** (*Coriandrum sativum*): < pucios „urât mirositor” (< lat. \*puteosus) cu referire la mirosul respingător (de ploșnițe), mai ales înaintea ploii sau pe vreme umedă.

**iarbă-pufăneată** (*Epilobium palustre*, *Eriophorum* sp.): cf. sl. puch□, cf. bg., slov. puh; prima specie are semințe cu puf care le ajută la răspândire.

**iarbă-puturoasă** (*Anagyris foetida*, *Bifora radians*, *Coriandrum sativum*, *Datura stramonium*): au miros neplăcut (a se vedea iarba-pucioasă).

**iarbă-ră** (*Ranunculus sceleratus*): a se vedea iarba-rea.

**iarbă-rădăcină** (*Angelica sylvestris*): cu referire la rădăcina (< lat. radix, -icis) folosită în scopuri terapeutice.

**iarbă-rea** (*Aconitum tauricum*, *Glyceria aquatica*, specie neidentificată folosită la farmece): cf. lat. rea „acuzată, vinovată”. Primele două specii sunt toxice, a treia provoacă (proaspătă nu și uscată) intoxicații mai ales la taurine.

**iarbă-roșie** (*Bidens cernua*, *Bidens tripartita*, *Calamagrostis epigeios*, *Impatines noli-tangere*, *Polygonum aviculare*, *Polygonum bistorta*, *Polygonum dumetorum* actualmente *Fallopia dumetorum*, *Polygonum hydropiper*, *Polygonum lapathifolium*, *Polygonum persicaria*, *Polygonum viviparum*, *Pulicaria dysenterica*, *Thlaspi arvense*): a se vedea iarba-roșioară.

**iarbă-roșie-broștească** (*Polygonum amphibium*): a se vedea iarba-roșioară.

**iarbă-roșie-tătărească** (*Fagopyrum tataricum*): a se vedea iarba-roșioară.

**iarbă-roșie-văpsătoare** (*Rubia tinctorum*): cf. bg. vapsam; din plantă se extrage un colorant roșu; a se vedea iarba-roșioară.

**iarbă-roșioară** (*Silene acaulis*): plantele sau unele organe ale lor sunt roșietice (cf. lat. rosea) ori se înroșesc spre sfârșitul perioadei de vegetație; *Polygonum amphibium* este o specie amfibie, ca broasca (< lat. pop. \*broasca sau autohton, dat fiind alb. breskë).

**iarbă-rumeneală** (*Potentilla reptans*): toamna planta se înroșește/rumenește (rumen < sl. ruměn□);

**iarbă-sălbatică** (*Calamagrostis epigeios*) < lat. silvatica.

**iarbă-săracă** (*Danthonia alpina*, *Deschampsia flexuosa*, *Glyceria fluitans*, *Onobrychis arenaria*, *O. viciifolia*): < v.sl. sirak□, bg., scr. sirak). Toate sunt furajere.

**iarbă-sărată** (*Salicornia herbacea*, *Salsola kali*, *Scrophularia nodosa*, *Stereum hirsutum*, *Lobaria pulmonaria*): primele două specii cresc pe terenuri sărăturoase (sărată < sare < sal, salis).

**iarbă-scăioasă** (*Tragus racemosus*): spiculețele plantei au aculei ca scaii.

**iarbă-schicată** (*Poa pratensis*): a se vedea iarba-spicată.

**iarbă-scumpă** (*Phalaris arundinacea* var. *picta*, *Stipa pulcherrima*): < sl. skonp□, cu sensul dragă.

**iarbă-sfărâmbitoare-de-pietri** (*Parietaria officinalis*, *Saxifraga* spp.): adaptare după numele științific *Saxifraga* „sparge stâncă”, ca și germ. Steinbrech, rus. kamnelonka, pol. skalnica, lit. akmenlaužis, let. akmenlauzes ș.a. (a sfărâma, a fărâma, termen autohton + piatră cf. lat. petra).

**iarbă-sfântă** (*Santolina chamaecyparissus*, *Verbena officinalis*): < sl. svent□. Denumirea *Santolina* („în sfânt”) se datorează mirosului plăcut (de chiparos) al plantei. (sfânt < sl. svent□). Anticii (greci) credeau că *Verbena officinalis* apăra contra armelor din fier sau vindecă rănilor produse de acestea.



Romanii o numeau verbena „ramură sfântă/sfințită” iar grecii hierobotane „iarbă sfântă”, de unde numele fr. herbe sacrée, engl. holy herb, magh. szentfű.

**Iarbă-smidă** (*Teucrium chamaedys*): a se vedea iarba-smizii.

**Iarbă-spălătoare-de-lână** (*Saponaria officinalis*): a se vedea iarba-de-săpun și iarba-spumătoare.

**Iarbă-spicată** (*Poa pratensis*): graminee cu spiculețe (< spic < lat. spicum) în panicul.

**Iarbă-spornică** (*Verbena officinalis*): < spor „belșug, câștig” cf. sl. spor „uger”, sporin „abundent”.

**Iarbă-spumătoare** (*Saponaria officinalis*): făcând spumă ca săpunul, era folosită la spălat (cf. lat. \*expellavare din ex per lavare). În lat. med. s-a numit lanaria. A se vedea iarba-de-săpun.

**Iarbă-stearpă** (*Helleborus purpurascens*) < alb. shterpe sau termen autohton. A se vedea iarba-de-curățit-dinlăuntru.

**Iarbă-strănutătoare** (*Achillea millefolium*, *Helleborus niger*): a se vedea iarba-de-strănutat.

**Iarbă-stricătoare** (*Nardus stricta*, *Senecio vulgaris*): prima specie degradează calitatea pășunilor, fără valoare furajeră, a doua este o buruiiană cu care se pot intoxica/strica (cf. lat. extricare) în special caii.

**Iarbă-stricătoare-de-peatră** (*Saxifraga spp.*): a se vedea iarba-sfârâmătoare-de-pietri.

**Iarbă-sunătoare** (*Hypericum perforatum*): < lat. sonare, aluzie la semintele care sună în fructe.

**Iarbă-sură** (*Phalaris arundinacea var. picta*): termenul sur există și în bulgară și sârbocroată. Frunzele au dungii albe.

**Iarbă-șerpescă** (*Deschampsia flexuosa*, *Helleborus niger*, *Phalaris arundinacea var. picta*, *Veratrum nigrum*): a se vedea iarba-șierțescă.

**Iarbă-șierțescă** (*Phalaris arundinacea var. picta*): *Helleborus* și *Veratrum* sunt toxice, „veninoase” ca șerpii < lat. serpens<sup>12</sup>. *Deschampsia flexuosa* are ramurile paniculului/inflorescenței șerpuitoare, iar *Phalaris* are frunze lungi, dungate.

**Iarbă-tare** (*Glycyrrhiza echinata*, *Deschampsia caespitosa*, ? *Euphorbia dulcis*, *Sclerochloa dura*): a se vedea iarba-tăioasă.

**Iarbă-tăioasă** (*Festuca supina*): are frunze subțiri și tari (< lat. talis) care pot tăia (< lat. \*taliare).

**Iarbă-tărcată, iarbă-tărcățică** (*Phalaris arundinacea var. picta*): frunzele au dungii albe (tărcat cf. magh. tarka).

**Iarbă-trei-culori** (*Phalaris arundinacea var. picta*): < lat. tres + lat. color, -em; referire la dungile colorate de pe frunze.

**Iarbă-treirăi** (*Hepatica nobilis*) greșit în loc de corespondentul trei-crai.

**Iarbă-tremurătoare** (*Briza media*): cf. lat. tremulare, spiculețele se mișcă la orice adiere a vântului.

**Iarbă-turcescă** (*Peganum harmala*): întâlnită în cimitirele turcești din Dobrogea.

**Iarbă-turtită** (*Genista sagittalis*): tulpina este turtită (cf. lat. turta, torta), plată.

**Iarbă-țeapănă** (*Nardus stricta*): a se vedea iarba-înțepătoare.

**Iarbă-țepoasă** (*Echium vulgare*): a se vedea iarba-înțepătoare.

**Iarbă-untoasă** (*Pinguicula vulgaris*): adică, iarba-grasă, numele comun al plantei. Posibil să fi fost oferită oilor pentru a da lapte mai gras/untos (lat. unctum).

**Iarbă-urdinătoare** (*Asarum europaeum*): produce urdinare (< lat. ordinare), adică diaree.

**Iarbă-usturăcioasă, iarbă-usturoasă** (*Teucrium scordium*): denumită și usturoi-de-leac, etimologie populară în loc de usturoi de lac (cf. lat. lacus), planta crescând în locuri mlăștinoase.

**Iarbă-usturoaie** (*Alliaria officinalis*): < lat. ustulare; are miros asemănător usturoiului.

**Iarbă-văpsătoare, iarbă-văpsătoare** (*Isatis tinctoria*, *Rubia tinctorum*): folosite la vopsit (cf. bg. vapsam).

**Iarbă-vărgată** (*Phalaris arundinacea var. picta*): a se vedea iarba-învărgată.

**Iarbă-vânoasă** (plantă neidentificată numită și iarba-cu-multe-vine).

**Iarbă-vântoasă, iarbă-vârtoasă** (*Kochia prostrata*): < lat. ventus sau lat. \*virtuosa.

**Iarbă-veninată** (*Aconitum spp.*): < lat. venenum; specii toxice.

**Iarbă-vindecătoare-de-gușă** (*Ranunculus sp.*): cf. lat. vindicare „a cere ceva, a pretinde” + gușă, lat. geusiae. Fitonimul este un calc adaptat după lat. herba strumea care se traduce iarba de scrofule.

**Iarbă-vindecătoare-de-negei** (? *Calendula officinalis sub verrucaria*): cf. lat. naevus sau nigellus.

**Iarbă-voinicească** (*Dipsacus sylvestris*): plantă mare, viguroasă, „înarmată” cu spini ca voinicii cf. sl.

12. Radu Drăgulescu, *Considerații lingvistice cu privire la fitonimele românești create cu ajutorul termenului „șarpe”, in Analele Universității „Ovidius” din Constanța, Seria Filologie, XXVII, (2), 2016: 305-317. <http://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A24379/pdf>.*

voinic.

**lebuluță-stufoasă** (*Phalaris arundinacea* var. *picta*): a se vedea iarbă-vărgată.

**lebuluță** (*Phalaris arundinacea* var. *picta*): a se vedea iarbă-învărgată.

**lebuluță-vărgată** (*Phalaris arundinacea* var. *picta*): a se vedea iarbă-învărgată.

**lerboaică** (*Helianthus annuus*): a se vedea iarbă-învărgată.

**lerboacie** (*Helianthus annuus*): a se vedea iarbă-învărgată.

**lerboi** (*Beckmannia erucaeformis*): a se vedea iarbă-învărgată.

**lerboi-de-bahnă** (*Beckmannia erucaeformis*): a se vedea iarbă-de-bahnă.

**lerbotină** (*Calamagrostis epigeios*): a se vedea iarbă-învărgată.

**lerbuliță** (*Phalaris arundinacea* var. *picta*): a se vedea iarbă-învărgată.

**lerbușoară** (*Poa annua*): a se vedea iarbă-învărgată.

**Macriș-de-iarbă, măcriș-de-iarbă** (*Rumex acetosella*): a se vedea iarbă-de macriș.

**Mătrăgună-iarbă-bună, mătrăgună-iarbă-mare** (*Atropa belladonna*): din lat. \*mandragone < lat. mandragora (*Mandragora officinalis*), dat fiind rom. mândrăgună. Mătrăguna este o plantă toxică, temută și respectată, alintată cu nume precum împărăteasă, doamnă-mare, iarbă-bună etc.

**Măzărliche-sălbatică-de-iarbă** (*Astragalus glycyphyllos*): înrudită cu mazărea, posibil termen autohton. Crește sălbatică (< lat. silvaticus).

**Mățucă-de-iarbă** (*Trifolium arvense*): a se vedea iarba-mățului.

**Semincioara-ierbii** (*Briza media*) < lat. pop. \*sementia.

**Spicul-ierbii** (*Mercurialis perennis*): planta are inflorescențe asemănătoare unor spice (spic < lat. spicum).

**Stelița-ierbii** (*Stellaria graminea*): < lat. stella. Planta are flori în formă de stea.

**Vârsta-ierbii** (*Cuscuta* sp.): inflorescențele speciilor parazite de *Cuscuta* sunt comparate cu niște buchețele, mănunchiuri sau vârste, vrâste (< scr. vrsta).

Termenul *iarbă* provine din lat. herba, -am<sup>13</sup> și desemnează numele colectiv al plantelor nelemnoase. Așa cum am arătat<sup>14</sup>, este atestat în *Codicele Voronețean* 101<sup>15</sup>: „Cum e froarea erbiloru ce treace; deca străluce soarele cu zăduhul, seacă iarba, și froarea ei cade și dulcea frumsește a feaței ei piare, așa și bogații întru îmbletele sale veștedzescu”. La 1582, în *Palia* de la Orăștie întâlnim pasajul: „făcându **sămânță, și pomi..... Și rodi pământul iarbă și** vearze, și pomi”<sup>16</sup>. Apare și în Biblia de la București (1688): „Că pământul den elu-ș[i] rodeaște, **întâiu** iarbă, după aceeaia spic, după aceeaia deplin grâu în spic.”<sup>17</sup> Îl întâlnim și la Varlaam: „[Năroadele] era tocmiți coriu, câte o sută și câte cinzeci pre iarbă vearde”<sup>18</sup>; „Vraciulu adapă bolnavul cu erbi dulci”<sup>19</sup>.

Acest termen este implicat în crearea unei multitudini de expresii, proverbe și zicători românești, indicând vechimea lui<sup>20</sup>: *Așteaptă, murgule, să paști iarbă verde* (a trage nădejde); *A călca pe iarbă verde* (a întreprinde ceva sigur de reușită); *Din pământ, din iarbă verde* (din nimic, cu orice preț; *Pe cărarea bătută nu crește iarbă* (dacă vrei să obții ceva, trebuie să explorezi); *a crește iarba sub cineva* (de leneș); *a paște iarba pe care o cunoști* (a face lucrurile cu care ești învățat); *câtă frunză, câtă iarbă (în număr foarte mare)*; *a căuta ca iarba de leac* (a căuta cu înfrigurare); iarbă-de-puşcă (praf de puşcă); iarba-acului (stibiu-sulfurat); iarbă-pucioasă (pucioasă); ierburi (leacuri). Un alt indicator al vechimii îl constituie numărul mare de diminutive și derivări: ierbăluță, ierbşoară, ierbuşoră, ierbuliță, ierbuță, ierbărie, ierbotăcină, ierbotină, ierbărit, ierbar (erbar, herbar, herbariu), ierbos, ierboasă<sup>21</sup>.

Am identificat 684 fitonime create cu ajutorul termenului iarbă, dintre cele înregistrate și analizate

13. DLR, Tomul VI, F-I/Î (București Editura Academiei Române, 2010); a se vedea și Alexandru Ciorănescu, *Dicționarul etimologic al limbii române* (București, 2002).

14. Radu Drăgulescu, *O cercetare asupra fitonimelor românești*, 2022, 143-152.

15. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 432.

16. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 432; a se vedea și Alexandru Gafton, *Palia de la Orăștie* (Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2005) și Roxana Vieru, *Studiu lingvistic asupra Paliei de la Orăștie* (Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2015).

17. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 433.

18. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 433.

19. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 433.

20. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 433.

21.. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 435.





de noi, fiind cel mai prolific în fitonomia românească. Nu socotim aici variantele fonetice (de ex. balaurului-bălaurului, bubei-bubii, feciorilor-ficiorilor, tatei-tatii etc.) decât dacă denumesc specii diferite. Interesant este și faptul că rar o plantă este denumită printr-un termen unic (de. ex. iarbă, ierbăluță, ierboaie, ierboaică, ierboi, ierbotină, ierbuliță, ierbușoară), mai exact, am identificat doar opt astfel de fitonime. Majoritatea sunt formate din doi termeni (în care, de obicei, unul indică un atribut sau o calitate/caracteristică a celuilalt, de. ex. borangicul-ierbii, codița-ierbii, iarbă-bună, iarbă-mare, iarbă-vărgată etc.) și trei termeni, prin utilizarea prepoziției „de” (iarbă-de-inimă, iarbă-de-luncă, iarbă-de-săpun etc.). Întâlnim adesea și construcții complexe, multe inedite, de tipul: iarba-datului-și-a-faptului, iarba-gâștelor-sălbatică, iarbă-aducătoare-de-somn, iarbă-albă-de-slatină, iarbă-ca-frunza-frasinului, iarbă-căutătoare-spre-soare, iarbă-de-păr-de-fată-săracă, iarbă-de-țelină, iarbă-începătoare-de-sânge, iarbă-micșurătoare-de-plămâni, mătrăgună-iarbă-bună etc.

Fitonimele explicate și enumerate mai sus, alfabetic, pot fi un important punct de plecare în cercetarea de orice tip, ele constituind un veritabil patrimoniu lingvistic și cultural.

**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

### Bibliography

- Borza, Al. Dicționar etnobotanic [The Ethnobotanical Dictionary]. București: Editura Academiei R.S.R., 1968.
- Ciorănescu, Alexandru. Dicționarul etimologic al limbii române [The Etymological Dictionary of the Romanian Language]. Bucharest: Editura Saeculum I.O., 2002.
- Dicționarul limbii române [Romanian Language Dictionary], Tomul VI, F-I/Î, [Tome VI, F-I/Î]. Bucharest: Editura Academiei Române, 2010.
- Drăgulescu, Constantin, Radu Drăgulescu. Considerații asupra unor lexeme daco-geto-trace [Considerations on some Geto-Dacian Lexemes]. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2014.
- Drăgulescu, Constantin, Radu Drăgulescu. Contribuții la cunoașterea limbii geto-dacilor. Denumirile dacice de plante [Contributions to the Knowledge of the Geto-Dacians: Dacian Plant Names]. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga”, 2000.
- Drăgulescu, Constantin. Dicționar de fitonime românești [Romanian Phytonyms Dictionary]. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2018.
- Drăgulescu, Constantin. Dicționarul explicativ al fitonimelor românești [The Explanatory Dictionary of Romanian Phytonyms]. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2018.
- Drăgulescu, Radu. “Analiza sensurilor conotative și denotative ale lexemului lup în cadrul fitonimiei românești” [“Analysis of the Connotative and Denotative Meanings of the Term ‘lup’ (Wolf) in Romanian Phytonymy”]. The Proceedings of the European Integration Between Tradition and Modernity Congress, 5 (Târgu Mures, 2013): 511-521.
- Drăgulescu, Radu. “Considerații lingvistice cu privire la fitonimele românești create cu ajutorul termenului „urs” [“Linguistic Observations on Romanian Phytonyms Created with the Term ‘urs’ (Bear)”]. in The Proceedings of the European Integration Between Tradition and Modernity Congress, (ISI Proceedings), 6, (Targu-Mures, 2015): 234-247.
- Drăgulescu, Radu. “Analysis of the Connotative and Denotative Meanings of the Terms Belonging to the Wordfamily ‘Dog’ as they are Used in the Romanian Phytonyms”. In *Studia Universitatis Petru Maior. Philologica*, no. 20 (2016): 60-74.
- Drăgulescu, Radu. „Considerații lingvistice cu privire la fitonimele românești create cu ajutorul termenului „șarpe.” [Linguistic Observations on Romanian Phytonyms Created with the Term ‘șarpe’ (Serpent)]. *Analele Universității „Ovidius” din Constanța, Seria Filologie*, XXVII, (2), (2016): 305-317. <http://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A24379/pdf>.
- Drăgulescu, Radu. “Linguistic Considerations on Romanian phytonyms Created with the Latin Originated Term ‘Pământ’ (Earth). *Journal of Romanian Literary Studies*, 9 (Târgu Mures: Editura Arhipeleag XXI Press, 2016): 52-64.
- Drăgulescu, Radu, “Analiza sensurilor conotative și denotative ale albinei în cadrul fitonimiei românești” [“Analysis of the connotative and denotative meanings of the bee within the Romanian phytonymy”]. *Transilvania*, no. 3 (2017): 79-85.

- Drăgulescu, Radu. "A Linguistic Exploration of Romanian Phytonyms which Include Terms Related to Saint Mary." *Literaturgeschichte und Interkulturalität. Festschrift für Maria Sass*, edited by Doris Sava and Stefan Sienerth, 389-416. Berlin: Peter Lang, 2019.
- Drăgulescu, Radu. "Considerații lingvistice asupra fitonimelor formate cu ajutorul termenului de origine latină 'ochi'" ["Linguistic Observations on Romanian Phytonyms Created with the Latin Term 'Eye' (Ochi)"]. *Transilvania*, no. 8 (2019): 46-55.
- Drăgulescu, Radu. "Considerații lingvistice privind fitonimele românești construite cu ajutorul termenului «vânt» (I)" ["Linguistic Considerations on Romanian Phytonyms Created with the Term Wind (I)"]. *Transilvania*, no. 8 (2020): 70-72.
- Drăgulescu, Radu. "Considerații lingvistice privind fitonimele românești construite cu ajutorul termenului «vânt» (II)" ["Linguistic Considerations on Romanian Phytonyms Created with the Term Wind (II)"]. *Transilvania*, no. 10 (2020): 78-80.
- Drăgulescu, Radu. "Expresia latinității în fitonimia românească din sud-estul Transilvaniei." ["The expression of Latinity in the Romanian Phytonymy from the Southeast of Transylvania"]. *Transilvania*, no. 9 (2019): 64-72.