



# Literatura basarabească – o negociere între Vest și Est: exportul prozatorilor moldoveni și dubla periferie

Iulia-Maria VÎRBAN

Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca

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

---

## **Bessarabian Literature Between the West and the East: The Export of Moldovan Prose Writers and the Double Periphery**

**Abstract:** Given the gap between the “Damrosch model”, advocating for cultural translation with “liberal” circulation, and the (post)Marxist perspective outlined by Moretti, influenced by Wallerstein, which shifts focus to “master-slave”/“oppressor-oppressed” dynamics to highlight symbolic and economic inequalities within literary spheres (as per Bourdieu & Sapiro), this paper aims to illustrate that the “hospitality” of centers towards peripheries should not be overemphasized, whether in terms of familiarity or from an Eastern eccentricity standpoint. The case study I propose (Vasile Ernu (Born in the USSR, 2006), Iulian Ciocan (Before Brezhnev Died, 2007), Liliana Corobca (Kinderland, 2013), and Tatiana Țibuleac (The Glass Garden, 2018)) demonstrates that some authors represent Western symptomatic trends (Țibuleac), while others embody Eastern sensibilities (Ernu), or find themselves in a nuanced balance between the two (Ciocan & Corobca). This validates the notion that major cultural and literary hubs (France, Germany, Spain, Italy, Russia) vie for the position of “temporary sub-centers” (Thomsen), leveraging interest in peripheries to enhance visibility. Simultaneously, without attributing a conspiratorial tone to this dynamic, I find a discussion on the assimilation of regional literatures into central ones through Zohar’s inter-systemic transfer theory relevant. Thus, the international success of Bessarabian authors is achieved either through “therapeutic writing” practices (Gefen), as exemplified by Țibuleac, or via fetishization common in former communist bloc countries (Ernu and Ciocan), alongside similarities with international literary paradigms (Corobca). These levels intersect, suggesting a multifaceted pathway to recognition.

**Keywords:** World Literature, center-periphery relation, Bessarabian literature, temporary sub-centres, inter-systemic cultural transfer, inequality of the literary field, export

**Citation suggestion:** Vîrban, Iulia-Maria. “Literatura basarabească – o negociere între Vest și Est: exportul prozatorilor moldoveni și dubla periferie.” *Transilvania*, no. 3 (2024): 1-13.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.03.01>.

---



### **Premise. Repere teoretice**

Centru de interes în ultimii ani al mai multor arii discursive (sociale, politice, ideologice, literare), fenomenul globalizării culturale e modulată fracturată din cauza poziționării sale tangențiale cu pericolul epurării specificităților unei culturi locale. Aceasta din urmă riscă să fie asimilată până la denaționalizare de o cvasi „centralitate” a marilor zone de influență culturală (spațiul american, spre exemplu), după cum

afirmă Mads Rosendahl Thomsen, în siajul lui Beck<sup>1</sup>. Totuși, teoreticianul, făcând recurs la observațiile girate de Stäheli, asumă o relativizare a retoricii tranșante prospectate de către Beck. El explică faptul că, în ciuda liniarizării diferențelor locale, globalizarea funcționează deopotrivă și ca un soi de mecanism menit să catalizeze potențialul unor produse culturale, care își depășesc granițele și sunt recunoscute la nivel macro, aspect ce, evident, nu ar trebui ignorat, ținând cont și de dominanta economică atașată unei atare dinamici<sup>2</sup>. Pornind de la premisa că niciuna dintre direcții nu ar trebui absolutizată, deoarece nu permează fără rest reprezentarea unor situații divergente ale raportului centru-periferie sau ale relațiilor interperiferice, studiul de față subîntinde doi versanți asupra cărora intenționez să reflectez, respectiv unul teoretic și unul reprezentat de un studiu de caz circumscris literaturii basarabene scrise după 2000.

La nivel teoretic, am în vedere dezbaterile recente reunite sub umbrela fenomenului numit *World Literature*, imposibil de omogenizat, din cauza poziționărilor ideologice alternative emergente în plan internațional. Simptomatic poate fi „modelul Damrosch”, deoarece propune eventualitatea unei receptări independente și distincte a operei literare în momentul trecerii de la o cultură-sursă la o cultură-țintă, aspect relevant și profitabil în ceea ce privește oportunitatea acumulării de capital simbolic pentru un autor devenit/considerat transnațional<sup>3</sup>. Cu toate acestea, poziția sa (neo)liberală, conform căreia putem admite titulatura de autor internațional în cazul unui scriitor (periferic) doar dacă reușește să modifice/să inoveze ceva în cultura-centru, poate transcrie o perspectivă inechitabilă, pentru că dinamitează așa-zisul pretext de democratizare și de afirmare a periferiilor, laurii revenind tot centrelor, care „permit” integrarea *marginalilor* în spațiul mondial, discuție anticipată și de Emily Apter când problematizează tocmai această ipocrizie de sorginte politică, economică și ideologică a centrelor<sup>4</sup>. Polemică la adresa modelului translației culturale cu o circulație „liberală” este și direcția (post-)marxistă teoretizată de Moretti, în siajul lui Wallerstein, unde accentul este mutat pe dihotomia de tipul „stăpân-sclav”, „oprimator-oprimit”, tocmai pentru a puncta relațiile de inegalitate (economică) între diverse câmpuri literare<sup>5</sup>. În acest sens, explicând poziția modulată de Moretti în definirea sistemului-lume, Emily Apter subliniază faptul că inclusiv eligibilitatea unui autor pentru traducere e înțeleasă atât în termeni de piață, de unde opțiunea fiecărui autor de a reprezenta ideea de circulație, de influență, prin alegerea unui gen puternic în interiorul canonului, cât și în termeni evolutivi, care presupun inferențe între noutatea structurală și discontinuitatea spațială<sup>6</sup>.

Privind din acest unghi, mă interesează și o perspectivă sociologică, în siajul lui Pierre Bourdieu și Gisèle Sapiro, unde metamorfozele câmpului literar nu sunt privite doar ca o „angajare” a scriitorului în

1. „Cultural globalization is a remarkable and sometimes intimidating phenomenon that involves a number of uncertainties: Will the singular qualities of local cultures be erased by waves of influence, propelled by strong economic interests and media? Will everything have an American flavour to it (Beck, 2003)?”. Mads Rosendahl Thomsen, *Mapping World Literature* (New York: Continuum International Publishing Group, 2008), 5.

2. „The sociologist Urs Stäheli has pointed out the paradox in the critique of cultural globalization that cultural globalization is presented both as the levelling of all local differences and as providing the potential for local cultural products to be appreciated globally, which is seen as a positive effect (Stäheli, 2000). Both positions should be taken seriously. Some of these effects are not new from a qualitative point of view, but are salient due to economic factors, media portrayal and simply because the idea of being globalized works as a catalyst”. Ibid.

3. „To understand the workings of world literature, we need more a phenomenology than an ontology of the work of art: a literary work *manifests* differently abroad than it does at home”. David Damrosch, *What is World Literature?* (Princeton NJ: Princeton University Press, 2003), 6.

4. „World Literature evokes the great comparatist tradition of encyclopedic mastery and scholarlaly ecumenicalism. It is an encapsulating model of literary comparatism that, in promoting an ethic of liberal inclusiveness or the formal structures of culture similitude, often has the collateral effect of blunting political critique”. Emily Apter, *Against World Literature* (ediție digitală) (Londra: Verso, 2013), 81.

5. „I will borrow this initial hypothesis from the world-systems school of economic history, for which international capitalism is a system that is simultaneously one, and unequal: with a core, and a periphery (and a semi-periphery) that are bound together in a relationship of growing inequality. One, and unequal: one literature (*Weltliteratur*, singular, as in Goethe and Marx), or perhaps, better, one world literary system (of inter-related literatures); but a system which is different from what Goethe and Marx has hoped for, because it's profoundly unequal”. Franco Moretti, *Distant reading* (Londra & New York: Verso, 2013), 46.

6. „For Moretti, translatability is defined both in market terms (by mapping or graphing a genre's circulation, influence, imitation, marketability, election to the canon, congeniality to cultural comparatism and appropriation) and in evolutionary terms (as when he hypothesizes that “morphological novelty” results from “spatial discontinuity”). Apter, *Against World Literature*, 50.



social, ci, și ca un teren tensionat între marile zone de influență culturală, care încearcă să se detroneze reciproc: „Opoziția dintre deținători și pretendenți instituie în chiar inima câmpului o tensiune între cei care, ca într-o cursă, se străduiesc să-și depășească adversarii și cei care vor cu orice preț să evite acest lucru”<sup>7</sup>. Mai mult decât atât, reconfigurarea spațiului literar presupune și insinuarea unei subordonări structurale cu rolul de a evalua poziția unui anumit scriitor în interiorul câmpului, determinată fie de cantitatea vânzărilor operelor privite ca produse (culturale), fie de postura auctorială nu doar în cadrul pieței, ci inclusiv prin intermediul unor luări de poziție conștiente sau nu față de mediul social populat (rolul presei și al editurilor vertebrează puternic acest versant)<sup>8</sup>. Astfel, apare inevitabil în discuție problema inegalității capitalului (economic/simbolic), extrapolat în raportul dintre scriitorii consacrați, aflați într-o poziție dominantă, statut care le dă posibilitatea să manipuleze viziunea asupra literaturii și a tendințelor ei, și scriitorii „dominați”, cel mai adesea proveniți din culturi marginale și asimilați în funcție de abilitățile lor de a acumula capital simbolic în cultura-țintă<sup>9</sup>.

În acest sens, notând avantajele, dar și vulnerabilitățile receptării transnaționale, scopul meu este să legitimez sau să deconstruiesc, după caz, (in)suficiența criteriilor de selecție și cum sunt ele proiectate asupra unui autor etichetat astfel (traducerea în mai multe limbi; inovațiile operate într-o cultură centrală, venind dintr-una marginală/periferică; emigrarea ca o condiție necesară de vizibilitate a posturii auctoriale; sincronizarea cu literatura centrelor, în ciuda întârzierii culturii-sursă). Rezultatul pe care îl am în vedere este demonstrarea modului cum funcționează raporturile de putere și formele de impunere dintre spațiul internațional, adică Estul (Rusia – „centrul” slav în perioada dominației URSS) plus mediile occidentale, și Republica Moldova.

Având în vedere acest mod de lucru, optez pentru utilizarea conceptului teoretizat de Tötösy de Zepetnek, respectiv „inbetween peripherality”<sup>10</sup>, deoarece mi se pare eficient atât la nivel macrostructural, în ceea ce privește fenomenele de mișcare extraliterare (între câmpuri literare), simptomatică fiind discuția negocierii între Vest și Est a Republicii Moldova la nivelul de circulație a romanelor, pe care urmează să le discut ca produse culturale, cât și la nivel de imaginar intern al tramei narative, unde dezvoltarea teoretică propusă de Zepetnek ajută la cartografierea unei tensiuni epice/narative între personaje. Fenomenul de „periferalitate intermediară” se referă la faptul că tot ceea ce înțelegem prin statutul culturilor central- și est-europene se edifică în baza unei acomodări a acestora sub semnul exercitării unei triple atracții a centrelor: unul marxist/socialist redat prin influența URSS-ului, pe care teoreticianul îl citește drept colonialism, unul autohton și unul occidental, variind între marile centre ca Germania, Franța etc<sup>11</sup>. Andrei Terian, în *Critica de export*, adaugă nuanța că, în direcția lui Tötösy de Zepetnek (respectiv a nevoii unei duble chestionări din partea Europei Centrale și de Est a imbricațiilor sovietice, dar și vestice deopotrivă), se înscrie și Janusz Korek, eliminând existența centrului autohton și așezând spațiile europene central-estice sub semnul dublului postcolonialism<sup>12</sup>.

Ultima observație referitoare la postcolonialism în cazul țărilor din acest areal geografic este evident riscantă și suprainterpretativă, deoarece circumscrierea unor astfel de dependențe, din punct de vedere politic și literar, trebuie să reclame mai multă larghețe și amplitudine. Terian explică faptul

7. Pierre Bourdieu, *Regulile artei: geneza și structura câmpului literar*, trad. din limba franceză de Laura Albușescu și Bogdan Ghiu, prefață de Mircea Martin (București: Art, 2012), 175.

8. Ibid., 77-78.

9. „La structure de l'espace des positions se détermine ainsi par la distribution inégale du capital spécifique. Elle oppose principalement les écrivains reconnus, qui occupent une position dominante et peuvent par conséquent imposer leur conception de la littérature, et ceux qui occupent une position dominée, généralement les nouveaux entrants ou les écrivains marginaux. Ce clivage entre « dominants » et « dominés » (par exemple, les membres de l'Académie française et la bohème littéraire) relève d'un principe d'opposition sociologique plus général entre « établis » et *outsiders*, ou entre « anciens » et « nouveaux entrants », mais il revêt, dans le champ littéraire, des formes très particulières, liées aux modes d'accumulation de capital symbolique propres à cet univers”. Gisèle Sapiro, *La sociologie de la littérature* (Paris: La Découverte, 2014), 24.

10. Steven Tötösy de Zepetnek, „Configurations of Postcoloniality and National Identity: Inbetween Peripherality and Narratives of Change”, *The Comparatist* 23 (1999): 92.

11. „Thus, in the post-Second World War literature and culture of East Central Europe, there have been three main origins or centres of influence: 1) the Marxist/Socialist centre («filtered» through the colonialism of the USSR); 2) the Indigenous centre (which contains earlier foreign influences); and 3) the Western centres (with varied German, French, etc., influences)”. Steven Tötösy de Zepetnek, *Comparative Literature. Theory, Method, Application* (Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 2011), 133:

12. Andrei Terian, *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii* (București: Editura Muzeul Literaturii, 2013), 110.

că, în ceea ce privește dominația venită din partea Vestului asupra țărilor din Europa Centrală și de Est, folosirea termenului de (post)colonialism) e inadecvată, deoarece raporturile stabilite între aceste câmpuri literare nu reclamă existența unei dependențe politice și literare atât de profunde față de centrele occidentale, astfel încât (semi)periferiile în discuție să nu își circumscrie propria autonomie din punct de vedere economic și cultural, dincolo de dorința de sincronizare sau de recunoaștere, pe care o vizează din partea Vestului. Mai concret, ar fi vorba de o influență puternică, nu de dominație sau alte forme de impunere, încât să poată fi deschisă o discuție despre (post)colonialism în cazul unor țări precum România sau Republica Moldova<sup>13</sup>. În ceea ce privește raportul cu centrul estic, respectiv Rusia, e importantă înțelegerea raportului fiecăreia dintre cele două periferii cu dominația URSS-istă, deoarece acest aspect oferă cheia elucidării modului în care România funcționează ca mediator pentru Basarabia. Dacă Republica Moldova se află la limita „fină” de a fi fost „colonie” URSS (din cauza impunerii formelor de administrație și a limbii, deși, în ciuda imperialismului rusei, limbile celorlalte grupuri etnice continuă să fie vorbite), România are mai degrabă statut de satelit, iar, după 1968 (refuzul lui Nicolae Ceaușescu de a respecta pactul de la Varșovia), legăturile sale cu lumea sovietică se fragilizează și mai tare, de unde și posibilitatea de a accesibiliza mai ușor Vestul și a-l „orienta” treptat și spre Republica Moldova.

Pe acest fundal tensionat și instabil al cadrajelor asimilate fenomenului *World Literature*, explicitarea lui devine posibilă prin abordarea celui de-al doilea versant, respectiv discuția orientată în jurul a patru prozatori din Republica Moldova, care se bucură de receptare internațională: Vasile Ernu, Iulian Ciocan, Liliana Corobca și Tatiana Țibuleac. Celei din urmă i-am dedicat deja un articol separat, unde discut despre cum formele de impunere dublate de numărul considerabil de traduceri și de anexarea romanelor acesteia, pe criteriul „familiarității”, la literatura „centrelor” poate spori succesul internațional al unui autor provenit dintr-o cultură dublu marginală, decizând, paradoxal, și receptarea lui autohtonă<sup>14</sup>. Voi reveni asupra acestor aspecte, care cred că nu au fost suficient nuanțate atunci. În acest sens, voi extinde, în spațiul destinat prezentului articol, arealul cercetării mele anterioare, propunând un studiu comparativ între cei patru autori mai sus menționați, cu următoarele romane: *Născut în URSS* (Ernu, 2006), *Înainte să moară Brejnev* (Ciocan, 2007), *Kinderland* (Corobca, 2013), *Grădina de sticlă* (Țibuleac, 2018). Opțiunea pentru dialogul dintre acești autori<sup>15</sup> se bazează pe faptul că toți provin din aceeași cultură-sursă (periferică), pe de-o parte, iar, pe de alta, pe raportul antinomic evidențiat de modul în care romanele lor sunt receptate în procesul de internaționalizare, deși traiectoria este diferită și distinctă. Prin această idee doresc să subliniez faptul că, spre deosebire de Tatiana Țibuleac, care reușește să își însușească un centru literar, precum Franța, prin naturalizarea propriu-zisă la Paris, fără medieri suplimentare, autori precum Vasile Ernu, Iulian Ciocan și Liliana Corobca sunt nevoiți să apeleze la mediatori (spațiul românesc ca rampă de lansare spre Est/Vest<sup>16</sup>) sau să aștepte crearea unui fundal politic și ideologic propice pentru a depăși granițele Republicii Moldova (intrarea României în UE în 2007).

Nu în ultimul rând, toate cele patru romane panoramează o hartă a istoriei recente din Republica Moldova, situată la întretăierea dintre portretizarea unui atmosfere sovietice (Ernu, Ciocan, Țibuleac), circumscrie într-un mod particular de fiecare dintre cei trei autori, dar de fiecare dată la intersecția dintre nostalgia comunistă și denunțarea ei, dat fiind modul în care internalizează la nivel narativ perioada de influență și dominație a URSS-ului, și efectele (post)comuniste ale unei atare dinamici, neepurate niciodată în totalitate și reiterate/continuate sub zodia unor noi crize și urgențe ale contemporaneității, precum problema migrației (Corobca).

13. „Nu pretind că Vestul nu ar fi exercitat în ultimele două secole o dominație semnificativă asupra țărilor din Europa Centrală și de Est. Cred, însă, că această relație nu poate fi redusă la (post)colonialism, ci trebuie înscrisă într-un cadru mai larg al dependenței atât politice, cât și literare”. *Ibid.*, 114.

14. Vezi Iulia-Maria Vîrban, „De la marginal la central: cartografiile ale exportului în proza Tatianeii Țibuleac”, *Transilvania*, nr. 5-6 (2023): 118-124.

15. Nu neg că acest eșantion de texte ar putea căpăta mai multă larghețe, dar, din considerente infrastructurale și de logistică, prefer pentru acest articol să restrâng corpusul pentru coerența și fluiditatea ideilor.

16. „After the 2000s, Bessarabian authors have referred to Romania as the local center of modernity. All the authors used the narrative forms of the Romanian literary system to promote themselves beyond the Moldovan market”. Mihnea Bălici, „World-Literature and the Bessarabian Literary System. Combined and Uneven Development in the Semiperiphery”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 8, nr. 1 (2022): 95.



### Exportul prozatorilor moldoveni și receperea internațională – de la ospitalitate la ipocrizie

Vorbind despre receptarea internațională a literaturii române<sup>17</sup>, Paul Cernat declară la un moment dat că nu problema exportului, în termeni de valoare literară, constituie principalul obstacol, ci incapacitatea instituțiilor literare de a gândi strategii eficiente de promovare a autorilor români<sup>18</sup>. Evident strategiile converg și într-o direcție economică, deoarece, după cum arată și Ana Antonescu, făcând referire la traducerea literaturii române în spațiul francofon, provocarea constă în găsirea unui editor străin care să își asume riscul unei astfel de întreprinderi. În România, fundalul economic precar nu permite frecventarea instrumentelor de promovare, precum participarea la festivaluri internaționale de carte, târguri și alte evenimente subsumate acestui rețetar, care să contribuie la consolidarea posturii auctoriale în afara granițelor naționale<sup>19</sup>, de unde și inegalitatea (economică) între centre și periferii. Aceasta din urmă este explicată de către Alex Goldiș prin intermediul atitudinii adoptate de către autorii care scriu după 1990, în ceea ce privește imaginarea unui public dincolo de cel național. Această tendință, după cum explică Bogdan-Alexandru Stănescu, ia naștere pe fondul obsesiei Premiului Nobel, văzută ca finalitate a recunoașterii internaționale – dinamică atribuită în mod specific culturilor (semi)periferice<sup>20</sup>. În plus, nevoia acomodării materialului local la reprezentările literare vestice plusează ideea potrivit căreia autorii români în postcomunism scriu pentru traducere, țintind recunoaștere centrelor<sup>21</sup>, aspect observat și în cazul Gabrielei Adameșteanu, a cărei scriitură se modifică în urma primelor traduceri, căpătând o natură „mai” exportabilă<sup>22</sup>. Scopul lor nu mai e astfel redus doar la internalizarea modelelor centrale, ci la concurența lor, „chiar conștienți fiind că economia literară globală e prin excelență inegală și că șansele de consacrare ale celor proveniți din zone (semi)periferice ale autorității literare sunt considerabil mai scăzute decât cele ale scriitorilor susținuți de industrii puternice ale cărții”<sup>23</sup>. Totuși, în ciuda asperităților care survin pe fondul infiltrării autorilor români în spațiul francez, există o revitalizare al statutului internațional al literaturii române odată cu privatizarea sectorului editurii de carte, fapt ce a determinat și creșterea exponențială a romanelor traduse, mai ales în țări precum Iugoslavia, Croația, Macedonia și Slovenia, după cum arată și Snejana Ung, prin mediatori precum ICR sau TPS (Translation and Publication Support Program)<sup>24</sup>.

În acest sens, rolul României în calitate de stat semiperiferic devine esențial în ceea ce privește regizarea raporturilor Moldovei cu Estul sau cu Vestul Europei, deoarece intră în cercul vicios al presiunii centrelor, spre care dorește să avanseze, demonstrându-și relevanța nu doar prin promovarea propriei

17. Aici prefer evident o extensie și a celei basarabene, pentru care cea autohtonă funcționează ca mediator, după cum am menționat și mai sus.

18. Paul Cernat, „Ce merge și ce nu merge la «export» în literatura română?”, *Observator Cultural*, nr. 366-367, 5 aprilie 2007, <https://www.observatorcultural.ro/articol/ce-merge-si-ce-nu-merge-la-export-din-literatura-romana-2/>. Data accesării: 24.03.2024.

19. „Provocarea constă în găsirea unui editor francez care să riște să publice un autor român. Cei mai traduși autori români sunt celebri, ca Norman Manea, Gabriela Adameșteanu, Mircea Cărtărescu și încă vreo câțiva, lista e scurtă. În rest, puțini sunt cei care au avut șansa să fie publicați în limbi străine și doar cu ajutorul programelor de traducere ale ICR-ului. Nici traducătorii, nici editorii francezi nu ar publica autori români fără sprijin financiar. De ce? Pentru că nu se vând. Pentru că nu promovăm îndeajuns literatura română, nu pentru că aceasta nu ar exista. În țară, editorii care riscă să publice autori români nu au buget de promovare a acestora. E o minune să vinzi un autor necunoscut, oricât de bun ar fi, dacă nu îl promovezi. Prin urmare, literatura română se vinde greu, în tiraje medii de 500-1000 de exemplare. Dacă un editor nu reușește să-l vândă în propria țară, cum să reușească să o facă în Franța sau în altă parte? Ca să fie vizibil, autorul român, în colaborare cu editorul său, trebuie să participe la festivaluri, la lansări, la târguri de carte, la diverse evenimente, să iasă în arenă”. Ana Antonescu, în „Anchetă despre provocările traducerii și publicării literaturii române în spațiul francez” realizată de Eli Bădică pentru *Bookaholic*, 15 aprilie 2019, <https://www.bookaholic.ro/ancheta-despre-provocarile-traducerii-si-publicarii-literaturii-romane-in-spatiul-francez.html>. Data accesării: 24.03.2024.

20. Bogdan-Alexandru Stănescu, „Re-born Translated”, *Journal of World Literature* 3, nr. 1 (2018): 97.

21. *Ibid.*, 103.

22. *Ibid.*, 101.

23. Alex Goldiș, „Influențe și confluente în literatura română contemporană (VI)”, *Revista Vatra*, nr. 10-11 (2022): 58-67.

24. Snejana Ung, „In the Literary Neighborhood”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 9, nr. 1 (2023): 67-68.

literaturi, ci și prin scoaterea la rampă a literaturii unei duble periferii<sup>25</sup> (iar aici este relevant mai ales sprijinul financiar oferit de către ICR autorilor din eșantionul propus, deoarece a permis organizarea unor seri de literatură, prin care scriitorii să-și cunoască publicul străin, fapt dublat de participarea la festivaluri sau de cronicile scrise de români în limbi centrale la volumele traduse, pentru a le potența vizibilitatea – cazul primului roman al Tatianeii Țibuleac nuanțat ceva mai târziu în interiorul acestui articol). De asemenea, există aici deopotrivă două posibilități, listate de Mihai Iovănel. Istoricul literar explică faptul că integrarea României (subînțelegem și a Republicii Moldova) pe piața globală se realizează, apelând, în primul rând, la modelul traducerii<sup>26</sup>. Pe acesta din urmă, Itamar Even-Zohar îl găsește insuficient, după cum arată în teoria polisistemelor, intervenind necesitatea unui schimb cultural, care să medieze integrarea produsului tradus pe piața literară mondială, prin intermediul secundarizării pitorescului unui câmp literar, de unde se revendică scriitorul respectiv, și mizând mai degrabă pe un transfer inter-sistemic, care să adapteze stereotipiile locale/naționale la o rețea mai largă<sup>27</sup>. Acesta este și cazul lui Ernu, Ciocan și Corobca, unde, în funcție de țările în care au fost traduși, vom vedea în ce măsură rezistă acest transfer intercultural teoretizat de Zohar, discuție pe care o aproximează și Pascale Casanova când vorbește despre adaptarea la interesele centrale a literaturilor minore: „Divergențele de interpretare dovedesc că recunoașterea de către capitalele literare se face cu prețul unei puternice anexări a operei excentrice la interesele centrale”<sup>28</sup>. În al doilea rând, Iovănel propune și modelul „implantului”<sup>29</sup>, explicat *grosso modo* prin intermediul emigrării unui scriitor cel mai adesea din cultura-sursă în cultura-țintă, unde, chiar dacă nu scrie în limba centrală, are ocazia să-ți potențeze vizibilitatea în interiorul unui câmp unde instituțiile literare funcționează mai eficient (Tatiana Țibuleac).

În cazul Tatianeii Țibuleac, am demonstrat în articolul meu anterior<sup>30</sup> că există două motive principale ale receptării ospitaliere în Occident: 1. gravitarea ei între două spații periferice, respectiv România și Republica Moldova, accesibilizarea Vestului devenind posibilă mai ales prin naturalizarea acesteia la Paris, de unde scrie cele două romane și 2. alinierea textelor acesteia la normativul literaturii franceze contemporane ghidate de o scriitură curativă așezată sub cupola a ceea ce Gefen numește „l'éthique du *care*”<sup>31</sup>, deci o apropiere conștientă sau nu a modelului literar francez, iar, în acest sens, cred că funcționează ideea de transfer teoretizată de Zohar. Mai mult decât atât, discutând despre statutul „micilor literaturi”, e repertoriat totodată un soi de sacrificiu al autorilor care se revendică de aici și trebuie să ia o decizie: fie să rămână fideli pitorescului, în care se originează, fie să răspundă exigențelor centrului la care aspiră<sup>32</sup>. Chiar dacă în cazul Tatianeii Țibuleac, discuția nu e atât de tranșantă, această coincidență de formulă între cele două literaturi este avantajoasă și comunică cu ceea ce Emily Apter înțelege printr-o condiție a exilului, pe care literatura tradusă în general trebuie să o asume. Mai concret, translația din spațiul de origine spre un mediu cultural și lingvistic distinct solicită o inovație a formelor

25. Immanuel Wallerstein, *Pentru a înțelege lumea. O introducere în analiza sistemelor-lume*, traducere și notă terminologică de Ovidiu Țichindeleanu (Cluj, Idea Design & Print, 2013), 43: „Statele semiperiferice, în care raportul proceselor de producție e relativ echilibrat, se află în cea mai dificilă situație. Ele se află sub presiunea statelor centrale și exercită, la rândul lor, o presiune asupra statelor periferic, încercând să nu alunece în periferie și făcând totul pentru a avansa către centru”.

26. Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* (Iași, Polirom, 2021), 668: „Prin traducere, un scriitor venind dintr-o periferie poate obține o poziționare globală”.

27. „Sooner or later, I believe, it will turn out to be uneconomical to deal with transfer and translation separately. When, for instance, we maintain in translation theory that under certain circumstances secondary models are more likely to be operating because translated literature occupies a peripheral position (in the literary polysystem) and more often than not peripheries use secondary models, we have already transcended all question of „translation” proper to deal with potentialities of inter-systemic transfer. If we are fond of terminological games, we could then easily say that secundarization is obviously involved with *translational* procedures while, on the other hand, translation often involves secundarization”. Itamar Even-Zohar, *Polysystem studies, Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication* 11, nr. 1 (1990), 73.

28. Pascale Casanova, *Republica Mondială a Literelor*, traducere din franceză de Cristina Bîzu (București: Art, 2016), 196.

29. „Al doilea model este acela al implantului. El privește infiltrarea unei culturi centrale dinspre o cultură periferică într-un mod care modifică subtil parametrii primeia, fără a prezerva identitatea celei de-a doua”. Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020*, 675.

30. Vezi Vîrban, „De la marginal la central”, 118-124.

31. Alexandre Gefen, *Réparer le monde* (Paris: Éditions Corti, 2017), 12.

32. Casanova, *Republica Mondială a Literelor*, 214.



literare, o noutate morfologică, ce își depășește contextul tematic<sup>33</sup>.

Ceea ce înseamnă că opțiunea de a centra narațiunea asupra unui eu fracturat identitar, depășirea traumei individuale și/sau colective interpelează cititorul (post)milenial printr-o lectură empatică. La Tatiana Țibuleac, în cazul ambelor romane, dar cu precădere în cel de-al doilea, relevantă este redimensionarea persoanei I nu doar ca marcă a subiectivității, ci și ca manifestare a intimității<sup>34</sup>. Aceste aspecte sunt dublate și de o reușită în plan morfologic, pe care Hanna Han o asociază *multilingvismului ca sursă pentru insolitare* (dezvoltare teoretică aparținând lui Steven G. Kellerman), „redat aici prin amestecul dintre limbi și alternanța dintre grafia latină și cea chirilică”<sup>35</sup> aleasă de Tatiana Țibuleac „drept strategie narativă pentru descrierea vremurilor tulburi dinaintea și din timpul Perestroikăi”<sup>36</sup>. Astfel că scriitura curativă practică de autoarea moldoveancă, nu doar prin utilizarea persoanei I, ci inclusiv prin inserarea unor intervenții narative cu grafia scrisului de mână, potențează acest sector al intimității, evocând totodată și bariera lingvistică pe care protagonista romanului trebuie să o depășească, deoarece nu cunoaște limba rusă, impusă de către Tamara Pavlovna, sub spectrul imperialist, ca o distincție esențială între rural și urban.

La aceste două cauze aș adăuga și o a treia, de sorginte politică, respectiv anii în care au fost publicate cele două romane, 2017 și 2018, adică după intrarea României în UE (2007), la un moment destul de târziu pentru a-i mai putea consolida rapid statutul alături de celelalte state membre. În plus, dacă ne raportăm la *Grădina de sticlă*, care își originează trama narativă în Chișinăul sovietic, putem observa că un motiv al receptării pozitive a romanului este reprezentat și de fetișizarea construită în jurul Estului, privind problema comunismului. De asemenea, preluarea Crimeii în 2014 de către Rusia și apariția acestui roman la doar patru ani după aceea implică și justificarea unei ideologii vestice capitaliste, deci anticomuniste, care demonizează Rusia. În acest sens, discuția se înscrie și într-o direcție teoretică, una care corespunde resocializării literaturii<sup>37</sup>. Gefen, făcând referire la literatura franceză contemporană, explică faptul că emergența globalizării presupune modificarea raportului estetic-etic, dejucând un angajament al literaturii în social. Scriitoarele și scriitorii contemporani nu se mai limitează în mod unic la palierul estetic; contextul social dezabuzat reclamă o scriitură empatică și capabilă să găsească soluții la urgențele contemporaneității.

Inaugurarea unei orientări etice în literatură e axată astfel pe legitimarea comunităților marginalizate, fiind proiectată extraliterar prin interesul acordat periferiilor, nu neapărat în termeni de ospitalitate gratuită, ci în baza unei excentricități a Esticului, fără a absolutiza această supoziție. Astfel, dincolo de obsesiile curente ale discuțiilor despre raporturile dintre centre și periferii, este omisă o variabilă cel puțin la fel de importantă: modul în care „marile” națiuni occidentale își dispută între ele locul de centru sau, cel puțin, de „sub-centre temporare”<sup>38</sup>, adică de spații culturale care au exercitat influența asupra altor literaturi, care încorporează un număr semnificativ de opere subsumate canonului internațional și care, chiar dacă pentru o perioadă limitată de timp, sunt recunoscute drept puncte importante de iradiere literară, datorită valorii acordate textelor autorilor implicați. Sub acest unghi de percepție, periferiile, sub mirajul integrării lor pe scena transnațională, pot juca rolul unor pionieri, prin intermediul asimilării cărora, țări precum Franța, Germania, Italia își dispută „ospitalitatea” față de marginali, în calitate de

33. „Here, it would seem, texts must experience the condition of exile. Transplanted from their native soil, and forced to encounter extreme cultural and linguistic difference, literary forms jump the line into morphological innovation”. Apter, *Against World Literature*, 51.

34. „According to renowned French aesthetician Luc Lang, the global dimension of contemporary literature depends not only on approaching social or moral issues, but also on the relevance of rediscovering the je (French for the first-person singular pronoun «I») of intimacy. This je is different from the one uttered in subjective novels, which are built on the idea that truth is partial and differs from character to character”. Andreea Coroian Goldiș, „Editorial Fiction: Local Issues and Global Relevance in French and Romanian Literature”, în *The Culture of Translation in Romania*, ed. Maria Sass, Ștefan Baghiu, Vlad Pojoga (Berlin: Peter Lang, 2018), 206.

35. Hanna Han, „Multilingvismul și periferia: o analiză a romanului basarabean post-sovietic”, *Revista Transilvania*, nr. 5-6 (2023): 75.

36. Ibid.

37. Alexandre Gefen, *Réparer le monde*, 11.

38. „First, sub-centers must have exercised an influence on other literatures and ages. Second, they must have a significant number of works incorporated into an internationally sustained canon. Third, their literature must generally be considered to be among the best written in a given period. Fourth, they must have made contributions to the evolution of literature. Finally, all the above must stand out significantly during a given period, in contrast to other periods of the same literature”. Thomsen, *Mapping World Literature*, 36-37.

sub-centre, și deci potențialul de deschidere, menit să instrumentalizeze și să faciliteze un demers de deperiferizare și de universalizare a candidaților la titlatura de *centru*<sup>39</sup>, concurând totodată și centrul hegemonic reprezentat de SUA. La nivel intraliterar, preferința pentru tipologiile marginalizate democratizează acest versant al literaturii, ignorat până de curând, odată cu turnura etică, pe care o capătă literatura, așa cum subliniază și Emanuel Lupașcu<sup>40</sup>.

La începutul acestui articol promiteam nuanțări în ceea ce o privește pe Tatiana Țibuleac, atunci când mă refeream la faptul că succesul ei în spațiul românesc e revendicat post-traducere în franceză a primului roman, *Vara în care mama a avut ochii verzi*, carte care a beneficiat de receptare pozitivă în Franța, având în vedere cronicile și recenziile scrise în limba centrală. Totuși, deși scrise în franceză, acestea sunt redactate de către români (Cristina Hermeziu<sup>41</sup>, Dan Burcea<sup>42</sup>), care aleg să promoveze astfel romanul, pentru a-i spori relevanța în raport cu publicul străin. Cei doi croniciari subliniază obsesiv, dincolo de particularitățile tematice, necesitatea receptării ei în spațiul francofon: naturalizarea la Paris, în ciuda anonimatului preferat în detrimentul carierei jurnalistice din Republica Moldova, și succesul romanului în mediul autohton, de unde și speculațiile privind asimilarea lui internațională. Revenind la disjuncția între „modelul Damrosch” & „modelul Moretti”, poziționarea primului roman în termenii unei „circulații liberale” nu o transformă pe Tatiana Țibuleac în autor transnațional, deoarece traducerea nu e suficientă, câtă vreme critica de întâmpinare e realizată prin intermediul mediului autohton. De aceea, translatând atenția asupra direcției propuse de Moretti, raporturile dihotomice, pe care le aminteam la început, în termeni de inegalitate economică și simbolică funcționează și în cazul romanului de debut al autoarei basarabene. Abia recent (2021, respectiv 2023), al doilea roman, *Grădina de sticlă*, a primit recenzii în spaniolă, unde cititorii sunt interesați de raportul dintre țăranul moldovean, elita rusească și imaginea ștearsă a românului, toate așezate sub semnul haosului lingvistic<sup>43</sup>, sau în germană, unde un traducător precum Andreas Wirthensohn vorbește despre acest roman ca mecanism reușit al amplificării vizibilității Republicii Moldova pe harta mondială<sup>44</sup>. Astfel, interesele converg, pe de-o parte, într-o direcție tematică, ce exotizează geografia romanului în context sovietic, iar, pe de altă parte, receptarea mai rafinată a traducătorului recunoaște stratagemele inteligente privitoare la vizibilitatea unei literaturi periferice. În plus, palierul tematic dezvoltă o tensiune narativă, care poate fi explicată, după cum anunțam la începutul acestui articol, prin conceptul de „inbetween peripherality”. Protagonista romanului, Lastocika, orfana deposedată de atribute identitare, menționează iterativ în cadrul discursului său cât de confuză este de fiecare dată când trebuie să asimileze factorul lingvistic. Pe de-o parte, limba rusă îi este impusă de mama adoptivă, pentru a-și consolida un statut social privilegiat, iar, în cazul în care Lastocika nu este capabilă să răspundă exigențelor ei, recomandarea este să recurgă la limba moldovenească, pentru a nu trivializa dimensiunea lingvistică sovietică: „O singură dată mi-a spus: decât să vorbesc ca o proastă rusește, mai bine să vorbesc moldovenește. Limba rusă nu e limbă de categoria a doua”<sup>45</sup>. Pe de altă parte, când Lastocika migrează în România, impresia inițială este că persoanele cu care interacționează sunt entuziasmate de faptul că este vorbitoare de limbă rusă, pentru a înțelege într-un final că atitudinea lor nu trădează în fapt decât o formă de exotizare și de falsă politețe, odată abolit regimul comunist, raporturile periferice renegociindu-se, inclusiv la nivel

39. „Ne aflăm astăzi, poate, într-o fază de tranziție, în care se trece de la un univers dominat de către Paris la o lume policentrică și pluralistă, în care îndeosebi Londra și New York-ul, dar într-o mai mică măsură și Roma, Barcelona, Frankfurtul își dispută hegemonia”. Casanova, *Republica Mondială a Literelor*, 197.

40. Emanuel Lupașcu, „Asynchronous Instantaneity. The Posthuman Turn in the Romanian Literary System”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 9, nr. 1 (2023): 158.

41. Cristina Hermeziu, „Un adolescent et sa mère détestée : de la haine à la rage”, *Actualité*, 11 aprilie 2018, <https://actualitte.com/article/19736/chroniques/un-adolescent-et-sa-mere-detestee-de-la-haine-a-la-rage>. Data accesării: 24.03.2024.

42. Dan Burcea, „Éloge de la couleur d'émeraude : « L'été ou maman a eu les yeux verts », un roman de Tatiana Țibuleac”, *Lettres Capitales*, 7 iunie 2018, <https://lettrescapitales.com/elogue-de-la-couleur-demeraude-lete-ou-maman-a-eu-les-yeux-verts-un-roman-de-tatiana-tibuleac/>. Data accesării: 24.03.2024.

43. Lourdes Ventura, „Reseña: «El jardín de vidrio», de Tatiana Țibuleac”, *El Cultural*, 18 iunie 2021, <https://impedimenta.es/archivos/26066>. Data accesării: 24.04.2024.

44. Andreas Wirthensohn, „Der Garten aus Glas von Tatiana Țibuleac”, *WDR online*, 16 iunie 2023, <https://www1.wdr.de/kultur/buecher/tibuleac-der-garten-aus-glas-102.html>. Data accesării: 24.04.2024.

45. Tatiana Țibuleac, *Grădina de sticlă*, ediția a V-a (București: Cartier Popular, 2022), 19.





lingvistic<sup>46</sup>.

Ideea centrală care rezultă din toată această panoramă a traiectului parcurs de cele două romane este că primul motor de vizibilitate nu a fost dat de ospitalitatea centrelor, ci de opțiunea criticii de întâmpinare românești de a scrie în limbi centrale, pentru a forța această „bunăvoință”. De asemenea, o altă motivație a aprop(ri)erii *Grădinii de sticlă* de către literatura centrelor ar putea fi dată și de ipostaza Lastocikăi. Aceasta imită portretul unui soi de Oliver Twist, deoarece este supusă abuzului, exploatarea fizice, odată *achiziționată* din orfelinat drept o marfă vandabilă de către Tamara Pavlovna: „majoritatea personajelor sunt femei de o complexitate morală care semnalează răutatea, dar nu o răutate clară și transparentă ca în romanele victoriene (deși cruzimea e la ordinea zilei în paginile acestui roman, începând cu exploatarea sau abuzarea copiilor și terminând cu monetizarea tuturor relațiilor interumane)”<sup>47</sup>. Personajele dickensiene, precum Oliver Twist, ocupă poziții centrale în imaginarul literaturii victoriene, din interiorul căreia se revendică o bună parte din canonul anglofon. Aș sublinia în acest sens și faptul că, dacă în interbelic spațiul românesc importa modelele sacrosante ale literaturii occidentale (G. Călinescu – modelul Balzac, Camil Petrescu – modelul Proust etc.), Republica Moldova înscriindu-se într-o tranzacție a modelului autohton, deci o *imitație a imitației*, în literatura contemporană se încearcă exportarea unor modele, deoarece își găsesc corespondenți transnaționali, pe care îi pot dacă nu detrona, măcar concura<sup>48</sup>.

La antipod, Vasile Ernu, cu romanul *Născut în URSS*, anunță un parcurs invers, de la Est spre Vest, dar în orice caz nu coerent, ci, mai degrabă accidentat, romanul fiind prima dată tradus în 2007 la o editură din Rusia – țară cu vagă/aproximativă valoare de centru<sup>49</sup> (estic, sursa principală de iradiere a fostului bloc sovietic), urmând pe rând Bulgaria (2009), apoi un salt în partea vestică a Europei, în Spania și în Italia (2010), în 2014 revenind în Polonia<sup>50</sup> și în 2021 în Japonia. Într-o primă instanță, la nivel extratextual, o cauză a traducerii romanului în Rusia, dincolo de titlul sugestiv, ar fi suprapunerea cu intrarea României în UE în 2007, de unde și *backgroundul* relativ fragil de promovare a unui autor dintr-o cultură subalternă celei autohtone, care abia începea să se integreze și să încerce să-și depășească statutul de periferie. La nivel intratextual, mizele omului sovietic portretizat de Vasile Ernu și, mult mai important, relevanța acestuia în a descrie o poziție incertă (prorusă/anticomunistă) sunt relevante, deoarece autorul arată că atât „reclama comunistă (cât) și reclama capitalistă, ambele (sunt) autoreflexive, ambele propunătoare de lifestyle înainte de produs, înainte de calitatea produsului”<sup>51</sup>. Astfel romanul nu ar fi o legitimare a dreptei sau a stângii, ci o (pseudo)nostalgie a ceea ce ar fi fost plăcut în comunism.

În acest sens, Oleg Panfil, traducătorul în rusă al romanului, și Anna Narinskaya Komersant vorbesc despre succesul lui Ernu dat de faptul că a deranjat elita românească, a cărei destinație a fost romanul, de unde și simpatia recuperării lui în Est<sup>52</sup>. Prin obținerea acestei reacții, Vasile Ernu confruntă audiența

---

46. „Fete deștepte toate. Roxana cu trei limbi străine, Magda cu părinți academicieni. Dar tot repetau că e grea, e prea grea limba rusă. [...] La început voiam să le ajut, credeam că sunt sincere și chiar voiau să învețe. Făceam pe banii mei xeroxuri cu verbe și terminații. În sfârșit aveam și eu ceva de dat. Am înțeles însă că nu le interesa deloc rusa și doar le plăcea să spună că e mișto”. Ibid., 118.

47. Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane*, 313.

48. Alex Goldiș, „Influente și confluente în literatura română contemporană (VI)”, *Revista Vatra*, nr. 10-11 (2022): 58-67. <https://revistavatra.org/2023/01/05/influente-si-confluente-in-literatura-romana-contemporana-vi/>. Data accesării: 24.03.2024. „Din această cauză, ei nu mai vor să adopte pur și simplu modele externe (acesta era logica «influențelor») pe care să le aclimatizeze în mediul local, ci mai degrabă să-și dispute același spațiu internațional cu ele. Modelele tind să devină tot mai mult competitori legitimi”.

49. Aici mă refer exact la ce menționez și la începutul acestui articol, respectiv dominanța pe care URSS o exercită asupra Republicii Moldova, aproape sub formă colonială, aspect ce justifică și existența unei tranziții deficitare după căderea regimului, de unde și dubla orientare a acestuia spre un centru estic reprezentat de Moscova, dar și spre Vest prin intermediul medierilor din câmpul literar autohton.

50. În Polonia ajunge cu sprijinul ICR, din nou România figurând ca mediator indispensabil în procesul de internaționalizare a autorilor moldoveni.

51. Mihai Iovănel în *Cultura* nr. 22, 22 iunie 2006 – fragmente disponibile pe blogul personal al lui Vasile Ernu într-o postare din 12 iulie 2017, care colectează mia multe decupaje de cronici/recenzii despre romanul *Născut în URSS*: <https://www.ernu.ro/presa/minirecenzii-la-nascut-in-urss/> [data accesării: 24.03.2024].

52. Vezi minirecenziile lui Oleg Panfil (anul 2006; traducătorul în rusă al romanului) și a Annei Narinskaya Komersant (2007) – fragmente disponibile pe blogul personal al lui Vasile Ernu într-o postare din 12 iulie 2017, care colectează mai multe decupaje de cronici/recenzii despre romanul *Născut în URSS*: <https://www.ernu.ro/presa/minirecenzii-la-nascut-in-urss/> [data accesării: 24.03.2024].

românească, așezându-i în față portretul unei alte culturi sovietice (cea basarabeană), cu care „se înrudește”<sup>53</sup>, deoarece funcționează pentru ea ca o oglindă, precum și pentru cultura sovietică înțeleasă în sens larg<sup>54</sup>. Totuși, vesticii care au fost cu adevărat interesați de ideologia romanului lui Ernu, redat sub formă diarist-eseistică, dându-i totodată o structură personală, dar și documentară, au înțeles că lectura volumului *Născut în URSS* presupune un consens între ficțiune și realitate. De exemplu, într-o cronică dedicată romanului, dar scrisă la 9 ani distanță după traducerea lui în italiană, Mario Bonanno face o observație foarte importantă, nu atât pentru receptarea romanului, cât pentru modul în care mediile internaționale percep țările din fostul bloc comunist. El subliniază că, pe parcursul lecturii romanului lui Ernu, i s-a confirmat ceva care plana doar la nivel de suspiciune, respectiv modul în care informațiile despre dominanța regimului comunist au fost mereu filtrate spre Occident doar prin prisma demonizării lui, ca efect întârziat al Războiului Rece, fără a lua în calcul și gratuitatea vieții în sine a esticilor, chiar și sub ocupație sovietică. Mai mult decât atât, criticul religitează și statutul romanului, receptat cu o repulsie viscerală, mai ales în România, din cauza prejudecății că ar fi pro-comunist, Bonanno sugerând că „teleologia sa trebuie înțeleasă printre rânduri: această carte este mai degrabă o întoarcere la lumea și la inocența pierdute”<sup>55</sup>.

Dacă Vasile Ernu își găsește refugiul vestic în Italia și în Spania după intrarea României în UE, dar preferat rămâne Estul, fiind recuperat fie de promotorii ai comunismului, precum Rusia, fie de țări din fostul bloc sovietic, Iulian Ciocan, cu romanul *Înainte să moară Brejnev* (2007), plonjează pe piața literară occidentală în 2009 printr-o traducere în engleză la Dalkey Archive Press (demers susținut financiar de ICR), fiind receptat de francezi abia în 2015, cu romanul *Tărâmul lui Sașa Kozak*. Deși romanul de debut al scriitorului moldovean nu reține nicio cronică în spațiul occidental (nici în România nu se bucură de atenție individuală, ci doar la pachet cu celelalte romane), traducerea lui în engleză reprezintă un factor important, având în vedere centralitatea acestei limbi cel puțin în ultimele două decade, Sapiro arătând statistic că se află în fruntea clasamentului deopotrivă în ceea ce privește traducerile în și din engleză pe o perioadă selectată (1980-2008)<sup>56</sup>, observație punctată și de Rebecca L. Walkowitz<sup>57</sup>. În plus, revenind la cazul lui Iulian Ciocan, un indice important poate fi reprezentat și de participarea acestuia la festivalul din New York, PEN World Voices din 2011, care valorifică vizibilitatea autorilor proveniți din periferii. În plus, participarea autorului moldovean la această manifestare este realizată sub umbrela lui Mircea Cărtărescu – o figură populară deja în America Latină, și cu care Iulian Ciocan este inerent asociat.

Eclipsarea romanului de debut al lui Ciocan în spațiul internațional se petrece pe fondul succesului lui Dan Lungu cu romanul *Sînt o babă comunistă!*, tradus în franceză în 2008, și care reușește să facă furor în Occident (în 2014 înregistra un număr considerabil de traduceri: Franța, Austria, Italia (aici apare chiar în două ediții), Spania, Ungaria, Bulgaria, Polonia, Turcia, Grecia, Croația) prin tonul umoristic și polifonic al narațiunii, tranșat de dialogul în contradictoriu între Emilia Apostoae, nostalgică după comunism, și fiica sa, ahtiată de promisiunile Vestului. Nivelul de marșandizare a romanului este dat și de opțiunea autorului de contextualiza un eveniment suficient de îndepărtat (comunismul românesc), dar suficient de fetișizat prin figura lui Nicolae Ceaușescu, încât să suscite interesul pozitiv al străinilor: „comunismul și Ceaușescu sunt două dintre reperele cele mai clare și mai răspândite, prin intermediul cărora străinii își configurează harta mentală a acestei țări”<sup>58</sup>. Rebecca L. Walkowitz menționează că o

53. Dragoș Varga, Ștefan Baghiu, „Mirrored Otherness and Microhistory in Post-Soviet Literature. The Estranged Milieus in Vasile Ernu’s Essays and Fiction”, *Transylvanian Review* 31 (2022): 226.

54. Ibid., 227.

55. „La sua teleologia va colta tra le righe: questo libro è piuttosto un ritorno al mondo e all’innocenza perdute” (t.m.) – Mario Bonanno, „Nato in URSS di Vasile Ernu”, *Sololibri.net*, 1 aprilie 2019, <https://www.sololibri.net/Nato-in-URSS-Ernu.html> [data accesării: 24.03.2024].

56. Gisèle Sapiro & T. Leperlier, „Les agents de la globalisation éditoriale: stratégies de conquête et de résistance”, *Réseaux*, n°226-227, 2021, 4-5, <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2021-2-page-127.htm> [data accesării: 24.03.2024].

57. Rebecca L. Walkowitz, *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature* (New York, Columbia University Press (ediție digitală), 2015), 28: „English is the dominant language of commerce and technology, at least for the moment, and it has the greatest number of readers, once we include second- and third- as well as first-language users throughout the world”.

58. Mirela Șăran, „World Literature și «romanul pașaport»: *Sînt o babă comunistă!*”, *Revista Vatra*, nr. 11-12 (2017). <https://revistavatra.org/2018/01/26/mirela-saran-world-literature-si-romanul-pasaport-sint-o-baba-comunista/>. Data accesării: 21.05.2024.



trăsătură care califică anumite scriituri sub semnul „născut pentru traducere” este dată și de această polifonie prezentă în romane, în care vocile sunt preluate pe rând de naratori diferențiați prin gen sau prin naționalitate (exemplul *Honeymoon in Beppu*, Borges)<sup>59</sup>. La Dan Lungu și Iulian Ciocan diferențele dintre vocile naratoriale nu se fac pe considerente naționale sau de gen, ci decurg din poziționarea ideologică. La Ciocan, dezavantajul receptării sale în umbra lui Dan Lungu (vorbim aici de romanele de debut) a dus la obscurizarea unui produs cultural interesant, deoarece ironia lui e cu atât mai acută și mai inteligentă, cu cât alternează vocile personajelor, redată prin stilul indirect liber, și discursul de propagandă al oficialităților, care vine în răspăr cu realitatea comunistă, așa cum e ea trăită de locuitorii Chișinăului. Un episod interesant și hilar totodată din roman este dat de prilejul vizitei lui Grișa Furdui în capitala Basarabiei. Ion Pîslari, muncitorul care locuiește într-un cămin împreună cu familia sa, vede mizerie și dezgust în viața lui, din cauza soției trupeșe și a mediului insalubru unde este nevoit să trăiască, în timp ce Grișa Furdui, vărul său, ignoră murdăria din toaleta căminului, apreciind faptul că aceasta se găsește în interiorul unei clădiri, nu în curte, așa cum este obișnuit în lumea rurală. Nu în ultimul rând, imperialismul limbii ruse, așa cum apărea și la Tatiana Țibuleac, alterează relațiile interumane, nevorbitorii acestei limbi fiind etichetați drept simpli țărani în comparație cu elita rusească; aceasta este o experiență trăită și de Grișa (însă depășită rapid, datorită entuziasmului stârnit de orașul sovietic<sup>60</sup>), dar și de copilul Iulian, asimilat social datorită faptului că vorbește bine această limbă, în ciuda originilor sale moldovenești.

*Pin-pong*-ul între centre poate fi văzut și în cazul Liliane Corobca, cu romanul *Kinderland*, tradus în Germania, dar revendicat recent de către spațiul anglofon, prin cronică dedicată de jurnalistul și autorul englez Alex Preston<sup>61</sup>. Receptarea în Anglia a romanului are loc relativ târziu, la 10 ani după apariție (2023) și în siajul traducerii volumului *Caiet de cenzor*. Preston apreciază, în ceea ce privește scriitura, naturalețea de a reda pitorescul unei lumi periferice, precum Republica Moldova, afectată de migrație, dar și poeticitatea și lirismul romanului, puse pe seama unui copil în ipostaza de narator, căruia i se predă vocea la începutul volumului, printr-o trecere graduală de la autoritatea persoanei a III-a la persoana I. Dacă ar fi să rămânem tot în siajul aceleiași rețete, precum la Tatiana Țibuleac, respectiv similaritatea actanților cu protagoniști hipercanonizați în spațiul occidental, acest mecanism fiind un exemplu bun în ceea ce privește modelul transferului inter-sistemic teoretizat de Zohar (aclimatizarea literaturilor regionale la cele centrale), atunci personajelor din *Kinderland* am putea să le găsim respondenți în romanul lui William Golding, *Împăratul muștelor* (1954). Deși decalajul temporal este considerabil, avem panoramată aceeași lumea a copiilor abandonați, care își asumă jocul de-a oamenii mari, deconstruind mitul inocenței infantile. La Corobca, ritualurile copiilor aduc, din perspectiva Cristinei, moartea bunicii – pretext pentru întoarcerea părinților în țară, iar la Golding, ies în față înverșunarea și sălbăticirea infanților abandonați pe insulă. De asemenea, dacă am relativiza acest palier estetizant, în ceea ce o privește pe Corobca, cred că lotul câștigător este tras și de modul cum trasează subversiv diferențele dintre Est și Vest, în cadrul romanului. Mama protagonistei este plecată în Italia, spațiu configurat ca un soi de *pământ al făgăduinței*, cald, satisfăcător din toate punctele de vedere. La antipod, tatăl plecat să lucreze în nordul Rusiei portretizează exploatarea la care moldovenii sunt expuși de către ruși, simptomatic fiind aspectul fizic compromiș, dat de absența dinților, fapt ce îl sperie pe mezinul familiei (dominația centrului rusesc rămânând astfel validă chiar și în contextul migrației)<sup>62</sup>.

59. Walkowitz, *Born Translated*, 228.

60. „Grișa Furdui încercă o părere de rău pentru faptul că nu vorbea la fel de fluent rusa”. Iulian Ciocan, *Înainte să moară Brejnev* (Iași: Polirom, 2007), 67.

61. „*Kinderland* is not just an extraordinary look at life in Europe’s edgelands (“our poor and unhappy country”) – it’s also a powerful novel, full of surprising imagery and beautiful writing. This is Corobca’s second work to be translated into English and immediately sent me in search of her first, *The Censor’s Notebook*, which takes place in Romania, where the author now lives. Both are exquisitely translated by Monica Cure, who renders Cristina’s naive hopefulness and humour with nimble deftness”. Alex Preston, „*Kinderland* by Liliana Corobca review – a bleak but beautiful tale of survival”, *The Observer*, 19 noiembrie 2023. <https://www.theguardian.com/books/2023/nov/19/kinderland-by-liliana-corobca-review-a-bleak-but-beautiful-tale-of-survival>. Data accesării: 24.03.2024.

62. „Mă tem că tata va veni de data asta fără niciun dinte în gură, așa ca tatăl lui Petrică. Așa vin cei care lucrează în nordul Rusiei. Nu toți, doar ce mai lacomi de bani. Scot pietre prețioase și pline cu radiații de la care rămân fără dinți. Că dacă n-ar fi periculos, n-ar primi moldoveni, să-i umple de bani. Ultima dată, tata a venit parcă mai bătrân, mai slab și nu avea doi dinți de jos. Nu era prea frumos, eu n-am zis nimic, dar Marcel l-a rugat să-și pună dinții la loc, că se sperie de cât de urât este. Tata s-a întristat, a promis că o să-și pună dinți data viitoare”. Corobca, *Kinderland*, 122-123.

## Concluzii

Am putut obține astfel o cartografiere aproximativă privind limitările survenite în momentul când vorbim despre capacitatea unui autor de a fi transnațional și în funcție de ce criterii și geografie literară îl identificăm astfel: faptul că e tradus în mai multe limbi nu reprezintă o condiție suficientă (de unde nefuncționalitatea modelului Damrosch), câtă vreme nu se bucură de o receptare critică în cultura-țintă, astfel încât popularitatea să fie transferată în prestigiu, circumscris prin critica de întâmpinare sau prin premiile literare, ca forme instituționale de validare.

În ceea ce-i privește pe Vasile Ernu, Iulian Ciocan, Liliana Corobca și Tatiana Țibuleac, nu e chestionabilă natura exportabilă a romanelor lor, ci strategiile prin intermediul cărora e promovată inițierea unei astfel de întreprinderi. Pe de-o parte, este nevoie să-și găsească o rampă de lansare stabilă, din vârful căreia să activeze un interes pentru alteritate, iar acest aspect survine fie pe fondul naturalizării propriu-zise într-un câmp literar, care își mai păstrează, chiar și la proporții reduse, valoarea de centru (Tatiana Țibuleac – Franța), fie prin asumarea punctelor de intersecție cu literatura română milenială, aspect care nu întârzie să fie transparentizat de o analiză în oglindă a celor două periferii privind modelul literar abordat, care, pe lângă oportunitățile extraliterare listate, prospectează și el nivelul de dominanță între România și Republica Moldova<sup>63</sup>.

Nu în ultimul rând, există cu siguranță o vicieră a raportului dintre centre și periferii, având în vedere faptul că primele-și consolidează și își dispută locul prin capitalul simbolic și economic câștigat datorită găzduirii celor din urmă<sup>64</sup>, care, paradoxal, au nevoie de această relaționare toxică, pentru a-și face loc la nivel global. În acest sens, câmpul literar funcționează ca un organism viu, care se redimensionează odată cu modificarea pieței pe care sunt lansate și (in)validate noi produse literare/culturale, traseul spre mediile transnaționale fiind tranșat de o polarizare pozitivă și negativă deopotrivă, inerente într-un sistem capitalist solid.

## Bibliography

- Antonescu, Ana. "Anchetă despre provocările traducerii și publicării literaturii române în spațiul francez" [Inquiry About the Challenges of Translating and Publishing Romanian Literature in the French Literary Space], conducted by Eli Bădică. *Bookaholic*, April 15, 2019. <https://www.bookaholic.ro/ancheta-despre-provocarile-traducerii-si-publicarii-literaturii-romane-in-spatiul-francez.html>.
- Apter, Emily. *Against World Literature*. London: Verso, 2013. e-book.
- Bădică, Eli. "Interviu cu scriitoarea Liliana Corobca" [Interview with the writer Liliana Corobca]. *Suplimentul de Cultură*, January 18, 2016. <https://suplimentuldecultura.ro/11003/interviu-cu-scriitoarea-liliana-corobca/>.
- Bâlici, Mihnea. "World-Literature and the Bessarabian Literary System. Combined and Uneven Development in the Semiperiphery". *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 8, no. 1 (2022): 84-104.
- Bonnano, Mario. "Nato in URSS di Vasile Ernu" [Born in the USSR by Vasile Ernu]. *Sololibri.net*, April 1, 2019. <https://www.sololibri.net/Nato-in-URSS-Ernu.html>.
- Bourdieu, Pierre. *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar* [The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field]. Translated by Laura Albușescu and Bogdan Ghiu, edited by Mircea Martin. Bucharest: Art, 2012.
- Burcea, Dan. "Éloge de la couleur d'émeraude: «L'été où maman a eu les yeux verts», un roman de Tatiana Țibuleac." *Lettres Capitales*, June 7, 2018. <https://lettrescapitales.com/elogie-de-la-couleur-demeraude-lete-ou-maman-a-eu-les-yeux-verts-un-roman-de-tatiana-tibuleac/>.
- Casanova, Pascale. *Republica mondială a literelor* [The World Republic of Letters]. Translated by Cristina Bîzu. Bucharest: Art, 2016.
- Cernat, Paul. "Ce merge și ce nu merge la 'export' în literatura română?" [What works and what doesn't work for "export" in Romanian literature?]. *Observator Cultural*, no. 366-367, April 5, 2018. <https://www.observatorcultural.ro/articol/ce-merge-si-ce-nu-merge-la-export-din-literatura-romana-2/>.
- Ciocan, Iulian. *Înainte să moară Brejnev* [Before Brezhnev Died]. Iași: Polirom, 2007.
- Corobca, Liliana. *Kinderland*. Bucharest: Cartea Românească, 2013.
- Coroian Goldiș, Andreea. "Editorial Fiction: Local Issues and Global Relevance in French and Romanian

63. Inegalitatea e cu atât mai clară, dacă ținem cont de penuria receptării în ceea ce privește romanul de debut al lui Ciocan, în comparație cu romanul lui Dan Lungu, *Sînt o babă comunistă*, care, deși taxat de critica românească de întâmpinare, reușește să facă furori în Occident.

64. Casanova, *Republica Mondială a Literelor*, 104.



- Literature." In *The Culture of Translation in Romania*, edited by Maria Sass, Ștefan Baghiu, and Vlad Pojoga. Berlin: Peter Lang GmbH, 2018.
- Ernu, Vasile. *Născut în URSS*, ediția a V-a [Born in the USSR]. Iași: Polirom, 2020.
- Ernu, Vasile. "MiniRecenzii la Născut în URSS." *ernu.ro*, July 12, 2017. <https://www.ernu.ro/presa/minirecenzii-la-nascut-in-urss/>.
- Even-Zohar, Itamar. "Polysystem studies." *Poetics Today (International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication)* 11, no. 1 (1990).
- Gefen, Alexandre. *Réparer le monde*. Paris: Éditions Corti, 2017.
- Goldiș, Alex. "Influente și confluente în literatura română contemporană (VI)" [Influences and Confluences in Contemporary Romanian Literature (VI)]. *Revista Vatra*, no. 10-11 (2022): 58-67. <https://revistavatra.org/2023/01/05/influente-si-confluente-in-literatura-romana-contemporana-vi/>.
- Han, Hanna. "Multilingvismul și periferia: o analiză a romanului basarabean post-sovietic" [Multilingualism and the Periphery: An Analysis of the Post-Soviet Bessarabian Novel]. *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 74-81.
- Hermeziu, Cristina. "Un adolescent et sa mère détestée : de la haine à la rage." *Actualité*, April 11, 2018. <https://actualitte.com/article/19736/chroniques/un-adolescent-et-sa-mere-detestee-de-la-haine-a-la-rage>.
- Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane (1990-2020)* [The History of Contemporary Romanian Literature (1990-2020)]. Iași: Polirom, 2021.
- Lupașcu, Emanuel. "Asynchronous Instantaneity. The Posthuman Turn in the Romanian Literary System." *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 9, no. 1 (2023): 144-170.
- Moretti, Franco. *Distant reading*. London & New York: Verso, 2013.
- Preston, Alex. "Kinderland by Liliana Corobca review – a bleak but beautiful tale of survival." *The Observer*, November 19, 2023. <https://www.theguardian.com/books/2023/nov/19/kinderland-by-liliana-corobca-review-a-bleak-but-beautiful-tale-of-survival>.
- Sapiro, Gisèle. *La sociologie de la littérature*. Paris: La Découverte, 2014.
- Sapiro Gisèle & T. Leperlier. "Les agents de la globalisation éditoriale: stratégies de conquête et de résistance." *Réseaux*, no. 226-227 (2021): 4-5. <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2021-2-page-127.htm>.
- Sass, Maria, Ștefan Baghiu, and Vlad Pojoga, eds. *The Culture of Translation in Romania*. Berlin: Peter Lang, 2018.
- Stănescu, Bogdan-Alexandru. "Re-born Translated." *Journal of World Literature* 3, no. 1 (2018).
- Șăran, Mirela. "World Literature și «romanul pașaport»: Sînt o babă comunistă!" [World Literature and the 'Passport Novel': I'm a communist old woman!]. *Revista Vatra*, no. 11-12 (2017). <https://revistavatra.org/2018/01/26/mirela-saran-world-literature-si-romanul-pasaport-sint-o-baba-comunista/>.
- Terian, Andrei. *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii* [Export Criticism: Theories, Contexts, Ideologies]. Bucharest: Editura Muzeul Literaturii, 2013.
- Thomsen, Mads Rosendhal. *Mapping World Literature*. New York: Continuum International Publishing Group, 2008.
- Tötösy de Zepetnek, Steven. "Configurations of Postcoloniality and National Identity: Inbetween Peripherality and Narratives of Change". *The Comparatist* 23 (1999).
- Tötösy de Zepetnek, Steven. *Comparative Literature. Theory, Method, Application*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 2011.
- Țibuleac, Tatiana. *Grădina de sticlă*, ediția a V-a [The Glass Garden]. Bucharest: Cartier Popular, 2022.
- Ung, Snejana. "In the Literary Neighborhood." *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 9, no. 1 (2023): 56-72.
- Varga, Dragoș, and Ștefan Baghiu. "Mirrored Otherness and Microhistory in Post-Soviet Literature. The Estranged Milieus in Vasile Ernu's Essays and Fiction." *Transylvanian Review* 31 (2022): 223-234.
- Vîrban, Iulia-Maria. "De la marginal la central: cartografii ale exportului în proza Tatianeii Țibuleac" [From Marginal to Central: Cartographies of Export in Tatiana Tibuleac's Prose]. *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 118-124.
- Ventura, Lourdes. "Reseña: «El jardín de vidrio», de Tatiana Țibuleac" [The Glass Garden by Tatiana Țibuleac]. *El Cultural*, June 18, 2021. <https://impedimenta.es/archivos/26066>.
- Walkowitz, Rebecca L. *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia University Press, 2015. ebook.
- Wallerstein, Immanuel. *Pentru a înțelege lumea. O introducere în analiza sistemelor-lume* [World-Systems Analysis: An Introduction]. Translated by Ovidiu Țichindeleanu. Cluj: Idea Design & Print, 2013.
- Wirthenshon, Andreas. "Der Garten aus Glas von Tatiana Țibuleac" [The Glass Garden by Tatiana Țibuleac]. *WDR online*, June 16, 2023. <https://www1.wdr.de/kultur/buecher/tibuleac-der-garten-aus-glas-102.html>.

# O lectură a romanului Bietul Ioanide de G.Călinescu dintr-o perspectivă realist socialistă (I)

Ioan FĂRMUȘ

Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Communication Sciences  
Corresponding author emails: farmusioan@yahoo.com

---

## Reading G. Călinescu's novel Bietul Ioanide [Poor Ioanide] from a Socialist Realist perspective (I)

**Abstract:** This article explores the complexities of the process of writing in a period of transition of the communist regime, as illustrated by the novel Bietul Ioanide [Poor Ioanide] written by G.Călinescu, a Romanian prose writer and literary critic. The attempt to classify the book as either Socialist Realist or subversive turns out to be problematic. In order to reveal that, the study brings into discussion the ideological positioning of the author (recuperated by the new regime from the interwar period, but seldom perceived as an ally), the genesis of the novel, the context of its appearance, the reviews it got (especially the official ones) or the points Călinescu's book has in common with the Marxist-Leninist ideology and with Socialist Realism.

**Keywords:** Socialist Realism; censorship; G.Călinescu; novel; Communism.

**Citation suggestion:** Fărmuș, Ioan. "O lectură a romanului Bietul Ioanide de G.Călinescu dintr-o perspectivă realist socialistă (I)." *Transilvania*, no. 03 (2024): 14-21.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.03.02>.



## Introducere

După cel de-al Doilea Război Mondial, cursul literaturilor est-europene a suferit schimbări dramatice odată cu instalarea regimului comunist, regim care a modificat condițiile în care s-a scris literatura în întregul bloc sovietic. Pentru prima dată, scriitorii au fost nevoiți să se confrunte (în mod permanent, de data aceasta) cu realități noi, care, începând cu epoca modernă, au fost percepute drept străine spiritului fenomenului literar: o formă stabilizată de totalitarism (care avea să dureze aproximativ 50 de ani), Proletcultismul, cenzura, monopolul statului asupra mijloacelor de diseminare culturală, un proces de „purificare intelectuală” etc. În România, în mintea multora dintre intelectualii vremii, începea să prindă contur percepția că întreaga cultură a fost luată ostatică de către un regim ocupațional (cel sovietic), aspect care îi va schimba definitiv destinul; aceasta deoarece, în perioada culturală anterioară, cea interbelică, literatura română trecuse printr-un proces accelerat de „sincronizare” cu ceea ce numim astăzi cultura occidentală – concept brevetat în spațiul literar autohton de criticul literar E.Lovinescu, în studiul sociologic *Istoria civilizației române moderne*.

Astfel, instaurarea Proletcultismului și impunerea realismului socialist au fost percepute – în felul în care cele două fenomene au fost interpretate – ca încercări de resetare a întregului sistem literar românesc: de retezare a rădăcinilor sale occidentale și de reorientare a sa către un model cultural sovietic. Intenția era ca acest nou model să îl înlocuiască pe cel occidental, dominant în perioada interbelică, dar etichetat, în epoca imediat următoare, drept „decadent”, „burghez”, „învechit”. Către finalul anilor '50 - începutul anilor '60, și pe fondul unui proces ușor de „Dezghet” cultural, care i-a succedat morții lui Stalin, a avut loc o perioadă de relativă liberalizare; ca atare, literaturii române i s-a permis, din nou, să se reconecteze la modelul occidental, astfel încât, începând de aici, cele două paradigme vor concura pentru supremație de-a lungul întregii perioade comuniste.

După căderea Cortinei de Fier, când blocul sovietic s-a prăbușit, critica literară românească a



manifestat – pe bună dreptate – o dorință de a reevalua întreaga literatură scrisă în perioada anterioară; în cadrul procesului, așa-zisa încercare de a face dreptate (deci în numele unui „justițiarism etic” mai degrabă nociv) a făcut mai mult rău unor scriitori a căror aderență la „noua orânduire” a fost sever condamnată dintr-o perspectivă aproape puritană, fără a acorda atenție detaliilor.

Drept urmare, o bună parte a literaturii scrise sub regimul comunist – cea acuzată a fi făcut concesiile noii direcții politice și culturale – a fost revizitată, de pe o poziție revanșardă, care a încărcat conceptul de „realism socialist” cu o doză de resentiment, aspect care a deschis calea perpetuării unor clișee. Așa se face că realismul socialist a devenit brusc un **termen peiorativ** care denota un fel de „(non) literatură”, „(sub)produsul literar al unui regim ocupațional”, ostil „literaturii autentice” – în raport cu care scriitorii au fost poziționați fie drept complici, fie dizidenți. În realitate, această catalogare a fost adesea ambiguă, așa cum voi încerca să arăt în acest articol, discutând romanul *Bietul Ioanide* scris de G. Călinescu. „Cazul *Bietul Ioanide*” devine astfel o oportunitate de a înțelege anumite aspecte problematice care țin de natura funcționării sistemului literar în cadrul regimului comunist, precum dificultatea de a interpreta poziția ideologică a intelectualilor recuperați de „noua orânduire” din interbelic (evitându-se a se vedea aici simple cazuri de oportunism), procesul complex și complicat de publicare a unui roman în perioada comunistă, dificultatea de a eticheta diferite scrieri ca aparținând esteticii realismului socialist (în special cele care încearcă să-i rescrie canonul) sau controversele pe care aceste cărți le stârnesc imediat după publicare (aspect care adesea a necesitat intervenția dură, imediată și decisivă a autorităților, prin intermediul unora dintre vocile sale oficiale).

În demonstrația mea, voi adopta o atitudine care evită definirea realismului socialist ca doctrină literară dintr-o perspectivă acuzatoare, dominantă de altfel atunci când vine vorba despre modul de raportare la literatura perioadei Proletcultiste. Pornind de la acest aspect, voi încerca să situez romanul lui Călinescu în interiorul acestei paradigme literare, având în vedere și modul în care autorul s-a poziționat ideologic atât către finalul interbelicului, cât și în primii ani ai „democrației populare”. Acest lucru se va dovedi util în a înțelege cum unele dintre opțiunile sale politice anterioare au fost camuflate, din rațiuni ce țin mai degrabă de oportunism și dorința de a rămâne relevant, sub o așa-zisă ideologie marxist-leninistă. În acest scop, voi lua în considerare observațiile oferite de studiul lui Andrei Terian din *G. Călinescu: a cincea esență* sau de articolul Teoderei Dumitru, „Programul lui G. Călinescu la *Jurnalul literar* în 1939 și ecurile lui postbelice”, care discută inclusiv relația care se stabilește între discursul critic al lui G. Călinescu și cel politic. Ele se vor dovedi a fi utile în a identifica locurile în care ideologia cărții și ideologia comunistă se întâlnesc.

În a doua parte a articolului, descrierea contextului în care romanul a fost generat se va dovedi a fi o bună oportunitate de a înțelege procesul complex pe care îl presupune apariția unei cărți în perioada stalinistă. Informațiile furnizate de critici literari precum C. Jalbă, Ana Selejan și Nicolae Mecu ne ajută în a puncta traiectoria sinuoasă pe care romanul a trebuit să o parcurgă de la momentul genezei până la data publicării sale. În cele din urmă, voi încerca să răspund la întrebarea dificilă: este *Bietul Ioanide* o carte realist socialistă? Pentru aceasta, voi recurge mai întâi la recitirea unei recenzii publicate de N. Popescu-Doreanu (critic literar marxist, drept urmare una dintre vocile oficiale ale regimului), text de întâmpinare care a fost perceput la un moment dat drept nedrept, revoltător – în realitate, o recenzie profesionist realizată, care a judecat romanul (ca la carte, aș adăuga) din perspectiva situației în interiorul esteticii realist socialiste –, apoi la analiza transcrierii întâlnirii dintre, pe atunci, membrul Academiei Române G. Călinescu și președintele Republicii Populare Române, Gheorghe Gheorghiu-Dej, întâlnire care atestă relația puternică (și complice) pe care literatura – devenită, în cadrul noului sistem, un instrument de educare a maselor – o întreține cu autoritățile în epocă. După cum vom vedea, aceasta nu este o întrebare ușoară, deoarece răspunsul trebuie să ia în considerare diferiți factori precum momentul în care a fost scris romanul, concesiile pe care Călinescu a trebuit să le facă „noii orânduiri” pentru ca scrierea să poată fi publicată, locurile în care ideologia romanului și cea a regimului comunist se întâlnesc, receptarea operei de către vocile oficiale ale Partidului și, nu în ultimul rând, dificultatea pe care o implică situarea în interiorul paradigmei realist socialiste a unui roman care nu respectă canonul, ci încearcă să îl rescrie – așa cum s-a întâmplat cu majoritatea capodoperelor în epocă. Acest aspect se va dovedi va fi cu atât mai provocator cu cât astfel de încercări au fost catalogate de către critica literară (și interpretate) ulterior – în perioada de ușoară liberalizare de după 1964 – drept exemple de așa-zisă „literatură subversivă”. Cu toate acestea, anumite indicii vor demonstra că nu acesta a fost cazul, în condițiile în care astfel de scrieri nu puteau primi girul pentru a fi publicate, mai ales în acele zile cenușii ale perioadei staliniste, fără a dovedi o anumită aliniere ideologică.

### Conceptul de realism socialist

Lansat între 1932 și 1934 în URSS, unde a fost menționat pentru prima dată de către Gronskey – președintele nou înființatei Uniunii a Scriitorilor – și apoi legitimat de Maxim Gorki, A.A.Jdanov și alte figuri literare ruse importante, realismul socialist a fost importat – datorită lui Leonte Răutu, unul dintre liderii ideologici ai Partidului Muncitoresc Român și șeful Direcției de Propagandă și Cultură a Comitetului Central (1956-1965) – și în România, în jurul anilor 1946-1947, țară care, după cel de-al Doilea Război Mondial, intră în zona de influență sovietică. Realismul socialist devine, așa cum îl definește Cosmin Borza, „ideologie culturală unică, impusă, propagată și controlată printr-o serie nesfârșită de instituții și de articole de direcție, al căror monopol se încheie, în România, oficial, abia la începutul lui 1965”<sup>1</sup>. În articolul „Trei concepte «socialiste»: realismul, postmodernismul, estetismul”, tânărul cercetător pornește de la o ipoteză lansată de Gary Saul Morson, conform căreia toate definițiile retrospective ale conceptului de realism socialist „dezvoltă o retorică rechizitorială, accentuând mecanismele brutale prin care literatura autentică a fost supusă și suprimată”. Într-adevăr, toate dezbaterele din România postcomunistă despre fenomen par să fie încărcate de o atitudine revanșardă care contestă nu numai retorica realismului socialist, ci și posibilitatea de a privi aceste scrieri drept literatură. Morson este destul de convingător în a susține că o definiție a realismului socialist care ia în considerare numai caracteristicile formale ale cărților în cauză – un subiect simplu, un stil narativ clar, prevalența unor teme non-literare, înscenarea unor ritualuri politice, eroi monodimensionali sau apelul la un final fericit – nu este suficientă; asta se întâmplă deoarece seria de particularități menționate nu caracterizează întregul corpus de texte asociate realismului socialist. Probleme majore apar atunci când sunt aduse în discuție **excepțiile de la canon**, adică acele romane complexe care pot fi privite și ca încercări de a depăși formula realist socialistă standard (cazul capodoperelor): *Moromeții*, *Cronică de familie*, *Groapa* etc. La acest statut a aspirat și *Bietul Ioanide*, la un moment dat, primul roman călinescian publicat în perioada noului regim. Ca atare – și aici vom apela din nou la Morson –, înțelegerea realismului socialist solicită „o abordare funcțională”: discutarea relației care se stabilește între estetica mișcării și sistemul literar, social și politic din care fac parte aceste scrieri; în felul acesta abia, caracteristicile formale primesc funcții noi.

Pe o astfel de abordare funcțională este clădit și studiul lui Alex Goldiș dedicat realismului socialist din *The Culture of Translation in Romania*, acolo unde susține că „Imaginea de ansamblu a realismului socialist este ușor de surprins deoarece interdicțiile ideologice dure au dus la omogenizarea fenomenului literar”<sup>2</sup> (t.n.). Cu alte cuvinte, omogenizarea cu pricina s-ar produce, în contextul unui sistem de relații închis, printr-o încercare de a da operelor literare o singură interpretare (cea oficială, consonantă viziunii Partidului). Discutând poetica realismului socialist, studiul său face o serie de observații importante pentru înțelegerea felului în care funcționează acest tip de literatură: o coincidență între perspectiva autorului, a cititorului și a Partidului; limitarea repertoriului de texte literare, cel puțin în faza sa inițială; așteptarea ca literatura să devină un instrument important în construcția unui nou tip de societate, dictat de modelul sovietic; relația dialectică care se stabilește între cenzură și literatură, relație care poate fi percepută, de asemenea, și drept una de colaborare sau de negociere. Cu toate acestea, perspectiva sa – deși aduce contribuții semnificative – rămâne tributară unui punct de vedere occidental(ist). Este adevărat că studiul său se concentrează pe ceea ce s-a numit „literatura subversivă” a perioadei – literatura „fidelă” încă modelului (estetic) vestic, dominant în spațiul cultural autohton în perioada interbelică – dar, acceptând ideea că, începând cu realismul socialist, sistemele literare, în țările est-europene, au fost „redate la «stadiul de copilărie»”, criticul atașează acestui tip de literatură o conotație peiorativă, motiv pentru care conceptul rămâne în continuare, așa cum susține Cosmin Borza, „o etichetă denigratoare, și nu un concept analitic”<sup>3</sup>.

O cu totul altă perspectivă asupra problemei este formulată de Ștefan Baghiu, care, într-o încercare de a clasifica romanele „obsedantului deceniu”, pleacă de la o premisă diferită, aceea că „realismul socialist este pe cât de divers pe atât de rigid ideologic”<sup>4</sup> (t.n.). Un concept generic, termenul realism

1. Vezi Cosmin Borza, „Trei concepte «socialiste»: realismul, postmodernismul, estetismul”, în *Caietele Sextil Pușcariu*, II (Cluj-Napoca: Scriptor, Argonaut, 2015), 535-541.

2. Alex Goldiș, „Literary Interferences in Subversive East-European Prose under Communism”, în *The Culture of Translation in Romania*, ed. Maria Sass, Ștefan Baghiu, Vlad Pojoga (Berlin: Peter Lang, 2018), 85.

3. Borza, „Trei concepte”, 536.

4. Baghiu, Ștefan, „The Socialist Realist Novel in Romania between 1948 and 1955. Novelistic Genres and Subgenres”, *Dacoromania Litteraria* 7 (2020): 57.





socialist este folosit pentru o multitudine de genuri. Uniformitatea sa, dacă există una, nu se referă la formula în sine – de fapt, tânărul cercetător găsește nu mai puțin de șase genuri, fiecare având propriile subgenuri; această tendință de unificare a straturilor semantice ale conceptului s-a făcut doar din dorința „de a realiza o conexiune între acest tip de literatură și un program ideologic mai mult sau mai puțin coerent”<sup>5</sup>. Din acest punct de vedere, esențiale devin următoarele procese care definesc actul creator: treptele obligatorii pe care trebuie să le parcurgă o carte în procesul complicat al editării (de pildă, apariția în foileton permitea eliminarea așa-ziselor „erori ideologice”), modificarea în timp real a textului pentru a face posibilă publicarea, relațiile complexe care se stabilesc între literatură și instituția cenzurii (relații care nu exclud complicitatea), inclusiv maniera în care se realiza critica de întâmpinare. Edificatoare mi se pare însă lumina nouă pe care criticul o aruncă asupra problemei capodoperelor perioadei, citite – după 1965, într-un efort recuperator, care a însemnat inclusiv exersarea unui anumit tip de lectură – drept „literatură subversivă”, cum ar fi *Moromeții* lui Marin Preda<sup>6</sup>:

„chiar dacă erau guvernate de o «rețetă» literară sau de o «teză», operele realist-socialiste care rămân valabile până în prezent și care au fost publicate sau propuse pentru publicare în perioada realist-socialistă sunt percepute acum ca subversive. Aceste lucrări nu au fost concepute ca atare de la început, dar istoriografia literară le-a citit în cea mai mare parte ca forme de escapism sau ca reacții la ideologia oficială. Cu toate acestea, se pare că ele nu au fost neapărat reacții împotriva stilului dogmatic, ci au fost ulterior interpretate în acest mod.”<sup>7</sup>

Observația lui Baghiu se dovedește a fi utilă în explicarea modului resentimentar în care (re)evaluarea realismului socialist a fost făcută în România, imediat după căderea regimului comunist. Începută în perioada de ușoară deschidere a sistemului literar, așa-zis-ul Dezgheț, și câștigând amploare odată cu schimbările produse în câmpul cultural autohton în 1964-1965, când literaturii române i s-a permis să se reconecteze la rădăcinile sale occidentale, această interpretare resentimentară a realismului socialist a fost reluată, mai acerb, după decembrie 1989, când termenul a primit o încărcătură negativă. Același lucru s-a întâmplat și cu o parte dintre scriitorii importanți ai perioadei, care au fost percepuți fie drept complicii sistemului, fie drept victimele sale<sup>8</sup>. Acest tip de poziționare demonstrează că, dintr-un anumit punct de vedere, ceea ce critica literară românească de după anii '90 a numit „literatură subversivă” nu este de fapt un tip de literatură, ci rezultatul exersării unui tip de lectură, o lectură extinsă (și extensivă) care a făcut posibilă recuperarea sub acest banner a unor opere literare care nu au fost concepute cu acest scop; cel puțin nu literatura scrisă în perioada stalinistă, fie că vorbim despre capodopere sau nu; și asta dintr-un motiv foarte clar (și tranșant): pentru că, într-o încercare evidentă a autorităților comuniste de a reseta modelul cultural, publicarea cărților a fost strict supravegheată, iar pentru ca o carte să poată apărea, ea trebuia să treacă printr-un complex mecanism de aprobare. Or, acest argument ar trebui dacă nu să le excludă din start, atunci măcar să pună sub semnul întrebării așa-zisele intenții subversive.

Astfel, concluzia la care ajunge Cosmin Borza, în studiul menționat deja, că realismul socialist rămâne și astăzi un concept care „denumeste o malformație” și, așa fiind, el „nu are cum să faciliteze evaluarea/înțelegerea literaturii autohtone postbelice. Dimpotrivă, prilejuiește, eventual, falsificarea ei”<sup>9</sup> rămâne validă. Avem nevoie de o altă perspectivă pentru a înțelege mai bine realismul socialist și modul în care a fost el adoptat de către sistemul literar românesc în perioada în care țara a căzut sub influența sovietică. De ce? În primul rând, pentru că se trece ușor peste faptul că realismul socialist nu a fost o mișcare literară obișnuită, ci una asemănătoare tuturor mișcărilor de avangardă, definită nu doar de o încercare de a se rupe de o întreagă tradiție culturală burgheză (care, conform acesteia, era creatura unei arte „decadente”), ci și de o încercare de a reseta fundamentele unui întreg proces literar. Punerea artei în slujba unui ideal politic atunci nu trebuie privită neapărat ca o greșală – așa cum poate fi

5. Ibid.

6. A se vedea în acest sens demonstrația lui Alex Goldiș, „Moromeții I. O lectură în cheia naratologiei ideologice”, *Vatra*, nr. 6-7 (2018): 59-62.

7. Baghiu, „The Socialist Realist Novel”, 58. Traducerea mea.

8. Ultima perspectivă a permis – în ciuda concesiilor mai mult sau mai puțin evidente pe care acești scriitori le-au făcut – restituirea onora dintre interbelici, în numele reinstaurării unui filon estetizant.

9. Borza, „Trei concepte”, 535.

înțeleasă judecată dintr-o perspectivă fidelă unei linii de gândire occidentale, estetizante<sup>10</sup>, ci doar ca un alt mod de a înțelege rolul literaturii într-un anumit tip de sistem literar, cultural, social și politic.

### G. Călinescu. De la „autonomia esteticului” la „artă cu tendință”

Așa cum se știe, în primii ani ai perioadei postbelice, situația socială, politică și culturală a scriitorului, se modifică dramatic. Acesta este și cazul lui G. Călinescu, intelectual înregimentat rapid – propria voință va fi contat și ea – de către „noua orânduire” și obligat să își dovedească în repetate rânduri loialitatea. Am selectat pentru studiul de față „cazul Călinescu” din mai multe motive: este perceput și astăzi drept cel mai important critic literar român, un nume fundamental pentru legitimitatea paradigmei estetice în critica autohtonă; imediat după cel de-al Doilea Război Mondial, devine unul dintre principalii aliați ai noului regim, motiv pentru care unii dintre detractorii săi continuă să vadă aici un caz indiscutabil de oportunism; face parte din categoria scriitorilor interbelici pe care regimul comunist i-a recuperat, chiar dacă acest lucru a dus la o monitorizare mult mai atentă a pozițiilor pe care și le-a asumat în intervențiile din publicistică; după așa-zis-ul Dezgheț, când criticii literare românești i s-a permis o reînțoarcere (timidă) la linia dominantă a interbelicului, numele și lucrările lui (doar unele dintre ele) au trecut printr-un proces lent de reabilitare, astfel încât numele său a devenit un etalon al criticii estetizante. După 1989, Călinescu și întreaga sa operă au fost supuse unei necesare reevaluări. Acesta este momentul în care criticii autohtoni s-au divizat în două tabere: de o parte, „justițiarii etici”, care i-au condamnat scrierile politice – cu precădere, publicistica – de după război, acuzându-l de oportunism; de cealaltă parte, „apologeții pioși”, cărora le-a fost greu să se despartă de modelul impus de estetician, militând pentru o abordare tolerantă, îngăduitoare, dar la fel de „vinovată” ca cealaltă. Niciunii dintre ei însă, așa cum susține Paul Cernat – a cărui distincție am preluat-o –, nu îi pot face criticului dreptate: „Evident, nici justițiarismul etic, nici apologetismul pios nu ne ajută să înțelegem vicleniile unei Istории traumatice și mecanismele aservirii – dimpotrivă.”<sup>11</sup> Compromisurile făcute de critic nu pot fi nici ascunse, nici judecate tranșant. Rediscutarea operei, înțelegerea poziționărilor călinesciene necesită readucerea în discuție a tuturor factorilor care l-au împins să ia o decizie sau alta. Contează mai mult în acest caz a ajunge la rădăcina problemei: a înțelege motivele, a analiza detaliile, a interpreta faptele, în contextul apariției lor, fără ca aceasta să fie o sarcină ușoară, deoarece regimul comunist a fost unul înșelător, mai ales când s-a pus problema manipulării imaginii celor de care avea nevoie, în primii săi ani de existență, pentru a se legitima.

În acest sens, voi aduce în discuție studiile a doi critici literari importanți, Teodora Dumitru și Andrei Terian, care analizează activitatea jurnalistică a lui G. Călinescu în relație cu discursul său critic din primii ani ai celui de-al Doilea Război Mondial până la începutul perioadei postbelice. Voi invoca lucrările lor pentru a identifica fundamentele ideologice pe care este clădit *Bietul Ioanide*, demers necesar pentru a explica toate acele aspecte care au făcut posibilă apariția acestui roman controversat în plină perioadă stalinistă, pentru ca imediat să fie retras din librării.

Voi începe cu studiul Teodoriei Dumitru dedicat activității culturale a lui Călinescu în calitate de gazetar la *Jurnalul literar* – revistă apărută între 1 ianuarie 1939 și 31 decembrie, a aceluiași an, la Iași. Condușă de critic, aceasta a reprezentat nu numai emblema sa, ci și „programul său de luptă pe scena literară” în anii de dinaintea războiului. Scopul articolului este, după cum susține autoarea, „explicarea acestor coincidențe dintre tipul de gândire (culturală, estetică, sociopolitică etc.) călinescian și linia ideologică impusă de noul regim (marxism-leninismul, realismul socialist)”, toate acestea pentru a invalida ipoteza unui oportunism integral al criticului după 1944. În acest fel, ea încearcă să identifice punctele de legătură dintre viziunea criticului de dinainte de 1939 și cea pe care și-o asumă după 1945. Lucrurile încep să se observe din chiar primul număr al *Jurnalului*, acolo unde Călinescu schița principala direcție a programului său, centrat pe rolul formativ pe care criticul trebuie să și-l asume. În pragul războiului deci, viziunea călinesciană asupra intelectualului se schimba, pledoaria sa indicând o aderență fie la o tipologie creatoare renescentistă, fie la modelul clasic al creatorului a cărui operă este caracterizată de monumentalitate, model care, după cum susține Dumitru, era în consonanță cu un anume tip de societate – monarhia condusă de Carol al II-lea în 1939. Ipoteza ei vine să susțină ideea unei continuități și nu a unei rupturi: „Cu subtile deghizări, acest model se va perpetua, de altfel,

10. Aici, o discuție nuanțată se impune, căci estetic a însemnat și subversiv, cel puțin în primii ani ai reînnoșării legăturilor cu tradiția culturală vestică.

11. Paul Cernat, „G.Călinescu și totalitarismul castrator”, *Observator cultural*, nr. 592, 16 septembrie 2011, 40.



și după 1944.<sup>12</sup> Cu alte cuvinte, pe măsură ce România se afundă în război, scrierile călinesciene relevă o tot mai pregnantă tensiune între anumite sentimente colective impuse de contextul imediat (umanitarism, patriotism, simț civic) și un individualism care i-a fost întotdeauna caracteristic (sub forma mizantropiei, inadaptabilității, intelectualismului, genialității, elitismului, înaltei profesionalități sau autorității critice). Aceasta ar trebui să elimine pentru orice detractor reproșul că criticul ar fi abandonat subit „turnul de fildeș” în favoarea „tribunei poporului” – inclusiv ideea unui oportunism înțeles simplist –, căci „schimbarea” lui de atitudine de după 1944 devine explicabilă. Așa se face că, susține autoarea articolului, între programul cultural al lui Călinescu evidențiat în paginile *Jurnalului* și ideologia marxist-leninistă îmbrățișată după război există anumite puncte comune:

„Pe lângă viziunea teleologică asupra istoriei, tipicitate, progresism (chiar cu nuanța meliorism) și apetența pentru un «sentiment al cetății» lesne convertibil în «colectivism» și «comunism», pot fi adăugate critica burgheziei (nu cu necesitate anti-burgheză), anti-occidentalismul unora dintre «cronicile mizantropului» din 1939 sau disprețul voalat pentru mercantilismul lipsit de orgoliul mării arte al Statelor Unite ale Americii (ușor de acomodat cu «antiimperialismul» blamat de Călinescu în anii 1950), pledoaria pentru austeritatea materială a existenței și pentru o clasicitate echivalabilă cu raționalitatea, proiectul emancipării maselor care, până la un punct, poate fi imaginat în convergență cu teoria luptei de clasă și a «oropsiților soartei» împinși de istorie să urce la cârma lumii. Și, nu în ultimul rând, acceptarea scenariului abandonării turnului de fildeș (autonomia artei) și coborârea artistului în cetate, când conjunctura o cere.”<sup>13</sup>

Prin urmare, grație acestui studiu, devine relativ ușor să vedem în atitudinea lui Călinescu față de noul regim nu o schimbare inexplicabilă (nici un caz de oportunism vulgar), ci un punct de continuitate (o camuflare a teoriilor sale anterioare). Teodora Dumitru are dreptate să susțină că ceea ce criticul a găsit în noul regim era, într-o oarecare măsură, ceea ce lăsase în urmă: o societate puternic ierarhizată, un partid în locul unui prinț, o poziție privilegiată acordată artistului, numai bună pentru a-și perpetua rolul formativ într-o lume (care se voia a fi) nouă.

Chiar dacă are un alt scop – acela de a explica ruptura dintre textele jurnalistice scrise de Călinescu între 1944-1965 și textele sale critice –, studiul lui Andrei Terian, *G. Călinescu: a cincea esență*, se dovedește util în a înțelege opțiunile sale ideologice ale criticului de după cel de-al Doilea Război Mondial. Scopul capitolului dedicat schimbării la față a criticului este similar celui al Teodorei Dumitru: respingerea ipotezei unui oportunism vulgar. Într-adevăr, după campaniile de presă prin care a trecut acesta în perioada interbelică, imediat după apariția celei mai importante cărți ale sale, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, noul regim părea să-i ofere, evident în schimbul unei adeziuni explicite, o stabilitate mult râvnită, concretizată într-o ofertă generoasă de funcții publice. În acest sens, Terian își propune să demonstreze că „nu toate atitudinile pro-marxiste afișate după 1944 de autorul *Compendiului de Istorie a literaturii române* au un caracter conjunctural. Căci, deși prin etnicismul și elitismul său Călinescu părea să subscrie la o viziune politică de dreapta, anumite luări de poziție din perioada interbelică atestă certe simpatii stângiste.”<sup>14</sup> Unele argumente aduse de autorul studiului fac mai ușor de înțeles acceptarea de către critic a principiului „tendinței în artă”: simpatia față de grupul politic socialist-țăranesc adunat în jurul revistei *Viața Românească*, înclinația sa plebeiană, refuzul categoric al fascismului, o simpatie (mai mult sau mai puțin ascunsă) față de socialism, dar și anumite convergențe care implică teoria sa estetică.

Al doilea obiectiv al lui Terian este acela de a evidenția metamorfoza discursului critic călinescian sub presiunea ideologică a noului regim. Dacă în primii ani de după cel de-al Doilea Război Mondial Călinescu a rămas imun la o astfel de presiune, apărându-și în continuare pozițiile estetizante, în timp, simțindu-se ostracizat, începe să practice un discurs dublu: „e foarte posibil ca autorul *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* să-și fi închipuit că prin compromisurile sale politice își va putea asigura independența critică.”<sup>15</sup> De fapt, perpetuarea acestei atitudini nu va dura mult, deoarece campaniile de presă duse împotriva sa de către unele dintre vocile regimului îl vor obliga să își schimbe abordarea. Terian are dreptate în a susține că *Preambulul* apărută în ziarul *Națiunea* în 1947 ar fi „ultimul

12. Teodora Dumitru, „Programul lui G. Călinescu la Jurnalul literar în 1939 și ecurile lui postbelice”, *Revista de istorie și teorie literară* 11, nr. 1–4 (2017): 198.

13. *Ibid.*, 219-220.

14. Andrei Terian, *G. Călinescu: a cincea esență* (București: Cartea Românească, 2009), 369.

15. *Ibid.*, 372.

text în care Călinescu își va permite să-și afirme deschis și neconcesiv punctul de vedere «estetic»." De fapt, aderența formală la regim și încercările de a se sustrage de la directivele marxism-leninismului vor constitui baza pentru viitoarele acțiuni contestatoare, care încep undeva în jurul anului 1948. În prealabil, Călinescu va fi avertizat în repetate rânduri cu privire la direcția greșită în care persistă, motiv pentru care se va vedea în el un dușman din interior (deci și mai periculos pentru regim). Ca atare, primul val contestatar nu va întârzia mult; V. Mândra, un student al lui Călinescu, îl acuză direct de „purism critic”. Obligat să dea o replică, criticul nu va simți că intră într-o capcană. Răspunsul pe care îl va primi îl afundă și mai tare: pentru un așa-zis „tovarăș” al socialismului, atitudinea sa față de noua orânduire era nici mai mult, nici mai puțin decât duplicitară. Pentru ca imediat, la mijlocul lui aprilie, al aceluiași an, Călinescu să primească o altă lovitură, atunci când ziarul *Contemporanul* începe să publice o serie de articole (cu rol de adevărat raport politic) în care Ion Vitner îi cataloghează poziția față de ideologia marxist-leninistă drept ezitantă, nesigură, contradictorie; G. Călinescu devenea oficial un teoretician al „bizantinismului” și al „decadenței”<sup>16</sup>. Ultima sa încercare de a rămâne fidel unei poziții estetice (bazată de această dată pe argumente marxiste) – în articolul „Datoria criticii literare” – nu va face decât să intensifice reproșurile îndreptate împotriva-i. Răspunsurile nu întârzie să apară: mai întâi, prin vocea lui V. Mândra, care, în ziarul *Flacăra*, își acuză profesorul că nu-și îndrumă tinerii studenți către noile învățături marxist-leniniste; apoi, printr-un articol cu o reală consistență științifică, ceva rar în epocă, semnat de I.N. Bălănescu, în *Contemporanul*, care era de fapt un ultimatum, căci, „adevărata datorie a criticii”, susține autorul lui tranșant, ar trebuie să fie „aceea de a contribui la dezvoltarea artei noi, care să oglindască lupta ce o duce poporul nostru pentru o lume nouă”. Răspunsul lui Călinescu, din articolul „Discuții estetice”, în care cere, pe un ton ironic, clarificări marxiste, va fi picătura care va umple paharul. Sfidările repetate se cereau pedepsite; criticul trebuia adus în linie; și va fi! Partidul Național Popular (partid politic care funcționa ca un satelit pentru comuniști, al cărui președinte Călinescu era) se autodizolvă pe 6 februarie, ziarul *Națiunea* (care-l avea ca șef de redacție pe același critic) încetează să mai apară, apoi este eliminat de la Universitate și demis din funcția de membru onorific al Institutului de Istorie Literară și Folclor. Dacă nu va fi cu totul eliminat de pe scena literară, asta se întâmplă pentru că Partidul îl consideră încă un instrument valoros; drept urmare, va fi obligat să facă niște concesii degradante pentru a-i recâștiga încrederea. Cu timpul însă, convinsă de dovezile de obediență, conducerea partidului îl va reabilita: este reconfirmat ca director al Institutului de Istorie Literară și Folclor, redevine coordonator al colectivelor editoriale pentru noile manuale școlare, editează unele ediții din clasicii români, primește coloana *Cronica optimistului* în revista *Contemporanul* și i se permite să publice romanul *Bietul Ioanide*. Începând din acest moment, el nu va mai contesta niciodată ideologia socialistă, acceptând în totalitate caracterul tendențios al artei. Astfel, concluzionează Terian,

„Călinescu nu făcea decât să acrediteze, atât ca formulă, cât și ca realizare, realismul socialist ca fenomen literar, nu doar ideologic. De aceea, atât prin frecvență, cât și prin fervență și, nu în ultimul rând, prin prestigiul său critic, autorul *Cronicilor optimistului* a fost un complice important al regimului comunist, vinovat într-o măsură considerabilă de falsificarea imaginii literaturii noastre (și, prin aceasta, a însuși conceptului de literatură) în perioada 1948/1949-1965”<sup>17</sup>.

Revenind la problematica noastră, trebuie să menționăm că acest lung ocol ne ajută să observăm mai clar poziția ideologică adoptată de Călinescu la trecerea dintre epoci. Fără îndoială, nu se mai poate vorbi acum despre o schimbare radicală, ci despre o adaptare lentă (deci și despre o camuflare) a unor principii care se aflau deja acolo. Nicolae Mecu, un alt mare detractor al operei călinesciene, are dreptate să afirme că „unele teze ale noului regim se așterneau peste idei și aspirații nutrite de eseistul interbelic, bunăoară ca aceea a unei epoci monumentale și de «clasicități» sau aceea de civilizație ieșită dintr-o imensă muncă.”<sup>18</sup>

Prin urmare, studiile lui Andrei Terian și al Teodorei Dumitru ne ajută să înțelegem nu doar contextul (dublei) geneze a romanului *Bietul Ioanide*, carte începută la capătul celălalt al interbelicului și publicată în plin regim stalinist, ci și liniile în care gândirea lui Călinescu se apropia de ideologia marxist-leninistă și

16. S-a dovedit mai târziu însă că această atitudine exprimată de regim, prin vocea lui Ion Vitner, corespundea de fapt programului comunist de eliminare a așa-zisilor „tovarăși de drum”; Călinescu este pe deplin conștient de acest lucru și nu răspunde la aceste noi serii de acuzații.

17. Ibid., 393.

18. Nicolae Mecu, *G. Călinescu față cu totalitarismul* (Cluj: Dacia XXI, 2011), 121.



de estetica realismului socialist, concesiile pe care a trebuit să le facă pentru ca această carte să poată fi publicată, reproșurile pe care le-a primit din partea recenzenților săi și, nu în cele din urmă, motivele pentru care cartea a fost retrasă din librărie imediat după apariție. Dar mai ales ne ajută să înțelegem de ce această carte, proiectată într-un fel, apoi regândită, scrisă, apoi rescrisă în mod repetat, publicată, apoi trimisă la topit și retipărită târziu, care se voia a fi paradigmatică, a fost primită cu suspiciune, așa cum continuă să fie privită și astăzi.

### Bibliography

- Baghiu, Ștefan. "The Socialist Realist Novel in Romania between 1948 and 1955: Novelistic Genres and Subgenres." *Dacoromania Litteraria* 7 (2020): 56–71.
- Betea, Lavinia. "Stenograma discuției dintre Gh. Gheorghiu-Dej și G. Călinescu. 2 martie 1960." [The Transcription of the Discussion between Gh. Gheorghiu-Dej and G. Călinescu. March 2, 1960]. *România literară*, no. 11, March 25, 2003, 16-18.
- Borza, Cosmin. "Trei concepte 'socialiste': realismul, postmodernismul, estetismul" [Three 'Socialist' Concepts: Realism, Postmodernism, Aestheticism]. *Caietele Sextil Pușcariu*, no. 2 (2015): 535-541.
- Cernat, Paul. "G. Călinescu și totalitarismul castrator" [G. Călinescu and the Castrating Totalitarianism]. *Observator cultural*, no. 592, September 16, 2011, 39-40.
- Clark, Katerina. *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1981.
- Dumitru, Teodora. "Programul lui G. Călinescu la Jurnalul literar în 1939 și ecourile lui postbelice" [The Programme of G. Călinescu at The Literary Journal in 1939 and his post-war echoes]. *Revista de istorie și teorie literară* 11, no. 1-4 (2017): 197-224.
- Goldiș, Alex. "Literary Interferences in Subversive East-European Prose under Communism." In *The Culture of Translation in Romania*, edited by Maria Sass, Ștefan Baghiu, and Vlad Pojoga, 85-97. Berlin, Peter Lang, 2018.
- Iosifescu, Silvian. "G.Călinescu: Bietul Ioanide" [G. Călinescu: Poor Ioanide]. *Contemporanul*, no. 52, December 25, 1953.
- Jalbă, C. *Romanul lui G. Călinescu* [G. Călinescu's novel]. Bucharest: Minerva, 1980.
- Lahusen, Thomas, and Evgeny Dobrenko, eds. *Socialist Realism without Shores*. Durham: Duke University Press, 1997.
- Mecu, Nicolae. *G. Călinescu față cu totalitarismul* [G.Călinescu face to face with Totalitarianism]. Cluj: Dacia XXI, 2011.
- Morson, Gary Saul. "Socialist Realism and Literary Theory." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no. 2 (1979): 121-133.
- Negrici, Eugen. *Literatura română sub comunism* [Romanian Literature under Communism]. Bucharest: Editura Fundației Pro, 2006.
- Popescu-Doreanu, N. "Despre romanul 'Bietul Ioanide'." [About the Novel "Poor Ioanide"]. *Viața românească* 7, no. 2 (1955).
- Selejean, Ana. *Literatura în totalitarism (anul 1954)* [Literature under Totalitarianism (the year 1954)]. Sibiu: Fundația culturală FRONDE, 1996.
- Terian, Andrei. *G. Călinescu: a cincea esență* [G.Călinescu: the Fifth Essence]. Bucharest: Cartea Românească, 2009.
- Ungureanu, Cornel. *Istoria secretă a literaturii române*. [The Secret History of Romanian Literature]. Brașov: Aula, 2007.

# Răzbunarea lui Homer: Ismail Kadare, *Dosarul H.*

Alexandra CIOCÂRLIE

G. Călinescu Institute of Literary History and Theory  
Corresponding author emails: aciocarlie@gmail.com

---

## Homer's Revenge: Ismail Kadare, *File on H.*

**Abstract:** Conceived as a fictive replica of the scientific expedition of Milman Parry and Albert Lord, Kadare depicts the journey in Albania of some students at Harvard in order to decipher the system that once gave birth to the antique epics. The Balkan region is the last place which has preserved the oral production of poems in a similar way to the Homeric ones. The young researchers intend to record the lyrics recited by the Albanian rhapsodists and to compare the variants. Their aim is to understand how the system of oral epics diffusion and improvisations bases on preexisting structures function. They want to discover the technology of creating and performing such artistic creations. They want to give an answer to the question of how an epic comes into being. The recording of the ballads helps them to elucidate the epic production system but endangers the whole spontaneous phenomenon of oral creation. The conservation on tape or in writing of the poems might kill their spontaneous and authentic live production.

**Keywords:** world literature, Ismail Kadare, Homer, epic poem, modern novel, Balkan region

**Citation suggestion:** Ciocârlie, Alexandra. "Răzbunarea lui Homer: Ismail Kadare, *Dosarul H.*" *Transilvania*, no. 3 (2024): 22-28.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.03.03>.



## Răzbunarea lui Homer

În 1933 și 1935, filologul american Milman Parry, autor al unei teze despre epitetele homerice, și Albert Lord, colegul său de catedră la universitatea din Harvard, au mers în Serbia și Muntenegru spre a studia cântecele epice închinat bătăliei de la Kosovo Polje. Înfruntarea din 1389 dintre creștini și turci face obiectul unor creații ample reținute cu ușurință de guzlarii analfabeți grație stilului formular ce înlesnește memorarea. În *Dosarul H* (1981), Ismail Kadare - care l-a întâlnit de altfel pe Albert Lord la o conferință pe tema relației dintre literatura antică și gândirea contemporană în Balcani - oferă o imagine romanescă a expediției științifice reale. Opera lui de ficțiune îi arată pe irlandezii Max Roth și Willy Norton, studenți la Harvard, plecând în anii '30 în nordul Albaniei pentru a încerca să descifreze mecanismul epopeilor antice. O emisiune radiofonică referitoare la controversata geneză a *Iliadei* și *Odiseei* le sugerează ideea călătoriei prin desemnarea zonei dintre Albania, Muntenegru și Bosnia drept unicul loc unde continuă producerea unor poeme de factură homerică. Profitând de inventarea magnetofonului indispensabil în tentativa lor, cei doi își propun să înregistreze versurile recitate de rapsozii albanezi și să confrunte diferitele lor variante. Ei vor să înțeleagă astfel cum funcționează difuzarea epică orală și improvizațiile prin care cântăreții suplinesc creativ pasajele imperfect reamintite din versiunea originală. Elucidarea acestor intervenții artistice ar permite rezolvarea prin analogie a disputei clasicistilor cu privire la paternitatea epopeilor eline.

Vizitatorii sunt priviți din primul moment cu suspiciune de albanezii luați prin surprindere de apariția lor. O notă transmisă prin curier diplomatic despre acești „presupuși folcloriști”, care pretind că vor să meargă în Albania spre a cerceta vechiul epos oral, se încheie cu supoziția că „n-ar fi fost imposibil ca turiștii irlandezi să fie spioni” (I). Reprezentant al „minusculului regat arhaic și grotesc”, ambasadorul Albaniei în Statele Unite îi tratează cu vădită neîncredere pe solicitanții de viză care îi lasă impresia stăruitoare că ar fi niște iscoade (III). Aflat pe urmele străinilor, cel mai bun informator din localitatea N. observă în stilul său sucit că „nu se putea spune că purtarea lor n-ar fi avut nimic suspect” odată ce



„se vedea imediat o anume stinghereală, evidentă în privirile lor speriate de jur împrejur și în mișcările nesigure pe care le făceau” (II). Convins că nou veniții își bat joc de gazde, subprefectul din N. le pune la îndoială declarațiile: „Cum să crezi că umblau să descopere nu știu ce Homer în orașelul acela mic, în care nici nu se pomenise de așa ceva? Să fi găsit, cel puțin, un motiv mai credibil al sosirii lor”. Susținând că bizarii oaspeți ar trebui să priceapă că „nu mai are niciun sens să se prefacă nevinovați” (II), el socotește că „toate teoriile alea despre Homer și rapsozi nu erau altceva decât o fațadă pentru intențiile lor netrebnice” (III). Pe baza rapoartelor de supraveghere amănunțite ale agentului, subprefectul îi comunică ministrului că, luând în considerare interesul lor față de mișcările cântăreților prin Albania de Nord, „se putea emite concluzia că irlandezii erau spioni”, cu precizarea: „Cum îi foloseau pe rapsozi în acest scop (transmițând sau primind prin ei mesaje cifrate) asta urma să fie stabilit ulterior” (IV). Fără a putea scăpa de asidua urmărire polițienească – reconstituită pregnant de autorul familiarizat cu metodele regimului comunist –, tinerii părăsesc în grabă târgul provincial meschin. Ei pleacă în căutarea lăutarilor într-un han aflat la răspântie de drumuri, în apropierea munților, unde au revelația unei lumi misterioase, cu reguli proprii. Mai târziu, revenind doar pentru o seară la un bal organizat de așa-zisa elită a orașului, compusă din „marionete comice, slujbași mărunți de care puteai fie să râzi în hohote, fie să te îndepărtezi scârbit”, Willy se va mira de existența simultană, în timp și spațiu, a două Albanii diametral opuse, una „perenă și tragică în demnitatea ei” și alta cu un pronunțat aspect de farsă. Desigur, rămâne deschisă întrebarea dacă prima ipostază menționată are consistență reală sau reprezintă numai o imagine poetică (VI).

Pe pământ american, junii entuziaști își proiectează călătoria balcanică în momente faste: o duminică „însorită” din aprilie când decid să pornească în aventură, luna cu „vreme frumoasă” când își procură o ediție aproape completă a eposului albanez cu indicarea rapsozilor în viață și mai ales cea zi „splendidă”, trimisă parcă de zei, când află de inventarea magnetofonului providențială pentru ei (III). Prin contrast, Albania îi întâmpină cu vreme rea, ostilă. Poșta diplomatică vine într-o „zi cenușie, una dintre acele zile create parcă și aruncate dinadins peste monotonia unei capitale mici și îndepărtate” (I); subprefectul citește în penumbra „mohorâtă” a zorilor însemnările din jurnalul străinilor, fotografiate de agenții sângrucioși (III); din hanul străvechi de pe Platoul Bivolului, într-o dimineată „cenușie” de iarnă, Willy privește îndelung „cerul mohorât ca și când sub ochii lui s-ar fi petrecut un cataclism planetar” (V); un rapsod „cătrănit” se întoarce în local într-o „zi apăsătoare, cu un cer întunecat, o zi în care ai fi putut jura că totul a împietrit, iar baladele au pierit pentru vecie” (VI); cei doi părăsesc definitiv regiunea după ce le este distrusă munca în primăvara „rece și posomorâtă, ca în miez de iarnă” (XI). Soția subprefectului primește vestea promițătoare a sosirii homeriștilor în locuința îmbibată de o „ploaie gri și uniformă, a cărei monotonie îți sugera scurgerea banală a vieții” (I); Max și Willy pleacă din hotel spre ținutul rapsozilor sub o „ploaie cu picături rare” (IV); la N., ploaia „măruntă” căzută într-o săptămână fără incidente notabile se potrivește orașului ca stil de viață, odată ce „dansul monoton al picăturilor îți sugera să te lepezi de lehamitea zilnică” (XI). Stăpânul hanului își avertizează oaspeții că noaptea „vântul bate amarnic” pe acele meleaguri (IV); primul rapsod sosește acolo când „vântul amestecat cu ploaia făcea canaturile de lemn să scârțâie atât de sinistru” (VI). Iernile aspre și drumurile impracticabile îi opresc pe irlandezi să ajungă la Stâncile Blestemate peste care „nici pasărea nu zboară” în anotimpul rece (V); o ninsoare „rară, indiferentă” se așterne pretutindeni iar gerul revine chiar când toți speră în ameliorarea meteorologică: „...s-a răcit din nou. Băltoacele din jurul hanului au înghețat. Au apărut iar țurțurii sub streșini.” (VII). Pe Platou, tufișurile de pe marginea șoselei sunt învăluite de brumă care scârțâie sub tălpi; la orizont câmpul este „năpădit de ceață”, perdea întinsă și peste „cotloanele cerului”, iar călătorii nu se așteaptă ca „prin negura aceea” să străbată ceva (V). De altfel, starea vremii corespunde condiției cântecelor studiate. Cum notează Willy, în eposul asemănător cu un „frigorifer” ori cu „un fel de morgă” unde evenimentele sunt supuse îmbălsămării, clima este „întotdeauna rece” și se repetă „ca un refren sinistru” formula „Luminează ăst soare strașnic, dar dogoarea-i e puțină” (III). La un sfârșit de martie cu temperaturi la fel de scăzute ca în februarie, străinii se gândesc că eventuala încălzire i-ar smulge din ambianța eposului, mereu „iernatică”, uimitoare la respectiva latitudine: „...părea ciudat că într-o țară mediteraneană, ca Albania, putea fi creată o atmosferă bântuită de crivăț și împodobită cu țurțuri de gheață și nea. Eposul întreg părea congelat. Bătea un vânt rece și zăpada nu se topea niciodată, o climă specială, care justifica longevitatea eroilor, petrificați, morți pentru un timp, apoi treziți din nou la viață.” (VIII).

Dincolo de intemperii, în locul unde se duc cei doi amici apar numeroase semne rele, chiar infernale. Situat parcă „la capătul lumii”, orașul N. constituie o destinație stranie prin lipsa de însemnătate: „...au venit aici, în fundătura asta, nici la graniță cu vreun stat vecin, nici zonă istorică, nici punct strategic” (II).

La Hotelul Globus, Willy este hărțuit în timpul somnului de dangătele insistente ale unui clopot, „terne și deprimante, ca nicăieri altundeva” (III). Izolat pe platou, hanul „așa de vechi, încât ți se face și frică să-i calci pragul” se înfățișează ca o „adevărată ruină”, întărind oarecum zvonurile că ar fi acolo de vreo mie de ani (II). Poarta cu canaturile sparte de vânt, stâlpii de lemn înnegrit și scara care „scârțâia groaznic” (IV) dau specificul stabilimentului „pierdut pe câmpul înghețat” (IX). Șesul „pustiu și trist” (IV) adună din loc în loc „căpițe de fân fantomatice” (VI), deasupra cărora se învârtesc zburătoare „negre, cu aripi grele de ploaie” (IV) într-un fel neliniștitor: „Din negura ceea, ca dintr-o altă lume, se iveau uneori păsări negre care [...] dispăreau ca niște năluci” (V). Lăsând să se întrevadă Stâncile Blestemate dincolo de cortina de ceață, ținutul se află „în plină zonă epică” și dă senzația că „în spatele negurilor acelea se afla ascuns misterul homeric”. Călătorii „neînsemnați și lipsiți de vlagă” riscă să dea târcoale fără conținere aceluia „regat al umbrelor” în timp ce amurgul „asemenea unei măști mortuare” acoperă întregul teren (V). În acest decor lugubru se ivesc muntenii, puncte negre care trec parcă „dintr-un tărâm în altul”, în straiile încinse și în balade, aceleași de o mie de ani. Haine de oameni-zei, bundele lor poartă pe umeri „un fel de aripi scurte care te înfiorau”. Culorile dominante, alb și negru, au ceva din „doliul balcanic” și amintesc totodată de „făpturile din munții înghețați ai vreunui colț pierdut de lume” (V). În sala comună a hanului au loc întâlniri „vagi, înecate în șoaptă și mister”, căci oamenii muntelui în trecere pe acolo sunt sobri, disprețuiesc flecăreala, iar dimineața dispar „ca niște umbre”, spre mirarea străinilor neîncredători că peste noapte încăperea fusese plină (VII). Cântăreții baladelor păstrează un aer „straniu”, priviri „pierdute în zare”, glasuri „neomenești, venite parcă din spații interstelare” (VIII). Însoțitorii unui constructor bolnav căruia i-ar fi fost prinsă umbra sub cărămizi și mortar nutresc convingerea că într-o astfel de împrejurare „vor rămâne robii zidului, adică vor muri”, expresie a unor credințe vechi ce-ți „fac părul măciucă” (VII). Invidios că irlandezii acordă prea multă importanță eposului albanez, călugărul sârb ar părea un bătrân cumsecade dacă nu i s-ar aprinde în ochi „o luminiță rea” când le ascultă argumentele. După ce iese grăbit pe ușă, el încalecă pe un cal negru și se îndepărtează cu pas „greu ca plumbul” (VII), ulterior îi pune pe toți în gardă că magnetofonul ar fi un „sicriu” purtător de urgie: „Mai bine să fi adus ciurma cu ei, cutremure și revărsări de ape, decât blestemăția aceea [...] este chiar groapa infernului” (VIII). Din nou, există o corespondență între semnele funeste din spațiul albanez și trăsăturile eposului. Teritoriul străbătut de ultimii rapsozi reprezintă un laborator „muribund” (III); legendele spuse după rituri străvechi sunt „aproape înghețate, reci ca un muribund”, fiecare iarnă putând fi ultima pentru ele (V). Poemele unde survine „îmbălsămarea evenimentului în vederea înscrierii sale în nemurire” rețin succint desfășurarea congresului de la Berlin din 1878, la care s-a oprit eposul „ca un monstru polar, pironit între ghețurile veșnice”. Prin comparație cu imaginea sa artistică, întâmplarea „are aspectul unui cadavru recent, întins alături de propria-i mumie” (VII). Episodul tragic al divizării Albaniei din 1913 se reflectă doar în patru-cinci versuri „chinuite, ca omul aflat în pragul morții”: menținută „în comă”, mașinăriei poetice i-ar fi fost „aproape imposibil să mai producă ceva înainte ca gerul morții s-o înțepenească pe veci” (VIII). Semnele extincției se regăsesc în peisajul ca și în poemul albanez. Într-un fel, descrierea lui Kadare evocă un tărâm al negurilor zugrăvit în cântul al XI-lea al *Odiseei*. Înainte de a coborî în Infern în căutarea profetului Tiresias, capabil să le arate drumul către Itaca, Odiseu și tovarășii lui trec pe lângă țara cufundată în tenebre a cimerienilor: „La urmă soarele-asfinți și toate/ Cărările din lume se umbriră./ Ajunserăm la capătul de ape/ Pe-afundul Ocean, unde-i cetatea/ Poporului cimerian, de-a pururi/ Învăluit în ceață și-ntuneric./ Că-n veci nu-l vede luminosul soare,/ Când el spre cerul înstelat se suie/ Și spre pământ la vale se coboară./ Ci beznă urgisită cotropește pe bieții muritori” (traducere de George Murnu). Pradă insomniei la hotel, în prima sa noapte petrecută în Albania, Willy este cuprins de o „inexplicabilă abulie, asemenea unui coșmar, pricinuită de impresia că cineva, în infern, îi deschisese portița salvatoare” (III). În pragul unei alte lumi, el așteaptă parcă intervenția decisivă a lui Tiresias pentru a-și afla calea.

Încercarea de a descifra resorturile homerice în partea muntoasă a Albaniei îl nedumerește pe domnul Rrok, producător de săpun din N.: „...ce legătură e între Homer ăla și măgulitoarea dumneavoastră vizită aici? [...] a trăit cu vreo patru sau cinci mii de ani în urmă și foarte departe de aici, nu?” (II). Curiosul demers se justifică parțial prin similitudinile între epopeile antice eline și poemele albaneze. La New York, studenții află de lucrările cercetătorilor germani care subliniază motivele comune greco-albaneze, împrumuturile mitologice, interferențele și stratificările, emițând totodată ipoteza că în Albania chiar dacă „procesul de geneză epică se află în serios regres”, atelierul „considerabil de vechi, încă mai există” (III). Ambasadorul le atrage atenția doritorilor de viză asupra analogiei dintre termenul *menin* din primul vers al *Iliadei* și cuvântul albanez aspru *mëni* (III). Vorbind despre vechea animozitate dintre sârbi și albanezii izbiți de sosirea primului val slav în Balcani ca de un cataclism, hangiul Stefan citează versul





„în ura unul-altuia născutu-ne-am” în care Willy regăsește cuvântul cu care începe *Iliada* (V). Primul rapsod venit la han cântă balada trădării Ajkunei, comparată de savanții germani cu Elena din Troia - un poem familiar tinerilor care insistă că nu au venit în țară ca folcloriști sau etnografi, ci „atracți de enigma homerică”. Notând că povestea despre necredința Ajkunei circulă în forme diferite, ei observă că „același lucru pare să se fi întâmplat cu răpirea Elenei în poemele prehomerică, de unde Homer a ales una dintre variante”. Grecii au oferit la rândul lor mai multe explicații cu privire la purtarea Elenei, în povestea plină de echivoc a reginei furate, cu atitudine neclară față de soțul ei: „il ura, îl disprețuia sau îl iubea?” Convinși că există „un fond și un para-univers greco-iliro-albanez”, Max și Willy recunosc imediat versurile „Am de răzbutat o crimă veche/ Sorții au picat pe mine s-o răzbun” rostite de un rapsod cu mâna dreaptă la tâmplă și degetele răsfirate în gestul ceremonial *majekrah*. E vorba de balada stegarului Zuk, numită „nu degeaba” de germani *Orestia* albaneză, în care „toate sunt ca în vechime”: trădarea mamei, îndemnul surorii către fratele ei să comită matricidul, furiile și pedeapsa divină (VI). În discuția cu călugărul Dushan irlandezii susțin că eposul preluat de sârbi este creația albanezilor ca popor mai vechi, autohton, dovadă și „multe elemente mitologice comune iliro-albano-grecești”. După ce constată intenția lor de a ajunge la Homer de la poemele locale, monahul conchide cu aparentă seninătate: „Prin asta faceți o mare cinste eposului albanez și albanezilor în general” (VII). În așteptarea unor zile mai calde, cei doi strâng noi înregistrări și completează lista corespondențelor tematice stabilite: „Exceptând cazul Atrizilor și al lui Ulise, descoperiseră în epos și alte motive străvechi: Circe, Nausica, Medeea, Furiile și Eumenidele, cărora albanezii le spuneau zâne rele și zâne bune” (VIII).

Dincolo de similitudinile materiale, tinerii studioși vor să urmărească pe viu realizarea unui poem epic ca să-i surprindă mecanismul și prin aceasta să dea un răspuns în vechea dilemă dacă „a fost doar unul sau au existat mai mulți Homer” (II). După ce ascultă o emisiune radiofonică în care se discută despre cel considerat de unii „adevăratul creator” al *Iliadei* și *Odiseei*, iar de alții numai „un fel de redactor al lor, mai bine zis un redactor șef”, Willy plănuiește călătoria în Albania, unde mai apar creații epice cu alură clasică. El speră să profite cât timp „atelierul, ultimul laborator” e încă „viu, puternic și tentant”: „Să văd de aproape, ca la microscop, cum se naște esența, primul nucleu al operei homerice, după care mai rămâne doar un pas până la dezvăluirea enigmei lui Homer”. De mirare i se pare doar că nu s-a gândit încă nimeni să studieze la fața locului „mecanismul milenar care produce substanța magică” în singura zonă „sensibilă” și „fertilă”, aptă să genereze materie epică până în secolul al XX-lea. Pe cei doi colegi nu îi interesează eposul albanez în sine, ci tehnologia fabricării sale în încercarea de a extrage un „adevăr universal: cum ia naștere o astfel de epopee”. Metoda lor de investigare se bazează pe compararea performanțelor unor rapsozi diferiți dar și a elementelor furnizate, după un timp, de același individ. Încredințați că nimeni nu poate reproduce un poem absolut identic, ei caută să priceapă cum operează în eposul oral „mecanismul uitării”, fenomen natural sau conștient care îngăduie intervențiile personale. Într-un proces similar reeditării unei opere anonime, rapsodul acționează ca un fel de „coautor întârziat, îndreptățit să modifice textul” (III). Înregistrarea după două săptămâni a unor balade recitate de același lăutar arată o lacună și o substituție care dezvăluie o cheie a miracolului homeric în modificarea textului prin uitare, valabilă și la intervale mari de timp în cazul generațiilor succesive de rapsozi (VI). Constatarea că variantele secunde nu se suprapun niciodată cu primele duce la concluzia că fiecare baladă ascunde în materia ei un „sâmbure de uitare” care poate fi socotit „primul semn al dispariției, microbul” fatal ori, dimpotrivă, „vaccinul ce-i asigură perenitatea”. Dincolo de resursele limitate ale memoriei omenești, uitarea reprezintă „moartea ce asigură continuitatea vieții”, omisiunile fiind dublate de completări compensatorii. Pe căi misterioase, versuri risipite în beznă cu anii reapar la același rapsod sau, ca prin mișcarea unor ape subterane, la un altul, peste timp și spațiu (VII). Observațiile au legătură și cu geneza marilor epopei eline dintr-un posibil conglomerat poetic neprelucrat inițial care ar evidenția „măreția efortului homeric” de a pune totul „cap la cap”. Chiar dacă paternitatea acestora rămâne încă discutabilă, gloria lui Homer ca redactor este într-un fel mai mare decât aceea de rapsod, sunt de părere irlandezii (VIII).

Într-o țară mică, înzestrată cu un popor vechi și o istorie tragică, precum Albania, eposul constituie principala bogăție, alături de crom și țigăi (III). Dincolo de legătura cu poemele grecești, se stabilește o relație de simetrie și opoziție în perimetrul Balcanilor cu producțiile similare ale rivalilor sârbi. Adversitatea dintre slavii și albanezii care s-au înfruntat mai mult de o mie de ani pentru pământ, hotare, pășuni ori râuri se extinde în sfera estetică. Dușmăniindu-se și pentru vechiul epos, existent în ambele limbi, fiecare popor susține că el este creatorul acestuia, iar celălalt - „plagiatorul sau, în cel mai bun caz, imitatorul”. Străinii sunt antrenați fără voie în conflictul ancestral, căci esența homerică a poemelor pe care se străduiesc s-o demonstreze arată vechimea albanezilor în regiune, astfel că

stârnește invidia sârbilor (V). Prezența operelor epice în cele două limbi complică cercetarea, căci „singura creație artistică din lume care există în duplicat” la beligeranții cu arma cobzei implică și mari deosebiri: „Varianta dintr-o limbă, comparată cu cea dintr-a doua, este complet diferită. Parcă ar fi privite într-o oglindă magică, în care eroii primei variante sunt într-a doua antieroi, albul e negru, bucuria – necaz, victoria – înfrângere”. Fără a imagina o zămislire independentă la cele două etnii, Max și Willy cred că albanezii băștinași în Peninsula au creat eposul, dovadă că „variantele lor sunt mai apropiate de sămburele homeric”. Problema națională riscă să-i îndepărteze de țelul de a descoperi tehnologia epică și impune desfășurarea insolită a întâmplărilor (VII).

Pornită oarecum în joacă, sub deviza parodică născocită de Max „cântă, zeiță, mânia de la Harvard”, replică a începutului *Iliadei*, explorarea vizează succesul academic imediat și notorietatea publică: „Era mai frumos să ne închipuim viitoarea celebritate, titlurile cu litere de-o șchioapă din jurnale: Cine a fost Homer? Un poet orb, cum și-l imaginează milioane de școlari, sau un redactor, un redactor-șef” (III). Ziarele americane primite în Albania la han par a adevări interesul senzaționalist pentru întreprinderea lor: „...sorbiră din priviri la început titlurile, apoi textele articolelor: «*Enigma homerică va fi în sfârșit dezlegată? [...] O aventură misterioasă în zona unde se crede că s-ar afla ultimul sălaș al poeziei homerice [...] Doi tineri irlandezi atacă din nou enigma homerică într-un mod absolut original [...] este inedit faptul că cercetările nu se desfășoară în patria lui Homer, ci în Albania vecină*»” (VII). Demersul pare a începe sub bune auspicii, iar conceperea tehnicii ideale de depozitare a cântecelor înlesnește efortul de a elucida mecanismul epic și de a desluși secretul homeric prin compararea formelor albaneze actuale. Într-o zi „a șansei [...] dăruită, într-adevăr, de zei”, studenții află de existența magnetofonului cu nume provenit „de departe, din lumea antică”, dispozitiv inventat parcă special pentru ei, „trimis de providență” de dragul lor, „o minunăție din toate punctele de vedere” (III). Pe parcursul examinărilor efectuate în Albania, Willy și Max repetă deseori că „descoperirea lui fusese într-adevăr o minune”, odată ce „dezvăluirea enigmei homerice nu așteptase decât apariția unei asemenea mașinării”. Dacă predecesorii lor și-au abandonat investigațiile „după o muncă titanică prin cotloanele enigmei”, neofiții speră în reușită, căci aparatul le întărește credința că „soarta însăși le dăduse cheia succesului și că ei nu făceau altceva decât să se supună impulsului divin” (VIII). Și totuși „sclipirea rece a metalului cenușiu” al carcasei nu anunță nimic bun (V). În lumina după-amiezii capacul magnetofonului lucește „sumbru”, ceea ce îi face să îi atribuie „neliniștea profundă din străfundurile lor, tulburarea aceea vagă, cețoasă, inexprimabilă și illogică” (VII). Primul rapsod sosit la han simte la început o „uluială totală” la gândul că „glasul lui și al lăutei urmau nu să se piardă în cele patru zări, cum se întâmpla de secole, ci să fie strânse în cutia metalică, așa cum se adună apa într-un jgheab”. Ulterior, după ce cântă cu o „voce nenaturală, metalică, obsedantă, ca venită dintr-o altă lume”, el se uită fix spre ciudatul obiect, cu o „lumină stranie” în privire, ca și cum „i se pare de rău augur să-și lase vocea prizonieră” înlăuntru (VI). Altă dată un mușteriu al hanului reacționează la derularea benzii de magnetofon urlând „îi sucește gâtul, săriți, îl sugrumă!” căci se teme că intrușii fac „grozăvii” cu vocile lăutarilor devenite, s-ar zice, „glasuri de draci, nu de om”. Avertismentul adresat lui Stefan „Ți-a intrat dracu în coșmelie, păzește-te!” trădează convingerea că înregistrarea baladelor semnifică „începutul sfârșitului pentru rapsozi” (VII). Epuizarea bateriilor din aparat, cu efectul că vocea de pe bandă se îngroașă brusc, trăgând cuvintele cum fac oamenii „loviți de damba”, îi determină pe posesori să pălească de parcă „unui apropiat de-al lor i s-ar fi întâmplat o mare nenorocire” (VIII). Nemulțumit de preferința celor doi pentru eposul albanez, călugărul Dushan îl atenționează pe eremitul Frrok cu privire la intențiile lor malefice realizate printr-un mijloc funest: „Asta, cu care ei prevestesc mari nenorociri chiar sub ochii omenirii, e unealta satanei și toți stau și cască gura fără să bănuiască urgia care-i paște”. În interpretarea lui, cutia „blestemată” fură baladele vechi, zăvorându-le, iar cântecul „îngropat” e menit morții aidoma omului căruia i se zidește umbra (VIII). Instrument benefic, trimis de zei pentru rezolvarea misterului homeric, magnetofonul devine o ustensilă diabolică, a cărei distrugere este necesară tocmai spre a prezerva eposul.

Max și Willy trec întruna de la momentele când au impresia că domină în profunzime întreaga materie poetică acumulată la cele când își dau seama că eforturile lor ascund numai o iluzie: „Era ca și când ai fi încercat să stăpânești haosul, în care evenimentele, personajele, totul se întruchipa în fel de fel de variante, ca într-un coșmar”. Operația practică de ei, adunarea „cu de-a sila” a eposului eterogen prin definiție pare de-a dreptul un „act contra naturii”. După cum ajung să înțeleagă cu vremea, ei nu au de-a face cu un ansamblu poetic ci cu un „ordin religios medieval, ai cărui membri, rapsozii, mai degrabă oficiind decât cântând, îl transmiteau pretutindeni conform unui protocol și ceremonial sever” (VIII). Paradoxal, conservarea cântecelor pe banda de magnetofon, ca și fixarea lor prin scris, riscă să ducă la dispariția acestora. Cei doi nutresc „speranța tulbure, illogică” de a percepe „un ultim



geamăt de epos” legat de vreun fapt posterior anului 1913, nădejde iluzorie odată ce eposul se trezise din letargie în momentul respectiv doar în urma unui „cataclism: ciuntirea teritoriului țării”. Istoria ulterioară a Albaniei fiind nespectaculoasă, chiar banală, ea pare „prielnică pentru moartea eposului” (X). Depresia cedează optimismului când neliniștea în fața materialului fărâmițat și anarhic este înlocuită cu certitudinea sistematizării lui: „Aparent dezordonat la început, destrămat în timp și spațiu, [...] se afla acum rânduie în cutii metalice numerotate. Uneori se și mirau cum de au reușit să disciplineze toată acea furie și turbare” (X). Astfel de oscilații sunt curmate brusc prin intervenția sihastrului cu un grup de necunoscuți – bandiți, fanatici sau membri ai unei secte – care îi atacă pe irlandezi și le distrug cu ranga magnetofonul. La plecarea din hanul unde își lasă aparatul și benzile devenite inutile, aceștia simt gustul amar al unei frustrări iremediabile: „Fuseseră aproape de secretul lui Homer și, tocmai când să-l atingă, li se scursesese printre degete, se volatilizase”. Conștienți că nu vor mai reveni în Albania să-și reia studiul pentru că nu i-ar regăsi pe rapsozii „surzi și împutinați” în laboratorul „acoperit de colb și uitare”, ei conchid cu tristețe: „Epoca eposului era sfârșită pretutindeni și numai hazardul îi pusese în fața ultimelor licăriri prevestind finalul. Le avuseseră sub ochi și le pierduseră definitiv.” (XI). Cu toate acestea, protagoniștii au parte de o ultimă surpriză după ce s-au străduit să înțeleagă, pe durata sejurului balcanic, „cum intră materia vie a vieții [...] în mecanismul eposului de unde renaște transformată în artă”, când lăutarii „homerizează” evenimentele contemporane printr-o miraculoasă prelucrare (III). Pe vasul de întoarcere la New York, ei află din ziar vestea că s-a ivit „cel mai nou epos care poate fi imaginat”, o baladă despre isprăvile lor recente: „Un aprat, da, s-a ivit din mare/ Unii zic că e trimis de Domnul/ Alții că otravă poartă-n vine/ Scoală versul, unii zic, din moarte/ Îl ucide, mare, spune altul/ Eremitul Frrok ieși din grotă/ Unde șapte ani a stat retras/ Unii sfânt îl cred și i se-nchină,/ Alții – șarpe zămislit de iad/ S-a luptat el, mare, cu-apratul,/ Sânge negru, urlete de moarte,/ I-a scos iute mațele afară,/ Munți și cer răsună de durere” (XI). Speranța detectării unui poem epic de actualitate se împlinește prin anihilarea strădaniilor celor care au nutrit-o, eposul renaște în momentul dispariției lui.

Sfârșitul șocant al romanului implică asimilarea lui Willy cu Homer, metamorfozarea tânărului într-o statuie cu trăsăturile atribuite prin tradiție bardului grec: „Pe fața lui Willy totul se resorbea la iuțea, lăsând o piele zbârcită de timp și niște ochi care [...] semănau ochilor sculptați”. Fixat parcă pentru totdeauna în universul plin de arcan al eposului, el reconstituie gestul consacrat al rapsozilor, *majekrah*: „...rășchirând degetele, își lipi palma de frunte în dreptul urechii. Degetele desfăcute păreau o creastă deasupra capului”. Asemenea lăutarilor de meserie, el reproduce balada despre magnetofon abia ascultată: „...începu, cu un glas tăgănat și anonim, să cânte versurile pe care le auzise ceva mai înainte. Le repetă cu o exactitate ciudată, însoțite de un fir de melodie monotonă, care le conferea o distanță uriașă în timp și în spațiu”. Alături de prietenul său suferind, Max e bântuit de o imagine obsedantă: „trupul străin ascuns sub învelișul cunoscut”. Încercând să descifreze tainele vechiului epos, Willy reușește să-l readucă la viață pe cel care l-a compus în urmă cu mii de ani, dar o face cedându-i propriul loc. La New York, la începutul peripețiilor lui, aflând că majoritatea rapsozilor de la care au fost culese cântecele albaneze sunt încă în viață și ca atare pot revela noi variante ale acestora, el nota în jurnal: „Eposul ni se înfățișează așadar sub mii de fațete. Precum în metempsihoză” (III). În finalul cărții, cercetătorul și obiectul studiului se identifică, Homer se reîncarnează sub chipul lui Willy după aneantizarea muncii sale.

Contopirea fusese anunțată, de fapt, în decursul întregii cărți prin deteriorarea progresivă a vederii celui fascinat de marele aed orb. În Albania, ținut al cețurilor, mai multe personaje nu văd limpede. Nevasta subprefectului stă lungită în cadă „cu privirea încețoșată” (I), iar când bărbatul îi ascunde însemnările subtilizate „privirea ei era încă prea tulbură ca să-și dea seama despre ce este vorba” (III). Agenți celebri însărcinați cu urmărirea străinilor - „mai ales arta trasului cu urechea” - au avut „vederea slabă și în unele cazuri au fost orbi” (IV). Eremitul își închipuie că planeta are, ca toate ființele, doi ochi dintre care cel din ocean e „aproape orb”, astfel că aceasta „vede tulbură cu el” (VIII). Rapsozii au „în general, vederea slabă”, ochii fiind „subapreciați”, uneori chiar „slăbiți intenționat”, ca în cazul lui Democrit despre care se spune că s-a automutilat pentru că ei „îl împiedicau să vadă în străfundul lucrurilor”. Imaginarea rapsozilor ca orbi poate fi „un fel de credo, expresie a ideii că arta trebuie îndepărtată de realitate”. Întrebarea dacă lipsa vederii sau șubrezenia ei nu reprezintă cumva „o componentă a acestui gen de epică”, necesară chiar pentru o mai bună funcționare a memoriei, îi sugerează lui Max un posibil titlu de disertație universitară doctă: „300 de ani de evoluție, de la cecitatea completă homerică la pierderea parțială (cât la sută?) a vederii la rapsozii albanezi de azi” (VII).

Încă de la New York, Willy scrie în jurnal: „Prima dată mi s-a încețoșat privirea. Mi-am spus că este din cauza lecturii intense și nu i-am dat importanță. Astăzi [...] vedeam totul ca printr-un geam crăpat, o

imagine tulburătoare și neclară. Am simțit cum jocul acela tulbure îmi rănește retina.” (III). După ce lasă în urmă habitatul urban, întreabă frecându-și ochii „E ceață pe câmp sau mi s-a tulburat mie vederea?” iar confirmarea fenomenului meteorologic îl înveselește: „Încă de la ieșirea din oraș avusese impresia că are pe ochi un văl. Acum realizează că vălul acela acoperea câmpul, nu retina lui” (IV). Mai târziu, privind pe fereastra hanului, ezită: „Ningea oare sau îi jucau ochii o festă?” (VII). La un moment dat, el cugetă la infirmitatea lui Homer: „...avea, realmente, o deficiență fizică, dar, înainte de a fi orb, fusese precis surd. Surzenie datorată zecilor de mii de hexametri ascultați. [...] Orbirea e legată de timpuri mai noi, de carte”. Tânărul care „vedea din ce în ce mai prost” anticipează: „Așa o să bâjbâim într-o zi și noi”, poate cu gândul la orbirea completă (VIII). La auzul roților trăsurii, el șterge aburul de pe geam fără a-l distinge pe cel ce se apropie: „...pentru o secundă silueta i se păru cunoscută, dar imediat imaginea se pierdu”. Îndepărtând din nou aburul cu palma, înțelege că „ceața aceea nu era pe sticlă, ci în ochii lui” și pune pe seama tensiunii oculare crescute faptul că „nu mai recunoștea omul de la câțiva pași”. Speriat de posibilul diagnostic de glaucom galopant, clipește des cu speranța că e vorba doar de o tulburare pasageră, apoi constată că totul rămâne „cufundat în ceața de mai-nainte” și trebuie să admită: „nu mai văd deloc” (IX). Luând pentru câteva zile o doctorie prescrisă de oftalmolog, Willy are senzația că „ochii nu-l mai supără ca la început”, ceea ce îi readuce pentru moment optimismul (X). După distrugerea magnetofonului, el se freacă mereu la ochi căci întreruperea tratamentului cu licoarea din sticla spartă în atac „îi afecta grav vederea”. Pe puntea vasului de întoarcere spre casă, nu privește deloc țărmul deoarece „nu mai deslușea aproape nimic”. La încercarea lui Max de a-l convinge să-și reia medicația, îi spune că o va face după ce va debarca la New York, dar în tonul său se simte „o doză imensă de fatalism”. De fapt, amândoi interpretează catastrofa finală a călătoriei lor drept răzbunare a lui Homer ori ca preț al inițierii: „Marele orb se răzbuna pe cei care încercau să-i dezlege enigma [...] Sau poate că pierderea vederii era ceva necesar, un fel de prag ce trebuia trecut pentru a putea înainta în noaptea homerică” (XI). Început sub semnul grotescului și al farsei în bivalenta Albania, romanul căutării lui Homer se încheie sub cel al fatalității tragice.

### Bibliography

- Cambou, Sandrine. “Paysages dans le brouillard : *Le Dossier H.* d’Ismail Kadaré. [Landscapes in the fog : Ismail Kadare's *File on H.*].” In *Lectures d’Ismail Kadaré*, edited by Ariane Eissen and Véronique Gély, 293-310. Nanterre: Presses Universitaires de Nanterre, 2011.
- Eissen, Ariane, *Visages d’Ismail Kadaré* [Faces of Ismail Kadaré]. Paris: Hermann, 2015.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré* [Palimpsests: Literature in the Second Degree]. Paris: Seuil, 1982.
- Homer. *Odiseea* [*The Odyssey*]. Translated by George Murnu. Bucharest: Univers, 1971.
- Kadare, Ismail, *Dosarul H.* [*File on H.*]. Translated by Marius Dobrescu. Bucharest: Univers, 1999.



# A Journey with no Destination: Anarchetypal Patterns in Jack Kerouac's *On The Road*

Maria BARBU

Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters  
Corresponding author emails: mariabarbu1998@yahoo.com

---

## A Journey with no Destination: Anarchetypal Patterns in Jack Kerouac's *On The Road*

**Abstract:** Jack Kerouac's *On the Road* is one of United States's best known travel narratives, a novel that fictionalizes key moments and characters from the 1950s and wraps them in the typical bohemian aura of the Beat generation. However, besides discussing these historical elements and Kerouac's way of reimagining them in his work, the aim of this paper is to take the analysis even further and to examine the text from an original point of view, namely through Corin Braga's concept of the "anarchetype". Meant to represent the opposite of the archetype understood as a cultural imagine or as a way of perceiving the world, the anarchetype will be transposed into the terms of travel literature in order to demonstrate that *On the Road* is an important example of an anarchetypal pattern that reflects, on a geographical map, the vision and thinking perspectives of the postmodern subject.

Keywords: anarchetype, Jack Kerouac, *On the Road*, journey, Beat generation, travel literature.

**Citation suggestion:** Barbu, Maria. "A Journey with no Destination: Anarchetypal Patterns in Jack Kerouac's *On The Road*." *Transilvania*, no. 3 (2024): 29-19.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.03.04>.



### Fact or fiction?

When it comes to literary works that present journeys taken within the North-American space, one can safely say that Jack Kerouac's *On the Road* (1957) is one of the most read and discussed representative of the genre. It is well known that the book is based on Jack Kerouac's actual travels across America with his friend Neal Cassady, and that the early drafts of the text contained the actual names (later changed at the request of the publisher) of many other friends of his and important cultural figures of the time. Among them there were William S. Burroughs as "Old Bull Lee", Allen Ginsberg as "Carlo Marx", Lucien Carr as "Damion" or John Clellon Holmes as "Ian MacArthur."<sup>1</sup> At the same time, between 1947 when Kerouac went west and 1957 when the novel appeared there was a period when "a new sense of American national identity was consolidating itself: both internally with respect to the possible full Americanness of Black men and women and externally with respect to its conflict with the USSR."<sup>2</sup> Spanning thus the first decade of the American National Security State and of the Civil Rights struggle, the novel belongs to the era of containment and "all the essential Cold War questions trouble [it]: What is America? Who are Americans? Are we the chosen or the damned? Kerouac need hardly address these questions directly, because the structure of feeling of *On the Road* is itself tempered by the Cold War, with its restless anxiety, its troubled optimism, its delirium and depression."<sup>3</sup>

When it comes to the book's similitude with an autobiography of the author, Robert Holton makes

---

1. David S. Wills, "Who's Who: A guide to Kerouac's Characters", *Beatdom*, 2010, <https://www.beatdom.com/whos-who-a-guide-to-kerouacs-characters/>.

2. Mark Richardson, "Peasant Dreams: Reading *On the Road*," *Texas Studies in Literature and Language* 43, no. 2 (2001): 220.

3. *Ibid.*, 221.

some worth mentioning comments about how this affected the public's appreciation of the text as well. Many readers expected Kerouac to be like the characters he described and some of them even forgot that Dean Moriarty was not the narrator, thus expecting Kerouac to be a version of the always-on-the-move Neal Cassady. However, the writer was thirty-five in 1957 and no longer "the young adventurer whose wanderings and explorations are narrated there, whose mythic American vision seamlessly blended the innocent and the decadent, the aspirations of a romantic dreamer and the experience of a street-smart hustler." In addition, there was a beatnik craze which dominated popular culture for a while and which transformed Kerouac's set of critical positions, aesthetic choices and cultural attitudes into a trivialized subcultural accessory that brought him national attention and astonishing influence but not the serious readership he had hoped for.<sup>4</sup>

On the other hand, as far as the autobiographical part goes, there are many events and people from Kerouac's life that make no or only minor appearances, so what the novel actually is could be labelled as a "nonfiction fiction [that] subtly but clearly registers the slippage between the real and the imagined, between waking and dreaming life. *On the Road* equivocally offers itself as a document of America, but it is really a fiction of it."<sup>5</sup> In *Jack Kerouac and The Literary Imagination*, Nancy Grace also notes that Kerouac based many of his writings on his memories, but the majority of them involved a process of constantly constructing and adjusting these "cognitive materials" that kept changing their composition and appearance throughout time. Far from being uninterpreted or unmanipulated copies of prior events and resembling "the language with which one reports them, memories mediate reality through creative processes basic to human cognition."<sup>6</sup> Kerouac himself stated that he used to compose his chapters "mentally over long periods of time before transferring the ideas to paper, much of the story emerging whole cloth" after ample periods of daydream reveries.<sup>7</sup>

What he then achieves in *On the Road* is "a hybrid form of history and fiction – whether called fictionalized autobiography or autobiographical fiction [...] – resisting the impulse to rest firmly upon either."<sup>8</sup> He did rely upon his experiences when writing, as well as on documentation for verifying them, but the historical accuracy of the text he was writing was less of importance to him than the simple act of telling that story. Moreover, when memory and language are used to recreate a real person or event, the resulting portraiture cannot overcome approximation because "the reality of the past experience exists only in partial form in any postexperiential construct"<sup>9</sup>. Situated on the elusive border between fact and fiction and capturing essential elements from both sides, *On the Road* is not just taking its readers on one long trip after another; instead, it documents "the physical, social, psychological, and religious strands of experience that make up any real journey,"<sup>10</sup> presenting thus a fictionalized account of the American 1950s seen through the blurry lenses of a permanently moving Beat soul.

### Critical views: (an)archetypal elements

To assemble a list of all the critical interpretations that this book has been a subject of would call for a separate article altogether, but I think it's important to mention at least some names in order to get a general picture of its reception. As Gregory Stephenson puts it, the literature of the Beat generation has started to get the recognition it deserves only recently. Attacked by critics and reviewers during the late fifties and the early sixties, then dismissed and neglected in the following years, these writers seem to finally begin to be acknowledged for what they have always been: "heirs to and bearers of the essential American traditions of advancing the boundaries of the frontier and of sustaining the ongoing process of revolt and renewal."<sup>11</sup>

Jack Kerouac and his *On the Road* had roughly the same fate, facing the same hardships when it

4. Robert Holton, "Introduction," in *What's Your Road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*, ed. Hilary Holladay and Robert Holton (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008), 3.

5. Richardson, "Peasant Dreams," 226.

6. Nancy M. Grace, *Jack Kerouac and the Literary Imagination* (New York: Palgrave Macmillan, 2007), 8.

7. *Ibid.*, 33.

8. *Ibid.*, 9.

9. *Ibid.*, 34.

10. Hilary Holladay, "Preface," in *What's Your Road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*, ed. Hilary Holladay and Robert Holton (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008), ix.

11. Gregory Stephenson, *The Daybreak Boys. Essays on the Literature of the Beat Generation* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009), 15.



came to publication and critical reception. In Dennis McNally's words, "to understand *On the Road* one somehow needed an affinity for the intuitive and the sensual, for the romantic quest as opposed to the generally analytic realm of the critics. Since most critics had never experienced anything like the *Road*, they denied its existence as art and proclaimed it a 'Beat Generation' tract of rebellion, then pilloried it as immoral."<sup>12</sup> Kerouac eventually found an editor (Malcolm Cowley) who had both experienced something like *On the Road* and created, in *Exile's Return*, a road narrative about his own rebellious, "lost generation,"<sup>13</sup> thus understanding the value of his writing and agreeing to publish him, but the critics' opinion remained unfavorable.

It is true that the first review received by the book – in the 5 September 1957 issue of the *New York Times* – had quite the opposite character, Gilbert Millstein saying that "the novel bore a relation to the Beat Generation much like that which *The Sun Also Rises* had to the 1920s"<sup>14</sup>, but the following mentions of it maintained a negative tone.

"The book was variously panned for its writing style, its structure, its tone, its intelligence, and its morality. [...] Among the postwar cultural establishment, a consensus began to emerge that, far from being an important statement about American modernity and the cultural possibilities it afforded, the book was a descent into pointless decadence produced by a naïve author who was both out of his intellectual depth and lacking in basic talent"<sup>15</sup>.

Tim Hunt, a well-known Kerouac scholar, also lists some of the ways in which *On the Road* was initially perceived, suggesting that all of them "rule out the possibility that Kerouac might have been dealing with his material critically or in a spirit of literary exploration", and that, consequently, they should be ignored. One such comment maintained that the novel was just a naïve autobiography, "identifie[d] Kerouac with Sal, conclude[d] that the book reports events without reflection and reduce[d] it to the mores of a particular bohemia." Another one saw the book as a "controversial best-seller of little merit or as inspired testament", a perspective that rendered "the books as a pop culture artifact". Finally, with the claim that the *Road* was "a harbinger of a new confessional literature free of past constraints on form and subject matter," some critics "elevate[d] the book to the status of testament for a new generation," seeing it as "a product of a communal consciousness and insist[ing] that the book advocate[d] a way of life."<sup>16</sup>

Consequently, despite the increasing public fascination with the book and Kerouac's persona, his refusal to participate in what was understood as the "dominant literary tradition" or abide by its rules<sup>17</sup> caused his writings to remain outside the interest of academic circles. However, there were some extensive critical studies which appeared even during the attitude of general neglect towards the Beat literature from the '70s – '80s, and afterwards their number has continued to grow.

Among these, the majority of papers agrees on what I would like to call an "archetypal interpretation" of Sal Paradise's journeys. Through this concept I understand a type of analysis that focuses on how a narrative is centered around the finding of a meaning, as well as on how its characters are shaped and evolve through a series of experiences and episodes that are well organized and follow an initiatory pattern. These characteristics transform such a text into a meaningful quest, a type of journey that goes as far back as the (fictional) medieval attempts to find and return to the Earthly Paradise. Following this logic in Kerouac's case, there is Regina Weinreich who "views the novel as a quest-narrative that moves toward 'increased despair and desolation'; likewise, Warren French believes that the novel 'proves a traditional cautionary tale [that] promises the reader nothing but disappointment

---

12. Dennis McNally, *Desolate Angel. Jack Kerouac, The Beat Generation, and America*, eBook edition (New York: Hachette Books, 2020), ch. XIII.

13. Adam Gussow, "Bohemia Revisited: Malcolm Cowley, Jack Kerouac, and *On the Road*," *The Georgia Review* 38, no. 2 (1984): 295.

14. Edward Halsey Foster, *Understanding the Beats* (Columbia: University of South Carolina Press, 1992), 68.

15. Holton, "Introduction," 2.

16. Tim Hunt, *Kerouac's Crooked Road. The Development of a Fiction*, with a Foreword by Ann Charters and a New Preface (Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2010 [1981]), xvi-xvii.

17. Marco Abel, "Speeding Across the Rhizome: Deleuze meets Kerouac *On the Road*," *Modern Fiction Studies* 48, no. 2 (2002): 230.

and disillusionment”<sup>18</sup>. Similar affirmations appear in the works of Ben Giamo (2000), Omar Swartz (1999) John Lardas (2001) and many others as well, thus allowing the idea of a spiritual quest for meaning to be associated with the plot of *On the Road*. Even the narrator’s name, Salvatore Paradise, could suggest the travelling nature of his life and his desire to reach salvation and paradise, therefore giving way to Stephenson’s claim that “*On the Road* is a sort of modern *Pilgrim’s Progress* expressed not as allegory but as a picaresque narrative.”<sup>19</sup>

Moreover, the concept of the archetype is used when describing the book’s characters too: Kerouac seems “to perceive others as a ‘type’ in a sort of grand historical play” and he is thus populating his books “with types from simple jolly waitresses, angry middle-class housewives, pure peasant girls, and lonely young women looking for love to buffoonish young men, sweet Mexican boys, silent Buddhist poets, Negro jazz musicians, and hobos”<sup>20</sup>. In the same manner, Dean can be seen as “the archetypal cinema cowboy who gets by on wits, charm, and luck”<sup>21</sup> or as an ambiguous figure, “a hedonist and a mystic, an embodiment of the irrational energies of the unconscious, both destructive and regenerative.”<sup>22</sup> Always acting in tune to instincts that don’t take into account the restrictions of reason or consciousness, Dean cannot be catalogued as belonging solely to one category of characters, the good or the bad one, but operates instead at an energetical level that draws its cues from both the positive and negative halves of his being. In other words, Dean could be regarded as an embodiment of the shadow figure from the Jungian psychology, serving as Sal’s shadow in the novel and, in a larger context, representing “the shadow of postwar American society.”<sup>23</sup>

Although agreeing that some characters fit indeed into certain archetypal categories, as well as identifying some stages from the structure of the archetypal story (an initial inferior status and a situation of crisis which Sal leaves behind when he starts his adventures, together with all the trials that he later goes through and the experience he gains thanks to them), my interpretation will try to demonstrate that these elements do not create a cohesive story altogether, thus transforming the protagonist’s “quest” in an endless pursuit that could go on forever. As Stephenson also argues, “the objects of the quest (selfhood, love, God, community) are elusive; they are grails that appear and vanish, are recovered and lost again”, which means that “despite the degree of renewal and reorientation experienced by Sal Paradise in *On the Road*, his quest, as the elegiac ending of the novel suggests, remains ultimately unfulfilled.”<sup>24</sup> A closure will be reached in his case only as the series of novels that Kerouac wrote with his alter-ego as the protagonist will also reach its last volume. Consequently, in order to analyse this dismantled structure of the story I will use the concept of the “anarchetype”, defined by Corin Braga as being

“made up of three Greek etymons: the prefix *a*, *an* (‘a-,’ ‘anti-,’ or ‘contra-’); *árkhaios* (‘old,’ ‘original,’ or ‘primitive’) or *arkhê* (‘beginning’ or ‘principle’); and *týpos* (‘type’ or ‘model’). Grouped in pairs, these roots can be found in ‘anarchy’ (comprised of *an* and of the verb *árkhein* – ‘to lead’ or ‘guide’) and ‘archetype’ (‘first type,’ ‘original model’). Depending on how we combine all three of them, the anarchetype would denote, then, either an ‘anarchic model’ of text, which rejects and destroys structure, or an ‘anti-archetype,’ to wit, an ‘exploded’ or fragmented archetype”<sup>25</sup>.

It is very easy to see the difference between the archetype and the anarchetype within literary works as well. Whereas a narrative with an archetypal structure behaves “in an organized, centered, and unified manner”, resting on a finite, homogeneous and complete scenario and generally following the rules proposed by Aristotle about the “unity of place, time, and action”, its opposite type of plot behaves “anarchically and chaotically”, without adhering to a central, totalizing meaning and “developing

18. Ibid., 249.

19. Stephenson, *The Daybreak Boys*, 21.

20. Grace, *Jack Kerouac and the Literary Imagination*, 49-50.

21. Ibid., 52.

22. Stephenson, *The Daybreak Boys*, 21.

23. Ibid., 158.

24. Ibid., 22-24.

25. Corin Braga, “Anarchetype: Reading Aesthetic Form after ‘Structure,’” in *Theory in the “Post” Era: A Vocabulary for the 21st-Century Conceptual Commons*, ed. Alexandru Matei, Christian Moraru, and Andrei Terian (New York: Bloomsbury Academic, 2022), 122.





instead in surprising and contradictory directions that cannot be subsumed under a single scenario."<sup>26</sup> Starting from these definitions, the purpose of this paper will be to examine the particular form these characteristics took when placed in the context of the 1950s' American culture, as well as *On the Road's* similarity to former archetypal journeys.

### **A tumultuous period: America in the 1950s**

The almost two decades when the artists of the Beat Generation were present on the American cultural stage (1944 – 1962) overlapped with a rather tumultuous period of North American history. Until then, during the 1930s-1950s, the United States had been the background of countless political, social and economic changes that left a deep impact on the Americans' mind and life perspectives due to their intensity. In the middle of the 1930s they saw (un)employment and government's lack of economic efficiency as their biggest problems, but by 1944 Americans feared that another depression was going to come after World War II, and during the late 1950s their greatest concerns turned towards the implications of the Cold War: the atomic bomb, domestic problems, Communists, integration, race, inflation, fear of Russia etc<sup>27</sup>. In other words, the Beat Generations seemed to have reached their peak in a moment when the world was undergoing one of its most complex transitions, a "period of conflict and upheaval when a new world was emerging, but the old one maintained a significant presence" through traditional values such as family and religion.<sup>28</sup>

Together with these socio-political changes came a new male ideal as well: men were expected to be impersonal and unemotional, logical, efficient and cool-headed. "There was no place for the excitable, intense, and independent personality exemplified by frontier America"<sup>29</sup>. And this is precisely the point where the tensions between the conservative values of the older generations and the new perspective of the Beats hit a climax. The latter grew up during times when they got influenced by all sorts of outlaws like the hipsters, bohemians, radicals, Dadaists and surrealists, so they dismissed most of the cultural, religious and social values of their age as obsolete and not fit to their new vision of the world. In fact, what they saw as the core of the Western civilization's crisis, with its decay of ideals, its slaughter of the world wars, its spiritual sterility and its breakdown of values, was "our culture's misguided faith in rationality and materialism, in the analytical faculties of the mind [...] and in our identification with the conscious self, the ego. To redeem and revitalize the life of our culture and our individual lives, the Beats propose the cultivation of the energies of the body and the instincts, of the unconscious and the spirit."<sup>30</sup> We will analyze in detail, throughout the following sections of the paper, the type of writing that Kerouac used in order to create according to the above-mentioned "energies of the unconscious and the spirit", but for now let's close this subchapter about the conflicting period of history that corresponded with the Beat era by focusing on the actual state of the highway system that served as a map for Sal Paradise's travels.

In this regard, Lars Erik Larson's study entitled "Free Ways and Straight Roads: The Interstates of Sal Paradise and 1950s America" argues that these American highways were subject to the same state of tensioned transition that governed the post-war period from a social and economic point of view as well. The previous system of interstates, constructed after the First World War, was starting to become dilapidated with age; its design was getting outdated and unsafe due to dramatic increases in traffic flows, and the various headlines about murderous hitchhikers and mobile thieves contributed to "a general social suspicion of the road's openness and a desire for new forms of standardizing, surveying, and regulating conduct in its spaces." At the same time, by 1953 "seventy-two million Americans, or one-half of the country, were devoting at least part of their vacation to trips on the road", so this recreative use of the roads contributed as well to maintaining the ambivalence between a ludic and a suspicious view of the American highways during the period that Kerouac presented.<sup>31</sup>

---

26. Ibid., 123.

27. Grace, *Jack Kerouac and the Literary Imagination*, 21.

28. Tim Cresswell, "Mobility as Resistance: A Geographical Reading of Kerouac's *On the Road*," *Transactions of the Institute of British Geographers* 18, no. 2 (1993): 254.

29. Foster, *Understanding the Beats*, 8.

30. Stephenson, *The Daybreak Boys*, 8.

31. Lars Erik Larson, "Free Ways and Straight Roads: The Interstates of Sal Paradise and 1950s America," in *What's Your Road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*, ed. Hilary Holladay and Robert Holton (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008), 36-37.

What the United States needed, then, was a national space that would simultaneously fulfil “desires for childlike freedoms and responsible regulation”, as well as granting anonymity “without shading too far into alienation.”<sup>32</sup> The answer came with the Interstate Highways project implemented by Dwight Eisenhower in 1956, which consisted of a “forty-one-thousand-mile circulatory system of limited-access, divided, isotropic road engineered for seventy-mile-per-hour travel.” However, despite the various restrictions, the system was also offering American citizens “a place for nervous motion, spatial freedom, and encounters with the heterogeneous”<sup>33</sup>, so a duality between “a capacity for the Dionysian” and “an Apollonian capitulation to control”<sup>34</sup> could be the concept that best describes *On the Road*’s characters’ understanding of and attitude towards the American highway system.

Nevertheless, besides fulfilling pleasures and creating an indispensable network of communication routes across the enormous surface of the United States, the system of American highways and the principle of continuous movement across them are connected to the essence of American culture at a much deeper level, one that Kerouac understands and describes thoroughly in *On the Road*. Having thus the purpose of examining the way in which this continent shapes its travels, the following section will take a closer look at Sal’s “zigzagging” journeys across America as well as bringing into discussion the anarchetypal character of their structure.

### **“Whither goest thou, America, in thy shiny car in the night?”**

As Brian Massumi accurately describes humanity’s relation with the principle of mobility, “there is movement everywhere, from as far back as we can see, and nowhere is it linear. [...] There is a principle of unrest that traverses human history,”<sup>35</sup> and the American continent makes no exception. One of the many critical studies that identify mobility as a central characteristic of the American culture, Wilbur Zelinsky’s *The Cultural Geography of the United States* (1992), does so by demonstrating how it’s reflected in the landscape of motels, highways, drive-ins and fast food. Another scholar also notes that “in America, a nation constructed by movement into and beyond flexible frontiers, the journey into the unknown has served to define national history and identity. [...] From Pilgrims to frontier explorers, from John Smith and Lewis and Clark to Daniel Boone and Davey Crockett, American heroes have been travellers,” and there is a freedom of movement that always corresponds with a freedom of identity in American origin stories.<sup>36</sup>

All these ideas are clearly expressed in *On the Road*, where mobility is one of the central themes as well. Tim Cresswell’s study, “Mobility as Resistance: A Geographical Reading of Kerouac’s *On the Road*,” shows how mobility takes a dual function in Kerouac’s novel: besides being a very important part of the mainstream North American culture, it also represents a form of resistance to the era’s social conformity, “a geographical expression of discontent with the hegemonic culture of the United States in the nineteen fifties – a culture ensconced in the family/small-town/home-ownership nexus of the ‘American Dream’.”<sup>37</sup> In addition, Cresswell identifies two main elements that compose the theme of mobility and that create a pattern throughout the book: “the disillusion with places and fascination with ‘just going’.”<sup>38</sup> There is a certain confusion and nonsense that characterizes the urban space and that is replaced, during the road trips, by the thrill and joy of simply being on the move. In this way, “the road becomes so important that it becomes their meaning – a symbol of holiness and purity inhabited by mad angels, hungry for experience.”<sup>39</sup>

In fact, the whole generation of the Beats was characterized by a strong desire for movement and a deep sensibility for the “Go!” imperative. “We sat and didn’t know what to say; there was nothing

---

32. Ibid., 55.

33. Ibid.

34. Ibid., 36.

35. Brian Massumi, *The Principle of Unrest. Activist Philosophy in the Expanded Field* (London: Open Humanities Press, 2017), 7-8.

36. Mary Paniccia Carden, “Adventures in Auto-Eroticism: Economies of Traveling Masculinity in *On the Road* and *The First Third*,” in *What’s Your Road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac’s On the Road*, ed. Hilary Holladay and Robert Holton (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008), 78.

37. Cresswell, “Mobility as Resistance,” 257.

38. Ibid., 254.

39. Ibid., 255.



to talk about anymore. The only thing to do was go<sup>40</sup> says Kerouac in the novel. Nevertheless, it's important to note how these journeys meant more than just physical distances covered on a map. The Beats did travel "from coast to coast across the United States and from border to border, to the subarctic, to Mexico, to the jungles of South America, to Europe and North Africa, to India and the Orient", but the journey also took place inward, like "a passage through the arid zones and waste tracts, the wildernesses and nether regions of the self."<sup>41</sup> Knowing that this perpetual need of "going" was connected to the idea of going with the flow of inspiration, of discovering and bringing forth "the latent powers of the deeper, truer self"<sup>42</sup>, there is the risk of forgetting that, despite their real energy and faith, *On the Road's* protagonists "are not so much searching for vision as they are attempting to avoid certain realities of their lives."<sup>43</sup> The complexity of the novel resides in the fact that Sal and Dean keep avoiding attachment to places and people on one level, but they also keep "seeking the core of another place – America – on another scale."<sup>44</sup>

However, this American essence is often associated by Sal with no one else than his road companion, Dean. "The original American character that had by the twentieth-century been rendered impotent,"<sup>45</sup> representative of "a traditional American ethos more fundamental than any Protestant work ethic,"<sup>46</sup> Dean "is a stark warning to Americans that they are on the verge of losing faith in a wild and innocent individualism that once recognized will be their strength and salvation."<sup>47</sup> At the same time, the dubiety of his character makes him resemble even more the continent on which he so furiously drives: "promise and piety on the one hand, wickedness and fraud on the other."<sup>48</sup> Moriarty reflects the American culture just as *On the Road* also does, "in the way it opposes fluidity and form, ecstasy and reason, individual and society, East and West, frontier past and urban present."<sup>49</sup>

All of these concepts are strongly tied together and experienced simultaneously by Sal and Dean due to their perpetual movement between the two spheres. However, this movement is not at all linear, as the journeys that take people from point A to point B usually are. As it will be demonstrated in the next section of this paper, the type of mobility that *On the Road* brings forth through the road trips of its characters is an anarchetypal one, one where both the events that happen and the places that are being visited could be reordered, as the meaning of the novel would remain the same.

#### **"You boys going to get somewhere, or just going?"**

Particularly useful for my demonstration is Deleuze's and Guattari's "rhizome," a concept that is characteristic to America both as a historical and a geographical space. The continent is not entirely "immune from domination by trees or the search for roots", a thing which is "evident even in the literature, in the quest for a national identity and even for a European ancestry or genealogy", but all the important things that have happened around the middle of the 20<sup>th</sup> century seem to have taken the route of the rhizome: "the beatniks, the underground, bands and gangs, successive lateral offshoots in immediate connection with an outside." Even the directions' cultural associations are reversed within this territory:

"the search for arborescence and the return to the Old World occur in the East. But there is the rhizomatic West, with its Indians without ancestry, its ever-receding limit, its shifting and displaced frontiers. There is a whole American 'map' in the West, where even the trees form rhizomes. America reversed the directions: it put its Orient in the West, as if it were precisely in America that the earth came full circle; its West is the edge of the East."<sup>50</sup>

---

40. Jack Kerouac, *On the Road* (New York: Penguin Books, 1991 [1957]), 119.

41. Stephenson, *The Daybreak Boys*, 12.

42. *Ibid.*, 13.

43. Hunt, *Kerouac's Crooked Road*, 28.

44. Cresswell, "Mobility as Resistance", 260.

45. Grace, *Jack Kerouac and the Literary Imagination*, 81.

46. Hunt, *Kerouac's Crooked Road*, 22.

47. Grace, *Jack Kerouac and the Literary Imagination*, 54.

48. Richardson, "Peasant Dreams", 219.

49. Hunt, *Kerouac's Crooked Road*, 52.

50. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1987), 19.

The Northern American continent is thus regulated by norms that go against the usual linear understanding of a geographical space, and Kerouac's alter-ego learns this soon after the beginning of his first trip: "It was my dream that screwed up, the stupid hearthside idea that it would be wonderful to follow one great red line across America instead of trying various roads and routes."<sup>51</sup> From that moment on, Sal will approach his trips with more spontaneity and flexibility, being carried by the whims of hitchhiking "in erratic but thrilling zigzags across the nation"<sup>52</sup>, precisely because "America will not turn out to be a single reality but a series of conflicting realities."<sup>53</sup>

There are many scholars who noted this fragmented and discontinuous structure of the narrative: while the development of action was swinging "back and forth between East Coast and West Coast like a huge pendulum,"<sup>54</sup> in the initial version of the text, in the published one there is still a sense that "chapter length and pace, the speed of the latter created by the alternating of short and long sentences coupled with the piling on of serial descriptors like small pearl necklaces themselves, create an episodic quality in which a preponderance of language is devoted to describing what happens rather than to the analysis of the actions"<sup>55</sup>. Moreover, the same Nancy Grace examines how some readings claim that this leads to a "lack of physical and psychological progress – a sense that nothing ever really happens in the story, that Sal is not going anywhere" because all of his trips represent just "a continuum of motion through time and space with some moments more intense than others, but the whole a repetition of action and thought". However, she argues that this approach resonates with Kerouac's perspective from the late forties and early fifties that "wisdom is an ever-changing reality acquired slowly through repetition."<sup>56</sup>

There is indeed a common pattern of excitement, exploration and disappointment that constructs each of Sal's journeys: he starts by running from an established routine in order to search for "kicks" and knowledge of time, and then he goes through "a series of road experiences that end in vision, exhaustion, and a return to the established order. Sal flees the order of his aunt's home, enters the disorder of the road, and returns at the end of each trip to figure his losses and gains."<sup>57</sup> He is therefore caught between the West that lures him, but offers him no home, and the East which he doesn't consider as a proper home either, thus preferring to always be in between them rather than sit tight somewhere<sup>58</sup>. But it's in this perpetual movement when "varied countryside and cities flash by – the faster the better – [that] Sal is at his most excited or content. When he slows down enough to actually see America in detail, he finds that what had previously excited or contented him was yet another simulation of sorts, that movement merely blurs the constructedness of the entire country."<sup>59</sup> Towards the end of the book, Sal realizes that the essence of America, the mysterious "IT" they have been searching for throughout the entire novel, emerges only on the road and as the road itself rather than as an object that can be attained or an end-point on a map. This is also the reason why "most of the book takes place neither at the East Coast nor West Coast, but in the country's middle, on the road, in-between, where rhizomatic becoming occurs."<sup>60</sup>

If we go back to Braga's characterization of the anarchetype, we can see that, contrary to an archetypal text where the narrative episodes "succeed one another and build up to a totalizing meaning, no such straightforward arrangement and predictable conclusion can be found in an anarchetypal work, where each scene or setting may be self-sufficient, fully integrated, and meaningful."<sup>61</sup> This is a point that stays valid if applied to *On the Road* as well: each of Sal's and Dean's journeys is valuable and meaningful on its own, each of them is filled with experiences and encounters that could be reordered or multiplied

51. Kerouac, *On the Road*, 13.

52. Larson, "Free Ways and Straight Roads," 40.

53. Hunt, *Kerouac's Crooked Road*, 12.

54. Ann Charters, *Kerouac: A Biography* (New York: St. Martin's Press, 1987 [1973]), 223.

55. Grace, *Jack Kerouac and the Literary Imagination*, 85.

56. *Ibid.*, 86.

57. Hunt, *Kerouac's Crooked Road*, 23.

58. *Ibid.*, 58.

59. Rachel Ligairi, "When Mexico Looks Like Mexico: The Hyperrealization of Race and The Pursuit of The Authentic," in *What's Your Road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*, ed. Hilary Holladay and Robert Holton (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008), 145.

60. Abel, "Speeding Across the Rhizome," 243.

61. Braga, "Anarchetype," 125.



without really affecting the final meaning of the novel. That is also because we can look at Kerouac's prose "as constituting a literary machine that produces affects, not a signifying, representational system that requires an interpretative search for hidden meanings."<sup>62</sup> Of course, the book's narrative strategy is still rather traditional when we compare it to later postmodern works (Thomas Pynchon's *Gravity's Rainbow*, for example) or to other anarchetypal journeys (Cormac McCarthy's *The Road* or much earlier works such as Jonathan Swift's *Gulliver's Travels* or Lucian of Samosata's *A True Story*), or even when we put it next to Kerouac's following texts, but it is important to note that *On the Road* still "constitutes a significant aesthetic achievement by means of the introduction of repetition as a narrative strategy that permeates through Kerouac's entire oeuvre, both in terms of his composition habits and regarding the characters' actions."<sup>63</sup>

Another essential aspect of this novel is that the journeys' anarchetypal character is also reflected in the type of language used by Kerouac to describe these things. His poetics seems to demarcate "a new form of writing: not the slow, deliberate sentence of the dominant modernist tradition, but the speedy, visceral, combinatory, over-exuberant conjunction of words that form sentences radically different from their predecessors."<sup>64</sup> In this type of creative process that resembles typing more than writing and that could be seen as a feature of many other postmodern novels from American literature, sentences "endlessly wind along and bifurcate space like the rhizomatic roads that [Kerouac's] characters travel."<sup>65</sup> In its turn, this also leads to an "oddly impersonal" writing that is in tune with the other forces that shape Kerouac's poetics. "The speed generated by the process of typing, paralleling the speed accumulated by Dean and Sal's perpetual motion, [...] produces a certain flatness of the reading experience. There is too much 'outside' to describe for Kerouac to worry too much about the inside of his characters."<sup>66</sup> And yet, rather than criticizing his lack of interest for creating psychologically well-rounded characters or saying that his characters "move so quickly that they miss the supposed depth of the American landscape", I agree with Abel's claim that their speedy travelling should be regarded "as an intensifying, immanent response to the material they encounter – the American earth in all its extensiveness."<sup>67</sup>

If the Northern American space is therefore consisting of conflicting realities that fascinate in their coexistence but disappoint when examined up close, it means that movement, chaos, disorder and multiplicity are the values that, rather than stability, order and centrality, are best fitted to describe the essence of this space. Sal's comments often hint "at the chaos and structural looseness of a life lived on the road"<sup>68</sup>, and as a result, the type of inhabitants that such a space requires matches the characteristics of the decentered postmodern man: "Unlike the modern subject, who was concerned with securing and guaranteeing an essential, single-cell, unique identity, contemporary man no longer feels the threat of schizoidity with the same fear and reticence. The evolution of the current subject can be defined as a pulverization of personality, moreover, as a programmatic assumption of multiple identities"<sup>69</sup>. In *On the Road*, Dean Moriarty fits this description perfectly. Just as a Deleuzian nomad who is "mentally free to drift or 'deterritorialize' beyond law, contract, or institution,"<sup>70</sup> he refuses "to stick to any kind of personal or spatial loyalty" and he is "a product of circulation itself: born on the road [...], he was shuttled around the west by his traveling tinsmith father and was raised unfamiliar with mainstream American identities (responsible father, stable husband, loyal friend, breadwinner). Circulation seems to have freed him from traditional social roles,"<sup>71</sup> as well as making him feel at home instead of alienated in the vastness of America. When he says "we know America, we're at home; I can go anywhere in America and get what I want because it's the same in every corner, I know the people, I know what they do,"<sup>72</sup> he doesn't deny the continent's heterogeneity but rather welcomes its inherent plurality as a familiar space where he can fully exert his need of always being in movement.

---

62. Abel, "Speeding Across the Rhizome," 229.

63. *Ibid.*, 249.

64. *Ibid.*, 232.

65. *Ibid.*, 234.

66. *Ibid.*, 238.

67. *Ibid.*, 239.

68. Larson, "Free Ways and Straight Roads", 50.

69. Braga, "Anarchetype", 247.

70. Larson, "Free Ways and Straight Roads", 56.

71. *Ibid.*, 41.

72. Kerouac, *On the Road*, 120-121.

But if we return to the way in which the very language used by Kerouac to narrate Sal's journeys reflects the book's sense of unrest, its speed and structural looseness, we must also mention how Kerouac planned to write *On the Road*. Despite complying to the editors' multiple requests of editing it once it was done and publishing it several years after its completion, the writer is quoted to have said that "I'm going to get me a roll of shelf-paper, feed it into the typewriter, and just write it down as fast as I can, exactly like it happened, all in a rush, the hell with these phony architectures – and worry about it later."<sup>73</sup> Using typical stimulants for long-distance drivers – "coffee and furious speed,"<sup>74</sup> Kerouac created an intentional physical connection between the actual road and his writing method: in a letter to Cassady, he describes how "I've telled all the road now. Went fast because road is fast... wrote whole thing on strip of paper 120 foot long (tracing paper that belonged to Cannastra.) – just rolled it through typewriter and in fact no paragraphs... rolled it out on floor and it looks like a road."<sup>75</sup> This is still visible in the many sections where his writing takes the shape of an "impressionistic frenzy": "in descriptions of driving, Kerouac uses complex and breathless sentences, unconnected observations of passing scenes, pile-ups of adjectives, exclamations and an emphasis on verbs (rather than nouns) – all to complement his novel's effort to portray an American road of energy and freedom."<sup>76</sup> Another critic, Tim Cresswell, comments upon this aspect by saying that "the zigzagging of the plot [was] matched by the zigzagging of the language. [...] Kerouac was attempting to create a non-stop statement of an experience that kept moving, using language with enough energy to break through the limitations of conventional notions of sentence form. [...] The sentences reflect the blowing and breathing of a saxophone solo,"<sup>77</sup> an affirmation with which we can move the discussion towards the ways in which *On the Road's* tone and composition matches other particularly anarchetypal arts: jazz music and Action Painting.

### Notes and colours

In his 1999 study entitled "Jazz America: Jazz and African American Culture in Jack Kerouac's *On the Road*," Douglas Malcolm mentions a substantial list of critics who have discussed the influence of jazz on Kerouac's prose (Mike Janseen, Bruce Cook, Robert Hipkiss, Malcolm Cowley, Regina Weinreich etc.), but he also notes how they tended "to explicate Kerouac's goals rather than to ask fundamental generic questions about what constitutes jazz and whether it might reasonably serve as a literary model". The fact that both the writer and the critics use very little formal terminology when it comes to speaking about jazz is the reason why Malcolm connects the significant role of this type of music in the novel to its "ideological, behavioral, and semiotic implications [...] rather than [to] the direct application of its formal rules."<sup>78</sup>

While also drawing inspiration from Whitman's or Rimbaud's poetry, which encouraged personal and spontaneous styles, Beat poetry and fiction had its main origins in hip culture and in the jazz music it so highly valued<sup>79</sup>. When he explained his theory in a "Paris Review" interview in 1968, Kerouac formulated his principles of spontaneity in the following manner: "Jazz and bop, in the sense of a, say, a tenor man drawing a breath and blowing a phrase on his saxophone, till he runs out of breath, and when he does, his sentence, his statement's been made.... that's how I therefore separate my sentences, as breath separations of the mind."<sup>80</sup> A text constructed in this way obviously plays with the traditional linear development of the plot and *On the Road's* narrative flow particularly "move[s] the reader across the pages at a fast pace as the central characters race across the land."<sup>81</sup> With passages that contain "rhythms and cadences and internal sound systems in the manner of prose-poetry derived from jazz," we can even argue that "the

73. John Clellon Holmes, *Nothing More to Declare* (New York: E.P. Dutton & Co., 1967), 78.

74. Larson, "Free Ways and Straight Roads," 48.

75. Jack Kerouac, "Selected Letters: To Neal Cassady, May 22, 1951", in *The Portable Jack Kerouac*, ed. Ann Charters (New York: Viking, 1995), 606.

76. Larson, "Free Ways and Straight Roads," 48.

77. Cresswell, "Mobility as Resistance," 256.

78. Douglas Malcolm, "Jazz America: Jazz and African American Culture in Jack Kerouac's *On the Road*," *Contemporary Literature* 40, no. 1 (1999): 85-86.

79. Foster, *Understanding the Beats*, 13-14.

80. Regina Weinreich, *Kerouac's Spontaneous Poetics. A Study of the Fiction* (New York: Thunder's Mouth Press, 2001 [1987]), 9.

81. Cresswell, "Mobility as Resistance," 256.



only thing linear about the plot is its temporal progression" and that the whole novel "is a reflection of the speed, mobility and restlessness of youth in a modern industrial society."<sup>82</sup>

There are many passages in the book where Dean and Sal are listening to live jazz music, but the latter's descriptions about it or about the musicians aren't really underlining their innovations or formal musical advances. Instead, Kerouac focuses on their vitalism and their particular way of thinking, regarding the music's apparent madness and its restless energy as the essential symbol of the America of his generation.<sup>83</sup> Moreover, if we return to the behavioral aspect of jazz that guides Kerouac's narrative and creates such a rhizomatic journey across America that we can include it in the category of anarchetypal works, we notice that this frantic movement goes beyond its physicality and is not present only in how the characters travel, but also "in their drug experiences, in their conversations, in their relations with each other and with women"<sup>84</sup>. One can think of the way in which a jazz refrain works: the themes build up layer upon layer and so does Kerouac's writing, "page upon page [and] experience upon experience, piling up words and sentences until a threshold is reached at which the entire structure crashes." However, rather than producing a negative outcome to the narrative flow, this part of the writing and musical process behaves like an entity that "rhizomatically grows from the middle, [...] acquiring a momentum that simultaneously reaches a blockage – a consistency – and explodes."<sup>85</sup>

On the other hand, although we've established that the novel's frantic movement also influences other levels besides the characters' physical travels, the impact on this part is also important due to how Kerouac's poetics of repetition creates a whole new map of the American landscape.

"His jazz-like, energetic composition forces language to such an extreme that it leaves behind the level of representation – the classic sense of writing. Instead, it gives the impression [of] writing akin to the itinerative sound of the jazz saxophone, of the 'go, go, go' of Dean's mad cheering – and of the incessant and speedy clicking and clacking sounds of the typewriter. Kerouac's map produces a real map of America that is as strikingly unfamiliar to most readers as it is dissimilar to what American literature thus far had to offer about the geography of the country."<sup>86</sup>

Of course, all the abovementioned elements resonate with the contents of what would later become *Essentials of Spontaneous Prose*, as Kerouac began writing it in 1953 at the request of Allen Ginsberg and William Burroughs as some sort of systematization of his methods, but published it only shortly after *On the Road*. As a consequence, most critics agree that this type of aesthetic developed only later, reaching its peak in the rest of Kerouac's novels, so they refrain from analyzing *On the Road* solely based on this reference.

Last but not least, another artistic practice that can be brought into discussion as a parallel to Kerouac's type of writing is Jackson Pollock's Action Painting. Tim Hunt has a particularly extensive take on this argument, claiming that in this type of art,

"the artist becomes a performer even though the viewer never sees the performance as it takes place, but sees instead the record of the performance, the record of a dance that took place in colour and the texture of paint. Pollock does not represent objects or interpret them. His performance, the interplay of emotion, imagination, and an intense focus on the medium of the art itself, results in an object that has something of the same density, complexity, and even arbitrariness of natural objects, and the objectlike quality of the canvases can be seen in the importance of scale and texture to their effect. Ultimately, it seems that Pollock's genius has something to do with his sense of how to approach time through space, and motion through inanimate object."<sup>87</sup>

Resembling "a dance in language" just as a Pollock canvas resembles "a dance in colour,"<sup>88</sup> Kerouac's

---

82. Ibid., 256-257.

83. Malcolm, "Jazz America," 96-97.

84. Ibid., 102.

85. Abel, "Speeding Across the Rhizome," 236.

86. Ibid., 237.

87. Hunt, *Kerouac's Crooked Road*, 144.

88. Ibid..

prose takes its readers across the north American highways following an improvised trajectory that reflects his characters' desire to simply be in movement rather than arrive at a certain destination. Additionally, if traditional narratives are made of episodes that belong together in the order chosen by their writer and help the reader arrive at the final meaning of the book through their progression, in the case of anarchetypal works each episode (or each journey, in *On the Road*) bears full meaning on its own and it could therefore occupy almost any other place in the narrative without affecting its course. What Tim Hunt affirms about works from Action Painting or from jazz music could thus be easily validated in an analysis of *On the Road* as well:

"The paintings of a Pollock or the recordings of a [Charlie] Parker form an impressive body of work, but each body of work is essentially a collection. Even though Pollock's painting shows development, there is no inevitable structure that determines that one canvas must be dealt with before or after another. Each canvas is an independent performance, and this is also the case with Parker."<sup>89</sup>

### Conclusions

This paper's analysis of Jack Kerouac's *On the Road* has examined the degree in which the novel fictionalizes (or not) the historical period, the events and the characters it discusses, then it took the book through a socio-historical context and through themes like its rhizomatic structure, the way in which it reflects the American culture and essence and its connections to jazz music and Action Painting. Additionally, I put Corin Braga's concept of the "anarchetype" in connection with all these elements in order to demonstrate *On the Road*'s belonging to the literary category of rhizomatic narratives that take the form of journeys without a particular destination. In the end, the findings of this research showed that, despite the presence of some archetypal characters and narrative stages, the novel's structure gets caught in a larger anarchetypal pattern that becomes even more visible if the book is viewed alongside the other works from Kerouac's oeuvre.

*On the Road* is filled with some key elements from other flexible-structured arts (such as jazz music or Action Painting), namely repetition, improvisation and experimentation, which create a particular effect when combined with the speed of the characters' road trips, the rhizomatic way in which they crisscross America and Kerouac's own speed-typing of the whole story. Without having to reach a certain destination and desiring only to be permanently in movement, Dean and Sal continue a long tradition of literary anarchetypal journeys that goes as far back as the alexandrine novels, including also genres such chivalry novels or the picaresque novels, the adventure novels, the travelogues or the extraordinary voyages of early modernity. However, their perspective differs by bringing forth aspects that reveal America's essence, thus transforming *On the Road* into a narrative that not only maps the United States' territory in a disordered, plural and decentered way, but also shows the American soul's deep connection to such a way of thinking, travelling and living.

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

### Bibliography

- Abel, Marco. "Speeding Across the Rhizome: Deleuze meets Kerouac *On the Road*." *Modern Fiction Studies* 48, no. 2 (2002): 227-256.
- Braga, Corin. *De la arhetip la anarhetip* [From Archetype to Anarchetype]. Iași: Polirom, 2006.
- Braga, Corin. "Anarchetype: Reading Aesthetic Form after 'Structure'." In *Theory in the "Post" Era: A Vocabulary for the 21st-Century Conceptual Commons*, edited by Alexandru Matei, Christian Moraru, and Andrei Terian, 121-139. New York: Bloomsbury Academic, 2022.
- Carden, Mary Paniccia. "'Adventures in Auto-Eroticism': Economies of Traveling Masculinity in *On the Road* and *The First Third*." In *What's Your Road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*, edited by Hilary Holladay and Robert Holton, 77-98. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008.
- Charters, Ann. *Kerouac: A Biography*. New York: St. Martin's Press, 1987 [1973].
- Cresswell, Tim. "Mobility as Resistance: A Geographical Reading of Kerouac's *On the Road*." *Transactions of the Institute of British Geographers* 18, no. 2 (1993): 249-262.

89. Ibid., 146-147.





- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1987.
- Foster, Edward Halsey. *Understanding the Beats*. Columbia: University of South Carolina Press, 1992.
- Giamo, Ben. *Kerouac, The Word and the Way: Prose Artist as Spiritual Quester*. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2000.
- Grace, Nancy M. *Jack Kerouac and the Literary Imagination*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Gussow, Adam. "Bohemia Revisited: Malcolm Cowley, Jack Kerouac, and *On the Road*." *The Georgia Review* 38, no. 2 (1984): 291-311.
- Holladay, Hilary. "Preface." In *What's Your Road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*, edited by Hilary Holladay and Robert Holton, ix-xiii. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008.
- Holmes, John Clellon. *Nothing More to Declare*. New York: E.P. Dutton & Co., 1967.
- Holton, Robert, "Introduction." In *What's Your Road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*, edited by Hilary Holladay and Robert Holton, 1-7. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008.
- Hunt, Tim. *Kerouac's Crooked Road. The Development of a Fiction*, with a Foreword by Ann Charters and a New Preface. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2010 [1981].
- Kerouac, Jack. "Selected Letters: To Neal Cassady, May 22, 1951." In *The Portable Jack Kerouac*, edited by Ann Charters, 605-608. New York: Viking, 1995.
- Kerouac, Jack. *On the Road*. New York: Penguin Books, 1991 [1957].
- Lardas, John. *The Bop Apocalypse*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2001.
- Larson, Lars Erik. "Free Ways and Straight Roads: The Interstates of Sal Paradise and 1950s America." In *What's Your Road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*, edited by Hilary Holladay and Robert Holton, 35-59. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008.
- Ligairi, Rachel. "When Mexico Looks Like Mexico: The Hyperrealization of Race and The Pursuit of The Authentic." In *What's Your Road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*, edited by Hilary Holladay and Robert Holton, 139-154. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008.
- Malcolm, Douglas. "'Jazz America': Jazz and African American Culture in Jack Kerouac's *On the Road*." *Contemporary Literature* 40, no. 1 (1999): 85-110.
- Massumi, Brian. *The Principle of Unrest: Activist Philosophy in the Expanded Field*. London: Open Humanities Press, 2017.
- McNally, Dennis. *Desolate Angel: Jack Kerouac, The Beat Generation, and America*. eBook edition. New York: Hachette Books, 2020.
- Richardson, Mark. "Peasant Dreams: Reading *On the Road*." *Texas Studies in Literature and Language* 43, no. 2 (2001): 218-242.
- Stephenson, Gregory. *The Daybreak Boys. Essays on the Literature of the Beat Generation*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009.
- Swartz, Omar. *The View from On the Road: The Rhetorical Vision of Jack Kerouac*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1999.
- Weinreich, Regina. *Kerouac's Spontaneous Poetics: A Study of the Fiction*. New York: Thunder's Mouth Press, 2001 [1987].
- Wills, David S. "Who's Who: A guide to Kerouac's Characters." *Beatdom*, 2010, <https://www.beatdom.com/whos-who-a-guide-to-kerouacs-characters/>.
- Zelinsky, Wilbur. *The Cultural Geography of the United States*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1992 [1973].

# Mircea Eliade's Unpublished Manuscripts from Private Collections IV. Notebook III: *Benares. Glossa ascezei* (1930). Critical edition

Eugen CIURTIN & Andreea APOSTU

Institute for the History of Religions, Romanian Academy

Corresponding author emails: e.ciurtin@ihr-acad.ro, andreea.apostu@ihr-acad.ro

---

## Mircea Eliade's Unpublished Manuscripts from Private Collections IV. Notebook III: *Benares. Glossa ascezei* (1930). Critical edition

**Abstract:** The present series of contributions critically edits in Romanian and English, with concordances and commentary, a hefty string of unpublished, multilingual manuscripts written by the young Mircea Eliade, Indologist and historian of religions in South Asia, from 1929 to 1931. Previously unknown, the manuscripts were purchased by a private collector, who most graciously contacted the editors in February 2023 and bequeathed them for the present publication. The series complements ECCE | *The Complete Critical Edition of Mircea Eliade's Scholarly Works before 1945*, under the auspices of the Institute for the History of Religions of the Romanian Academy in Bucharest (first two volumes forthcoming). Covering the first two, 87-page Indian Notebooks, the first three instalments of MEUM | *Mircea Eliade's Unpublished Manuscripts from Private Collections* were published in *Transilvania* 51 [155] (2023), no. 1, pp. 1-22 (*Critical edition*), no. 2, pp. 1-16 (*Concordances A-E*) and no. 3, pp. 1-16 (*Commentary*), supplemented by Eugen Ciurtin, „În arhiva lui: Eliade”, *Transilvania* 51 [155] (2023), no. 4, pp. 52-64 (I) and no. 8, pp. 30-38 (II).

**Keywords:** Mircea Eliade, private collector, colonial India, History of religions, South Asian studies, Romanian culture, European culture, manuscript studies, critical editions.

**Citation suggestion:** Ciurtin, Eugen, and Andreea Apostu. "Mircea Eliade's Unpublished Manuscripts from Private Collections IV. Notebook III: *Benares. Glossa ascezei* (1930). Critical edition" *Transilvania*, no. 03 (2024): 64-79.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.03.07>.



§1. The critical edition, concordances and commentary of Notebooks I and II, written in India in 1929-1931 by Mircea Eliade, identified by the private donor and by the editors and then published by this journal in 2023, have demonstrated for the very first time the philological and intellectual genesis of several of Eliade's works: book(let)s as *Soliloquii* | *Solilocvii* (1932), *Şantier* | *Work in Progress*, and *Fragmentarium* (1939) as well as a lecture on contemplation broadcasted in July 1935 and newspaper articles like "Fragmente nefilosofice" (*Vremea*, June 1932), "Pseudo-Indika" (*Vremea*, October 1932), and "Contemplația" (*Familia*, November 1935). Above and beyond these manuscript writings of 1929-1931, reworked and partially published and even republished in 1932-1939, we detected a wealth of fragments never published by the author or by any of his editors, fragments indicated by Eliade or discovered by the editors as belonging to books, articles, and projects left unfinished, despite their utmost relevance for understanding the whole gamut of Eliade's oeuvre of 1921-1945<sup>1</sup>. Similar unpublished writings are present in Notebook III as well as in all other manuscripts destined to be critically edited as MEUM. Furthermore, written in 1930 (and partially dated as such), Notebook III

---

1. See also the General Introduction in ECCE I, forthcoming.



encompasses, as one will discover in these new instalments, another manuscript part of *Soliloquii | Solilocvii* on glory and asceticism<sup>2</sup> as well as the early, long-forgotten manuscript plan<sup>3</sup> of another of his books: *India* (1934), together with selected fragments read in a radio lecture on Benares, distinct from the chapter on the sacred city from *India*, a lecture which was aired in mid-January 1932<sup>4</sup> as “Apa cu flori și cadavre”<sup>5</sup> [The Water with flowers and corpses], the first one after Eliade’s return from Mumbai to Bucharest in mid-December 1931, and then published in *Vremea* – again, distinct from the present manuscript, which is the most genuine – on 14 February 1932<sup>6</sup>, in his column *În țara lui Gandhi* (In Gandhi’s country: a slightly anticolonial stance, as India was in point of fact British Raj).

With its green covers indicating Universal Exercise Book | A. C. Paul | Paper Dealer and Stationer | Calcutta (stationery firms with the same name seem to still exist in contemporary Kolkata), Notebook III bears no general title, yet it clearly includes a Benares memoir started on February 24, 1930 in Calcutta and titled *Benares* on its second page, as well as an essay on glory and asceticism eventually titled *Glossa ascezei*. It comprises 36 unnumbered folios of 202 x 162 mm, with 20 printed lines per page, all written by the author in ink and pencil, presenting at times an obvious ductal hastiness and interlaced with several drawings/portraits. The first part (ff. 1<sup>r</sup>-9<sup>r</sup>) is distinctly written very hurriedly, probably during his very visit to Varanasi, with many corrections and interpolations as made on the spot, while the rest of the manuscript is markedly more legible and poised.

§2. As Notebooks I and II, Notebook III was certainly placed in the material possession of literary historian Mircea Handoca (1929-2015) from March 1989. Be that as it may, we are forced to remind the benevolent readers the insuperable problems M. Handoca left for all readers and editors of Eliade in any language. The mindboggling disarray in which M. Handoca illicitly used and left gravely harmed (and his descendants incontinently sold) Eliade’s unique manuscripts would require indeed a brand-new variety of the philological method. These unpublished manuscripts would furthermore entail assorted adjunct procedures in operating with enormous and erratic quantities of unidentified, non-catalogued or still undisclosed multilingual manuscripts written – and then continuously rewritten, adapted or at times partially and furtively published – by any modern author, irrespective of his/her native culture. This obviously predates any consideration of their very content, which simply covers large spans of dozens of (sub)disciplines across the humanities. A critical editing, full concordances, and commentarial apparatus would likewise contribute chiefly to the betterment of a global understanding of the nature, scope, and advances in the academic study of religions during the last century. Indeed, Eliade’s published and unpublished *œuvres* share all the merits and demerits of the 20th century culture. After careful consideration of all extant unpublished material examined by the editors anew, this is also, above all on the national level, a most severe alert as well as a plea for the most urgent need to abandon all Handoca’s ‘editions’ from stolen and scantily read manuscripts into pseudo-Eliade and non-Eliade publications under Eliade’s name, spread as they were all over Romanian publishing houses, libraries, journals, and magazines for the last half of a century.

As strange as this may still seem to some, such material from 1928-1931 only now starts to be critically edited and globally known in its original form, simply because the manuscripts themselves were previously held captive for decades by M. Handoca, no Indologist, historian of (South Asian) religions or cultural historian being able to consult them, not even to acknowledge their very existence. The single time when M. Handoca took out pages from the present Notebook, he only published three messy pages<sup>7</sup>. A full concordance and a commentary will be offered in a subsequent instalment, yet

---

2. As already mentioned, see MEUM III | Ciurtin-Apostu 2023c: 3 *cum* 11 nn. 12-13.

3. Ten anticipated books planned by Eliade in 1926-1932, with full tables of contents, are present in a key general manuscript entitled *Ce am să scriu (Bibliografie potențială)*, donated in 2022 to the Institute for the History of Religions (Romanian Academy, Bucharest) and critically edited by Andreea Apostu in ECCE I (forthcoming). See already Eugen Ciurtin in M. Eliade 2016: 39-43 and Andreea Apostu, “Mircea Eliade’s Virtual Bibliography: Two Manuscript Folios Linked to *Valkyries in the Library*”, *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 71-79.

4. M. Handoca mentioned 16 January 1932 (see Eliade 1991: 5 and 194), but A. Dimitriu gives both 11 January as the broadcasting date (see Eliade 2001: 9 and 301) and 14 January as the date of the manuscript in the archive of the Romanian Radio Broadcasting Company (Eliade 2011: 294).

5. Published after 1989 in M. Eliade, *Taina Indiei. Texte inedite* (București: Editura Icar, n.d. [1991]): 13-17 and in M. Eliade, *50 de conferințe radiofonice, 1932-1938* (București: Humanitas, 2001), 9-14.

6. M. Eliade, “Benares”. *Vremea*, an V, nr. 225, 14 February 1932, 5.

7. Eliade 1994: 159-162.

in order to ponder Handoca's capacity as editor it would suffice to mention already some bloopers from his transcript's first page: he self-confidently ascribed an inexistent title ("3. Memorialul călătoriei la Benares"), and then read "Udaipur, probably" (!) for U.⟨ttar⟩P.⟨radesh⟩ and even "danciuy-girese" for "dancing-girls" (see here f. 1<sup>r</sup> and 2<sup>r</sup>). Without any editorial explanation or a bare minimum in describing the manuscripts, he dishonestly announced in 1994 he just published everything from these Notebooks ("valorifică integral, pentru prima oară, caietele de studii, note și însemnări din India"<sup>8</sup>). As these Notebooks survived, a proper edition would have been possible and should have been prepared thirty years ago. From 1994 to 2024, this was absent. As already indicated in MEUM I-III, such historic delay is globally accountable for a meagre or at times indeed untruthful reading of Eliade's writings from India. Dozens of doctoral dissertations, articles, and volumes, perhaps especially in Romania, have simply perpetuated and magnified M. Handoca's blunders, as their authors merely and deceitfully likened Handoca with Eliade.

Without explaining why, Richard Reschika left aside precisely that awkward Handoca transcript in his German translation of 2012<sup>9</sup>, while all the other parts were indeed translated. Nevertheless, Reschika informed the international reader that he translated the text M. Handoca published and perceptively added that a comparison with the original, hardly available manuscripts was not possible<sup>10</sup>. However, this sore historical circumstance has intensely changed during the last decade and especially during the last lustrum. As more and more Eliade manuscripts were sold by Handoca's inheritors (2017-2024), public institutions and private donors in Romania have managed to rescue substantial portions of Eliade's once impenetrable Bucharest archive. To this corresponds the development of global scholarship. Bruce Lincoln has meanwhile offered to the global public his consummate translation from the Romanian of hundreds of key Eliade pages never translated before into English, including several articles from 1927 ("Spiritual Itinerary" in full, accompanied by kindred texts from 1927-1928) to the 1930s and beyond<sup>11</sup>. Comparative and critical historian of religions Lincoln has carefully translated from the Romanian and annotated more than 375,000 words of and on Eliade, of and on Culianu as well as from and on their relatives, disciples, colleagues, and contemporaries: a monumental work and the most substantial contribution since Mac Linscott Ricketts (1930-2022) in the United States and the anglophone world.

§3. There are several content and style peculiarities which may be here mentioned. For instance, when Eliade self-assuredly writes (f. 5<sup>r</sup>) "am cetit un număr impresionant de ziare sau memorii" ("I've read an impressive number of newspapers and reminiscences"), he already and unconsciously adopts pseudo-anglicisms, with 'newspapers' actually translating *journals* and 'reminiscences' standing for *memoirs* – two of the foremost genres of colonial scholarship on Greater India. Hundreds of such titles published prior to Eliade's visit to the subcontinent are now fully and freely available<sup>12</sup>. Again, when Eliade notes to himself "(Copia⟨ză⟩ §15)", namely to copy a certain Paragraph 15 in the middle of the present folio 25<sup>r</sup>, he proves his intimate way of working with all his notebooks: he connects Notebook III to Notebook I, where indeed there is another, numbered fragment on asceticism<sup>13</sup>, both being reworked and then included in *Soliloquii* (1932). As we shall see in the concordances and commentary (MEUM V), the unpublished material of the first part from Notebook III was selected and altered by the author for his January 1932 radio lecture with a different title, and then again for his February 1932 article on Kāśī, being only afterwards, with other revisions, included in *India* (1934, 2<sup>nd</sup> edition 1935).

§4. Recalling the scorching North Indian heat, one can only appreciate the quality of paper and ink which finely preserved such nonagenarian manuscripts. The present one actually does include

8. Eliade 1994: 17.

9. Together with the other two "memoriale", as coined by Handoca in Eliade 1994: 141-162.

10. "Die Texte Eliades warden hier gemäß ihrer Bearbeitung durch die rumänischen Herausgeber mitgeteilt. Ein Vergleich mit dem Original war, da es sich zum Teil um kaum erreichbares Schriftgut handelt, nicht möglich" (Eliade 2012: 26).

11. See especially Bruce Lincoln, *Unpublished Appendices 1-3 to Secrets, Lies, and Consequences: A Great Scholar Hidden Past and his Protégé's Unsolved Murder*, Oxford-New York: Oxford University Press, 2023, available at <https://chicago.academia.edu/BruceLincoln> (7 April 2024).

12. See for instance archive.org.

13. See now MEUM I | Ciurtin-Apostu 2023a: 5-6.



a reference to Indic temperatures. Furthermore, a rather typical change is noticeable in the title of a celebrated article: “110° Fahrenheit, ciclón direcție S.V.” (‘Cyclone Direction Southwest’), published in *Cuvântul* on 28 May 1929, included afterwards in *India* and then republished several times<sup>14</sup>. A temperature of 110° F. corresponding to 43.33° Celsius, Eliade might have had indeed in April 1929 a first interaction with Asian extreme meteorological conditions, but even such detail needs to be verified.

In a letter from Calcutta to Petru Comarnescu on 22 April 1929, Eliade mentions Bengal became “a sea of flames. No exaggeration: 110° Fahrenheit”<sup>15</sup>. An exaggeration however appears on the very same day in a letter this time sent to his father: “Here [are] 120° Fahrenheit – and cyclons almost every day”<sup>16</sup>. On 20 March 1929 he wrote to his mother he will not travel by now to Benares as there will be “nearly 100° Fahrenheit, reaching in Allahabad 130°”<sup>17</sup>. On 17 April 1929 Eliade writes again to his mother mentioning “between 100°-120° Fahrenheit”<sup>18</sup>. On 11 and 14 June 1931 he obviously considers “this is the first year when I deplore the heat”, seeing it – at “more than 100° Fahrenheit” – as “deadly”<sup>19</sup>. Such temperatures – again “more than 100° Fahrenheit” – were also mentioned in *Oceanografie*, while ridiculing for “atrocious formalism” the Britons who drink tea at night in India<sup>20</sup>. Once he even mentions “140° Fahrenheit in April or May”<sup>21</sup>. Of course, such warmth is Eliade’s intimation only if M. Handoca’s transcript was unblemished. However, 130° F. seems by all means too much, as the historically highest temperature recorded in India is 51.0° C = 123.8° F. (Rajasthan, 2016).

Let us mention Eliade came to British India from a city well-known for its high temperatures. As he might have known from a certain colonial civil servant Bob Dowley – a fictive character created by Ion Ghica in 1875-1876, those sham letters on Romania he published in 1879 – Bucharest was considered even hotter than Calcutta (“La Calcuta nu am suferit de căldură cum am suferit aici vara trecută”). Exaggeration as an intercontinental specialty of Romanian authors predates indeed Eliade, as Dowley/Ghica informs the rather credulous reader that in Bucharest one may meet with severe temperature variations of 15-20° Fahrenheit – some 10° Celsius – during a couple of *minutes* only!<sup>22</sup> Unlike Ghica, Eliade had actually acknowledged once his thermic exaggerations. In his *Autobiography* he remembered: “in April [1929], on a morning that promised a torrid day, we set off for Far[id]pur. In an article in *Cuvântul* entitled «110° Fahrenheit, Cyclone Direction Southwest,» I related the story of this adventure, dramatizing it, emphasizing the spectacular details, and exaggerating the dangers we experienced”<sup>23</sup>. Be that as it may, the closest Indian mention of temperatures by Eliade is preserved in *Șantier | Work in Progress* (1935), in a passage certainly written in 1931 and mentioning *almost* 110° Fahrenheit (“E îngrozitor de cald, aproape 110° Fahrenheit”<sup>24</sup>). Indeed, the table of contents of the present manuscript mentions 110° Fahrenheit (f. 1<sup>v</sup>), but was amended for good by the author: it initially had only 109°! 109 Fahrenheit Hence every word, letter and manuscript alteration may matter indeed – especially when they were not properly or even never published.

§5. *Norme de îngrijire*. Textul acestui caiet a fost stabilit folosind normele uzuale ale editării științifice. Au fost păstrate desinențele „ei” și „ii” ale substantivelor feminine la genitiv-dativ („străzei”, „nădejdei”

14. Mircea Eliade, *India* (Bucharest: Cugetarea, 1934), 30-36.

15. M. Eliade, *Europa, Asia, America*, vol. 1 (Bucharest: Humanitas, 1999), 174.

16. *Ibid.*, 1999: 266.

17. Identical in Eliade 1994: 198 and Eliade 1999: 259.

18. Same numbers in Eliade 1994: 201 and Eliade 1999: 264.

19. M. Eliade, *Europa, Asia, America*, vol. 1 (Bucharest: Humanitas, 1999), 318 and 320.

20. M. Eliade, *Oceanografie* (Bucharest: Editura „Cultura poporului”, 1934), 126-127 (“beau ceaiu noaptea, deși e peste o sută de grade Fahrenheit”).

21. Letter of 15 December 1929 to his father, in *ibid.*, 1999: 293.

22. “Locuitorii indigeni și străini, cu mine dâmpreună, pătimim rău de întinsul registru al temperaturilor care, pe termometru „Fahrenheit”, nu coprinde mai puțin de 120 de grade între maximă și minimă. Nu este rar ca, în interval de câteva minute numai, să fim espuși la schimbări de temperatură de 15 și de 20 de grade. La Calcut[t]a nu am suferit de căldură cum am suferit aici vara trecută”, in Ion Ghica, *Convorbiri economice* (Bucharest: Socec, 1879), 421, now in *Opere [Works]*, ed. by Ion Roman, pref. by Eugen Simion (Bucharest: Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2017, vol. 1), 841-842.

23. M. Eliade, *Autobiography*, vol. I: 1907-1937. *Journey East, Journey West*. Translated by Mac Linscott Ricketts (San Francisco: Harper & Row, 1981), 165 (with the misprint *Fardipur*).

24. M. Eliade, *Șantier. Roman indirect* [Work in Progress. An Indirect Novel] (Bucharest: „Cugetarea” [P.C. Georgescu-Delafras], 1935), 243 (adding “și o zăpușală terifiantă”).

„existenții”, „voinții” etc.), pronumele relativ „cari”, precum și formele lexicale atestând o pronunție învechită sau cele intermediare ale cuvintelor împrumutate din alte limbi („massă”, „catechism”, „positiv”). Grafiile epocii care nu reflectau o realitate fonetică distinctă a cuvintelor au fost actualizate: „ași” a devenit, astfel, „aș”, „acelaș”, „totuși” – „același”, „totuși”, „s” intervocalic sau antepus consoanelor sonore și sonantelor a fost înlocuit de „z” („deslănțuie” – „dezlănțuie”) etc. Au fost eliminate tacit accentele care marcau formele de imperfect și de infinitiv ale verbelor, precum și „u” final, fără valoare fonetică. Cuvintele în limbi indiene au fost corectate, formele inițiale fiind menționate în aparatul critic. Pentru a nu îngreuna lectura prin frecvente note identice, zecile de cuvinte suprascrise în manuscris au fost indicate prin <sup>a</sup> (un singur cuvânt), <sup>b</sup> (două) sau <sup>γ</sup> (trei cuvinte suprascrise). De asemenea, în cazul tăieturilor ample care se suprapun unor tăieturi inițiale, am optat pentru semnalarea lor prin acolade: „{...}”. În privința punctuației, am adoptat principiul minimei intervenții, eliminând virgulele dintre subiect și predicat, dintre propoziții principale și subordonate subiective, precum și pe cele antepuse acronimului „etc.”. A fost, de asemenea, adăugată virgula acolo unde autorul introdusese deja una, pentru a încadra apozitii sau propoziții subordonate. Deseori, în graba sa, Mircea Eliade a folosit inconsecvent semnele diacritice specifice limbii române. Acestea au fost adăugate tacit. Dezacordurile și alte greșeli ale autorului, provocate de rapiditatea cu care își redacta însemnările, nu au fost corectate.

Am început a redacta memoriile  
călătoriei mele scurte în U.P. și  
Rajputana în 24 Februarie 1930,  
conștient că voi scrie minciuni  
și incapabil să transmit toată  
revelația drumului. Ceea ce am  
văzut și gândit întrec cu mult  
pedestru redactare ce va urma,  
cu voia lui Dumnezeu și cu  
învoiala treburilor mele Sanskrite.  
De aceea, nevoit fiind să public  
foiletoane, voi spune povești – și  
mă voi blestema că nu pot scrie  
cele ce am înăpoia ochilor.

Azi, în Balluebagar Road  
Calcutta

Notebook III, f. 1, l. 1-16 © Private collection, reproduced in agreement with the owner.

[f. 1<sup>r</sup>] Am început a redacta memoriile călătoriei mele scurte în U.<ttar>P.<radesh> și Rajputana în 24 februarie 1930, conștient că voi scrie minciuni și incapabil să transmit toată revelația drumului. Ceea ce am văzut și gândit întrec cu mult pedestru redactare ce va urma, cu voia lui Dumnezeu și cu învoiala treburilor mele sanskrite.

De aceea, nevoit să public foiletoane, voi spune povești – și mă voi blestema că nu pot scrie cele ce am înăpoia ochilor.



Azi, în Bakulbagan Road  
Calcutta

[f. 1<sup>v</sup>] Cu riksa în Colombo  
Kandi și Anuradhapura  
Pelerinaj la Rameshwaram  
Madura  
Madras  
Adyar  
Crăciunul la Poonamallee  
Calcutta  
Biblioteca maharajahului  
~~Cel dintâi yoghin~~  
Mănăstirea lui Swami  
Primăvara  
Gandhi  
110<sup>0,25</sup> Fahrenheit  
Jurnal himalayan  
Vilegiatura la Darjeeling  
Funerarii la Lebong  
Spre Piscul Tigrului  
Când vine monsoonul  
Santiniketan  
Durga Puja  
Benares  
Sarnath  
Pelerinaj la Kumbh<sup>26</sup> Mela  
Agra  
Fatehpur Sikri<sup>27</sup>  
Jaipur  
Ajmere  
Deșertul Bikaner<sup>28</sup>  
Delhi  
Lucknow  
Rawal Pindi  
Srinagar  
Vară în Kashmir

[f. 2<sup>r</sup>]

*Benares*

Cei cari coboară de la templul Durgei la Asi Ghat se lovesc de un Gange larg și albastru, surprinzător de curat și lin. Apele lui sunt limpezi, pentru că Asi Ghat e la miază-noapte<sup>29</sup>.

Un englez a spus odată că Benaresul e frumos numai la cinematograful. Pentru mine Autorul<sup>30</sup> memorii scrieri paginilor de față<sup>31</sup> apreciază toate adevărurile cari se leagă de cinematograful filme<sup>32</sup> sunt și evidente. Nu e paradoxal, nici extraordinar<sup>32</sup>. Superstiția civilizației supersti superiorității occidentale și revendi a pierit în India prin cinematograful, unde norodul în cânepă albă poate aprecia judeca morala<sup>□</sup>

25. Corectat din „109”.

26. Scris „Kumb”.

27. Scris „Sikhri”.

28. Scris „Bikaneer”.

29. Eliade a încadrat, în caiet, cu două linii orizontale, acest incipit.

30. Urmează o literă indescifrabilă, tăiată energetic.

31. Cuvintele „autorul acestor memorii scrieri paginilor de față” sunt suprascrise două rânduri mai sus.

32. Cuvintele „nu e paradoxal, nici extraordinar” suprascrise cu creion grafit.

adulterelor și tot ce e evident într-o<sup>33</sup> dancing-girls. Oamenii blânzi cred că indienii frecventează sălile<sup>a</sup> cinematografice pentru că s-au civilizat, în timp ce ei se adună acolo ca să cunoască intimitatea stăpânilor și să bârfească sub ventilator cucoanele înțepate cari îi străfulgeră insultă<sup>a</sup> în bazar. Mai mult<sup>34</sup> războiul și filmele au deșteptat conștiința cetățenilor decât Mahatma Gandhi. Dar aceasta e altă poveste. Dacă am pomenit de înțelepciunea englezului, am făcut-o ca să se<sup>a</sup> înțeleagă de ce într-o după-amiază din ianuarie, proaspăt sosit de la Moghul Sarai<sup>35</sup>, am început a<sup>36</sup> iscodi prin locul<sup>b</sup> cinematografului. Voiam să văd un<sup>a</sup> Benares frumos, specific și intraductibil. Și l-am găsit.

[f. 2<sup>v</sup>] Un pungaș – socotindu-te american – îți propune colecția colaje<sup>a</sup> fotografice obscene, ale basoreliefulor din pagoda nepaleză pe cari trebuie să le privești (de altfel, sunt numai câteva împerecheri grotești)<sup>37</sup> ca să nu pari stupid și să le respingi cu un aer de eolite anticar deziluzionat afirmând că nu sunt clare sau comentezi porcocos ca să dai a înțelege că ai fost la Paris.

[f. 3<sup>r</sup>] Drumul<sup>38</sup> meu a fost lung și primejdios, ca orice se leagă de un S.<fânt> Graal sau de un oraș târg<sup>a</sup> indian. Amurzea, – cu luminile incerte, cu stingându-se întâi în ceruri și apoi în Benares, ca o pedeapsă a Harului asupra acestui tărâm de panteist. Apucasem pe strada principală a cartierului indian, călăuzit numai de ispite; ~~acea~~ ispita stolurilor de fantasma pe terase (paseri sau femei?...), ~~ace~~ ispita<sup>a</sup> dughenelor cu [ă] creații în alamă, și ~~acea~~ a trecătorilor<sup>39</sup> cari îți strivesc picioarele fără să te și nu te<sup>r</sup> privească<sup>40</sup>, ispita acelor senzații neînregistrate în lexic, aeriene sau cănoase, ~~asurzitoare~~ pe cari un caravan serail le revelează direct într-un eristal bloc<sup>a</sup>, asemenea unei insule din mările de Sud ~~revelate în~~ născute cu totul și cu totul dintr-o<sup>41</sup> dimineață vânăta. Negustorii mă apucau de mână ca să-mi arate porumbițe în alamă, elefanți de fildeş înșirați pe o verșea ramură de ebonit sau șaluri de mătase argintată. Un om sfânt își împacheta șerpilor în coșul de papură, bombănind eu nemulțumit de cei câțiva<sup>42</sup> gologanii<sup>43</sup> de aramă, ~~prea puțin~~ nemulțumit de dimensiunile. Șerpilor se încolăceau<sup>r</sup> lihniti și prodigios, și în Benares se întuneca, și eu căutam încă ocehanul englezului înțelept.

Strada e fără de sfârșit, agitată în colțuri, axifiantă<sup>44</sup> în fața oficiului poștal, desfundată pe alocuri de primărie Corporație, bogată în vaci și [+]<sup>45</sup> peste tot pretu. Câteodată, urci delușorul de pietre sau pământ ca să faci loc unor femei cari se țin de mână și înaintează cu privirile ascunse. Un vizitiu de tonga strigă: Hein. Clopoței, mirodenii, șaluri ca piersica, ghirlande de lumi becuri, facle și lumânări.

[f. 3<sup>v</sup>] „Prefață generală”<sup>46</sup>

[f. 4<sup>r</sup>] N-am găsit ocehanul minunat.

– și iată cum stele și întunec mă cheamă din drumul meu, înapoi spre *Sanskrit College*. Studentul care-mi ține de urât în odaia oaspeților<sup>r</sup> mă întreabă dacă am văzut templele, școlile<sup>b</sup>, Ghat-urile. Firește.

\*  
\* \*

Există un preliminarium prin pe<sup>a</sup> care nu-l pot lăsa nedezvăluit în această cronică veridică a itinerariului

33. „o” adăugat cu creionul.

34. Inițial scris „Războiul și filmele au deșteptat mai mult conștiința cetățenilor”; Eliade indică trecerea lui „mai mult” la începutul frazei.

35. Eliade adaugă cu creion grafit câteva cuvinte în josul paginii, menite a fi introduse în frază: „n-am alergat să văd templul maimuțelor, nici scâldătorile sfinte”.

36. Urmează un cuvânt tăiat indescifrabil.

37. Paranteză suprascrisă inserată în text de Eliade.

38. În partea de sus a paginii, Eliade a scris cu majuscule, întărind cu creion grafit și cerneală, literele „RAN”, tăind apoi „N” și adăugând alte câteva linii.

39. Cuvânt tăiat cu creion grafit, probabil ulterior momentului redactării. Deasupra cuvântului tăiat, o însemnare indescrifrabilă făcută tot cu creion grafit.

40. Eliade nu a mai corectat, după reformulare, forma verbului.

41. „Născută cu totul și cu totul dintr-o” suprascrise.

42. „Nemulțumit de cei câțiva” suprascrise.

43. Forma substantivului a rămas necorectată după reformulare.

44. Forma a cuvântului folosită de autor și în *Lumina ce se stinge*.

45. Cuvânt indescifrabil.

46. Cuvinte scrise cu creion grafit.





meu orientat către cinematograful din Benares în India Centrală<sup>7</sup>. Anume, o sinceră opinie asupra autorilor de impresii indiene oricât de exotice. Aceștia sunt îndeobște oameni cu stare și ambiții, cari se plictisesc grozav în hotel și atunci scriu cărți cărți, grozav de plicticoase și ele, pe cari nu le pot ceti decât oameni lectori și oameni plictisiți, adesea<sup>47</sup> bătrâne, ocași arestații<sup>a</sup> politici, bolnavii sau colegienii. Părerea mea – modestă dar hotărâtă definitivă<sup>a</sup> – e că literatura de călătorii e imposibilă, e un lucru pentru simplul motiv că nu poți înțelege un loc în care n-ai fost și aprecia un loc unde ești ridicol. E știut lucru că europeanul turistul e ridicol în Orient, și numai un nesimțitor poate rămâne impasibil la sub această masă de ridicol. Orice om cu bun simț e împiedecat să se bucure de un peisagiu și<sup>b</sup> moment asiatic, tocmai pentru<sup>48</sup> simpla lui prezență. Rămâne atunci celalt mijloc mai comod și mai respect onest, cel puțin în intenții. Omul se retrage în hotel, singur, iremediabil singur și se inspiră compune<sup>a</sup> din imaginație sau din manualele portative. Produsul acestui adulteriu e îndeobște de o deprimantă mediocritate, ca orice fruct al defraudării vecinului. Aflăm, așadar, de palate

[f. 5<sup>r</sup>] cari sunt frumoase pentru că nu le-am văzut, de grădini în care te întrebi de ce nu se aduc cari de fapt au numai numele fermecătoare și de aventuri cari sunt totdeauna sub cotidian. Întrucât<sup>49</sup> mă privește, deși am cetit un număr impresionant de ziare sau memorii – n-am verificat nici un impresii epitet<sup>a</sup> și n-am găsit justificarea nici unei valori. Nu pentru<sup>a</sup> că asemenea valori India ar fi lipsită de farmece – ci prin și pentru că impresionistul a mințit sau s-a plictisit, incapabil să transceadă valul de ridicol proiectat asupra-i prin mirata-i descălecare într-un pe acest<sup>b</sup> tărâm din basme.

Există un singur mijloc de a aprecia un peisagiu sau moment asiatic; acela de a nu-l căuta. Dacă ești norocos, îl întâlnești te miri cum – dacă nu, paguba nu-i mare, încerci în altă parte. În niciun caz nu înțelegi sau simți nu ai nu sunt<sup>b</sup> șanse de emoție veritabilă sau înțelegere justă pornind cu gândul de a le găsi. Motivul e simplu, pentru că omul<sup>a</sup> nu<sup>50</sup> află nimic, ci totul i se revelează.

Am socotit indispensabile aceste lămuriri pentru că cele ce vor urma nu au pretenția de a fi literatură de călătorie, ci numai notele unui om care s-a dus a umblat<sup>b</sup> după treburi, într-adevăr iar în ceasur<i>libere, din întâmplare, a mai văzut și altceva și socotește cu viincios. Poate că peste Am scris<sup>b</sup> paginile fără nicio pretenție – nici de a fi complet, nici de a fi plăcut, pentru că le-am scris în un om ceasuri când nu eram plictisit care n-a fost plictisit niciodată.

[f. 6<sup>r</sup>] {A străbate cartierul indian,  
mă sfiesc să zugrăvesc o seară în Benares  
pe seară, în Benares, înseamnă a fi asurzit de copleșit copleșit până la sațietate saturație}

Nu știu dacă am fost împede îndeajuns de clar asupra drumului meu în Benares, aflarea locului minunat. Un cetitor inteligent ar crede că e o parabolă. Dar adevărul e mult mai e altul; căutam cinematograful pentru că în aceeași curte se afla și hotelul indian la care mă hotărâsem să mân. Un Cineva mă sfătui se îmi vorbise<sup>b</sup> la Moghul Sarai de acest hotel minunat, singurul care se află în cartierul indian și alături odată cu numele lui (pe care l-am uitat, firește) îmi mai comunicase și amănuntul cinematografului. Astfel că, de cum am încheiat vizitele obligatorii și urgente la câțiva panditiji cărturari – m-am îndreptat către adăpost, cu tonga<sup>51</sup> purtându-mi bagajele în urma-mi.

Europenii aciuiesc, de obicei, în celalt Benares, cu hotelurile, baruri și cantonament militar. Ca să „vadă” orașul, tocmesc un taxi care-i poartă de dimineața până la prânz prin pe unde scrie în ghid – iar apoi iau barca la Asi Ghat și trec ajung până la podul central de fier<sup>b</sup>, văzând în drum scăldătorile sfinte și templele de pe chei. Itinerariul Sistemul acesta e corect și recomandabil, mai cu seamă că dă un coeficient numitor comun tuturor impresiilor vizitatorilor.

[f. 7<sup>r</sup>] În orice casă se află, probabil, un armonium și cel puțin o soprană. Numai astfel se explică litania neîntreruptă care se apleacă asupra străzii. Dar numai Benaresul ar putea explica farmecul neliniștit pe care-l poartă acele tânguiri monotone, și adaogiul clarului mohorât al orgei. Cu cât se înnoptează, cu atât îmbulzeala crește, pentru că indienii cinează târziu și păstrează tradiția odihnei după ce coboară

47. Lecțiune incertă din cauza ductului neglijent.

48. Eliade a redactat inițial „prin” cu cerneală neagră, scriind apoi peste acest cuvânt, cu creion grafit, „pentru”.

49. Lecțiune incertă.

50. Urmează două litere tăiate indescifrabile.

51. „Tongla” în ms.

soarele. [În acel ceas<sup>52</sup> o nedefinită împăcare străbate pământul. Din sângeriu, cerul ajunge tot mai albastru, tot mai întunecat și mai rece. Schimbarea, neașteptat de bruscă, înmoaie inimile și turbură mințile]<sup>53</sup> ca orice realitate ~~revelată~~ târzie. Poate că acel complex nepătruns care definește un suflet indian ~~a fost~~ se află într-o intimă discretă familiaritate cu marea plângere a firii, când Soarele nu mai e. De aceea ~~oamenii~~ bărbații nu lucrează, iar femeile cântă. Și toată cetatea se întristează, și apoi se bucură, în înnoptat, ca de o minune, când stele se ~~adună~~ desprind din turbureala înaltului. Poate... Dar aceste divagații nu se leagă într-un nimic de forfoteala Benaresului<sup>54</sup>. Aici nu sunt nici musulmani, nici europeni. Sau dacă sunt, câțiva, sunt nevăzuți – ~~din dispreț~~ și înghițiți în învâlmășeala de roială<sup>55</sup> indiană, ~~asemenea sănă~~<sup>55</sup> binedispusă ca o trosnire de membre și agitată ca un stup.

[E ceasul vizitelor, al întâlnirilor cu prieteni și e ceasul iubit de femei, pentru că atunci îmbracă cele mai scumpe *sari*, își parfumează părul cu ulei de ~~lotus~~ scorțișoară<sup>56</sup> și ies pe terase. Anevoie le poți ghici, înapoia parapetului de

[f. 8'] piatră, sus, cu voalul fluturând și tăifăsuind, recitând poemele zilei și cântând.

Când se înnoptează bine, viața teraselor se stinge. Numai câte o îndrăgostită ~~se uită~~ rămâne până<sup>56</sup> târziu, mută, resemnată. Dar aceste singuratece sunt rare, surprinzător de rare, căci în India fetele nu suferă criza sentimentală a adolescențelor occidentale, și dragostea lor trece lent de la mamă la soț, fără ezitări sau tangente de probă.

Era noapte de-a binelea când am descoperit hotelul. Trecusem de două ori prin fața gangului, fără să-l bănuiesc. Și cinematograful era ascuns într-o curte interioară. Dar când l-am găsit, am ~~înțe~~ adevărit zicala englezului. La capătul gangului, o bandă de muzicanți cu tobe și surle aduna norodul pentru cinema. Iar în mijlocul gangului, un ins indescifrabil învârtea o roată la care se îngrămădeau<sup>57</sup> ~~două~~ câteva<sup>57</sup> duzini de privitori. Pasagiul era complet blocat. Și de înțeles cu ei, greu – căci taraba ~~ehem~~ ispitea lumea să vadă pe Douglas Fairbanks (omul cel mai popular în India, după Gandhi).

Mi Am găsit o cameră alături de o familie de punjabi care-și spălaseră pijamalele și ocupaseră o jumătate de terasă cu uscatul lor la vântul de seară. Numeroși și vorbăreți, ~~veneau și plecau~~ coborau și urcau<sup>58</sup> fără scările, fără să știe nimeni câți sunt și de ce se agită. Hotelierul a avut ideea să deschidă, ~~visavis~~ peste drum<sup>58</sup>, un bar restaurant cu același nume<sup>58</sup>, „Café Royal”, și aceasta a complicat amuzant situația, pentru că bucătarul – de pe terasa vecină – și managerul, de la catul vecin, trebuiau să comunice cu fecioru meu<sup>59</sup> peste larma străzii ca să-mi fixeze cina după ordin. ~~A~~ Nu se putea altfel pentru că la cină trebuie

[f. 9'] să colaboreze trei persoane cari, la Café Royal, nu se pot întâlni niciodată în același timp.

... Pe cât e de zvăpăiată și congestionată seara, pe atât e de sobră noaptea. {Te întreb unde sunt toți acei oameni cari se ~~îngh~~ îmbulzeau cu trei ceasuri îna} Te întreb unde e larma care părea organică străzei cu ~~lumină~~ globuri<sup>60</sup>. Și și<sup>59</sup> cum e cu puțință să stăpânea<scă>, numai cu câteva ceasuri după, o tăcere atât de înspăimântătoare. Iar senzația nu e cea a unui oraș adormit, ci a unei imense comunități care șoptește, în taină, care veghează sau se roagă. Simți – câte o fereastră<sup>60</sup>, câte o chemare, câte un foșnet acolo unde n-ai fi bănuț că veghează oameni – cum viața nu s-a stins, ci s-a recules – și știi că în fiecare casă pâlpâie aceeași ~~ga albă~~ milenară viață familiară, aceleași veghi de noapte. E un sentiment neîncercat, spectacolul ~~unei~~ cetății care se tace<sup>61</sup> – cu gândul la soarele care va răsări – și apoi adoarme.

La miezul nopții, larma ~~passa~~ pasageră și intrusă a cetelor de la cinema. Dar zgomotele se sting brusc,

52. Urmează două litere tăiate, posibil „să”, de la cuvântul „sângeriu”, folosit în fraza următoare.

53. Parantezele drepte îi aparțin lui Eliade.

54. Urmează două cuvinte tăiate, dintre care descifrabil întru totul este doar primul, „în”.

55. Eliade a vrut probabil să scrie inițial cuvântul „sănătoasă”.

56. Parantezele drepte îi aparțin lui Eliade.

57. Ductul foarte rapid lasă cuvântul suprascris incomplet.

58. Duct foarte rapid.

59. Urmează un cuvânt tăiat indescifrabil.

60. Din pricina ductului rapid și neregulat, această secvență a manuscrisului devine aproape complet ilizibilă. Se poate discerne transformarea unui „f” în „c”, fără a fi totuși complet înlocuit cuvântul inițial. Am optat în cele din urmă pentru forma „câte o fereastră”, prezentă în articolul „Benares” din *Vremea* (care preia integral acest pasaj) și în acord cu celelalte elemente ale enumerației. Cf. M. Eliade, *India*, București, 1934, 45, identic în M. Eliade, *India*, București, 1935, 57.

61. *Idem*.



cu pașii celui ce se teme de întunec. Briza se întărește; ~~văzduhul~~ aceeași taină a nopții orientale, născându-se <sup>62</sup>– ca orice taină – în fiecare noapte. Care decantează puzderia de gânduri și superstiții, iar firul vieții insului se subțiază atunci ca viața oricărui ~~se întrebă asupra unui singur lucru~~ pipăie cu dubiu imperativul inițial.

[f. 12<sup>r</sup>]

*Glorie și Asceză*

*Glossa ascezei*

Omul, întrucât activează ca om, poate alege unul din aceste două drumuri: glorie sau asceză. Restul e biologie.

Iar cuvântul *drum* trebuie înțeles astfel: cale dreaptă și <sup>63</sup> progresivă, pe care umblând, omul devine cauza progresului său. Pentru că sunt și alte posibilități de viațuire (în gând sau în activare) cari sunt cercuri. ~~vicioase~~ Și, pentru că<sup>7</sup> orice cerc e infinit, sunt oameni cari parcurg la infinit aceeași circumferență, având iluzia că se apropie de o margine ideală.

Prin ambele drumuri, se realizează o integrare a vieții omenești în eternitate. Și tocmai pentru că satisfac setea aceasta de participare în veșnicie – gloria și asceza pot fi numite căi, drumuri. Sunt alte<sup>a</sup> năzuințe, idealuri, dogme – cari satisfac numai instinctele sau curiozitățile sau slăbiciunile umane.

[f. 13<sup>r</sup>] Gloria, adică supraviețuire strict umană, vie, în urmași sau în conștiințe – are anumite corespondențe semnificative cu asceza. Dar aceasta din urmă se mișcă într-o altă dimensiune, mai profundă și dificil de tradus rațional; de aceea a dat izvor atâtor confuzii și neînțelegeri.

Asceza poate fi o forță magică, și astfel e la „primitivi”. Virginitatea e o putere inumană – tocmai pentru că se răzvrățește instinctului ~~fundamental~~ animal<sup>a</sup>. În mitologia Indiei, zeii însuși<sup>64</sup> se tem de acei asceți cari practică prelungi și crunte înfrânări. De altfel, în concepția indiană, *tapas*, adică asceza, e forța maximă pe care o poate atinge un om – și pentru aceasta ea își poate avea un scop în sine. Ca orice forță magică e dincolo de legile creației – e amorală și<sup>65</sup> e liberă, e un joc.

[f. 14<sup>r</sup>] de completat cu definiția renunțării<sup>66</sup>.

Peste tot și în toate timpurile, asceza implică o renunțare – fie la viață, fie la fructele ei vieții<sup>a</sup> –; e o sterilizare prin puritate. Și cum puritatea nu aparține acestei lumi – asceza se nutrește cu gânduri de dincolo. ~~Dar~~ Cu acest element – al purității reflectate din afară, dintr-o ~~dogmă~~ revelație<sup>a</sup> sau o întrupare – asceza încetează de a fi magică. E Ajunge<sup>a</sup> o cale religioasă, adică un mijloc de apropiere reală, mimetică; ascetul renunță de a imita sau a înțelege creația – și se îndreaptă numai către creator, dar nu ~~prin~~ contemplativ și exterior, ci dramatic, imitând, retrăind agonia dumnezeului pe care îl caută, fie acesta Dionysos, ~~Rama~~ Shiva<sup>a</sup> sau Christos. (Orice încercare de discuție a adevărului acestor experiențe e exclusă din acest soliloquiul).

[f. 15<sup>r</sup>] Castitatea indiană are un caracter esențial și comun tuturor formelor de asceză indiană: uciderea germenilor vitali prin suspendarea gradată<sup>a</sup> și suprimarea finală a dorințelor, așadar a actelor. Comparată cu fecioria creștină – trăire mistică, în unire cu Mântuitorul (femeile), sau în unire cu agonia sa (bărbații) – castitatea indiană poate părea o dorință de extincție, în timp ce cea creștină e o dorință acerbă de nemurire, de viață glorioasă în gloria lui Christos.

Dar nu e așa; asceza indiană conduce la o supraviețuire suprafirească. Ceea ce se numește *mukti* sau *nirvana* e o nemurire, dar nu în sensul creștin al termenului. Pentru creștinism – și pentru occidentali în genere – ideea de nemurire

[f. 16<sup>r</sup>] e antropologică<sup>a</sup> amorfică, e o continuare și împlinire<sup>67</sup> glorioasă a vieții pământene; e Raiul. Pentru viziunea sobră a spiritului indian – nemurirea nu poate avea nimic uman, ea nu poate fi o prelungire purificată a existenței terestre. Nemurirea e reintegrarea spiritului în datele sale inițiale: static, universal

62. Eliade pare să fi abandonat paranteza inițială în favoarea liniei de pauză.

63. „și” este adăugat cu creion grafit, înlocuind o virgulă.

64. Astfel în manuscris.

65. „și” este adăugat cu cerneală, înlocuind o virgulă.

66. Cuvinte adăugate oblic în colțul din stânga sus al paginii.

67. „și împlinire” adăugat cu creion albastru.

și supramental. Beatitudinea – fie chiar cea cerească, despre care se poate spune că e o participare totală în Har – e înțeleasă de indieni nu ca o experiență (, nici ca o stare de grație, ci o coincidență definitivă, statică, a spiritului cu el însuși. Dar nu e anihilare. Ci pur și simplu existență suprafirească și globală; nu participare la Divinitate, ci identitate cu ea; nu o fericire prin tăria și completitudinea raportului cu Divinitatea, ci transcenderea oricărui raport, de orice esență<sup>68</sup>.

[f. 17<sup>r</sup>] E un truism adesea repetat comparația dintre gloria abstractă – trăirea prin în<sup>a</sup> memoria celorlalți, transmiterea în timp a faptului numelui<sup>a</sup> mii de ani după ce faptul s-a consumat – și gloria concretă, nemurirea prin urmași, „carne din carnea mea”. Într-un anumit sens, Unamuno a epuizat glosa și sensurile<sup>69</sup> acestor două glorie în comentariul său la Don Quichotte. Seria vie și concretă – alături satisface instinctul de nemurire, de supraviețuire, pe care homo sapiens îl ~~pe~~ moștenește de la primate. E unul dintre puținele instincte cari au creat instituții umane. Îndeobște, instituțiile se reazemă și se nutresc nu din instincte, ci din<sup>70</sup> superstiții. Se pare că Grecii au luat cei dintâi cunoștință de imensele posibilități ale gloriei, și dintr-un instinct obscur (cum probabil că l-au cunoscut despoții orientali) au făurit o voluptate și o

[f. 18<sup>r</sup>] filosofie. O voluptate magnifică<sup>a</sup> întrucât se pare că omagiile semenilor sunt eele singurele hrană care satisface complet omul fără de a-l deposeda de sensul și orientarea vieții sale. Voluptatea omagiilor e o valență prin cu desăvârșire masculină. De aceea nu Orice<sup>a</sup> bărbat se trudește nu pentru dragoste, nici pentru flatări feminine, ci pentru aprecierea de către șeful lui meșteșugului lui. S-a exagerat stupid influența spiritului feminin în civilizația apuseană. Și totuși e ușor de aflat că fiecare ins care viețuiește cu adevărat – iar nu se mulțumește numai să existe – urmărește recunoașterea superiorului său tehnic; un financiar ca și un artist, un războinic ca și un lucrător manual e fericit nu<sup>71</sup> numai<sup>a</sup> când câștigă recunoașterea măștrilor tehnici. ~~nu~~ Una din păcălelile romantice pe cari

[f. 19<sup>r</sup>] bărbații se întrec a le cultiva – e ~~fa~~ presupuziția că femeile sunt inspiratoarele și muzele lucrului lor. Eroarea acestui romantism e prea evidentă pentru a o refuta; de fapt, chiar în zona unde inspirația feminină se crede indispensabilă – în lirică – ea e numai material senzațional și narcotic kinetic. Departe de a fi indispensabilă, coboară adesea admirabile posibilități poetice în vulgaritate, cum istoria literaturii ~~poate~~ cu ușurință dovediește. Inspirația e de cele mai multe ori o supraîncărcare de senzații tari care se cere descărcată urgent; de aci confesiunile vulgare ale poezilor îndrăgostiți, cari se sufocau înainte de a avea timp de a transforma senzațiile în artă. Acte de dezgolire, de nuditate și lamentație – de evidentă origină femini<sup>a</sup><sup>72</sup>.

[f. 20<sup>r</sup>] Evident, concepția aceasta modernă a omagiilor tehnice nu e întocmai cu cele ce Grecii înțelegeau prin glorie. Insistența lor în veșnicia operii și, mai ales, filosofia pe care o implicau în glorie – e absentă în conștiința modernă. Într-un anumit sens, gloria ~~clasi~~ antichității clasice și a Renașterii e imposibilă în societatea modernă; nu e posibilă neliniștea și așteptarea, ~~un grupului social~~ acel sentiment<sup>8</sup> prielnic dezvoltării expansiunilor<sup>a</sup> din zone obscure, alimentate încă de spaime și speranțe ancestrale. Un erou nu există fără un mit, iar mitul e produsul unei vaste experiențe asociate, fraze manifestarea acelei anxioase așteptări a masselor, așteptare pentru deznodământ, pentru o confirmare sau infirmare a zvonurilor ridicate de erou. Misterul care se prelungeste agonice, incertitudinea, ~~încai comuni~~ călătoria<sup>a</sup> lentă și rodnică a ~~legen~~ marilor fapte<sup>73</sup>.

[f. 21<sup>r</sup>] într-un cuvânt așteptarea, agonia, misterul, singurul sentiment în<sup>a</sup> care sentimentul religiozității<sup>a</sup> se poate dezvolta concret și participa în viața individului sau colectivă, ca un element efectiv<sup>a</sup>, iar nu ca o abstracțiune – sentimentul acesta e ucis în societatea modernă. Informația se răspândește

68. Pe f. 16<sup>v</sup> se pot observa două mici portrete în partea dreaptă, ambele din profil, realizate cu creion grafit și cerneală neagră.

69. „glosa și” și „or” adăugate cu creion grafit.

70. „Nu din instincte, ci din” suprascris cu creionul.

71. Urmează o literă tăiată indescifrabilă.

72. Pe verso (f. 19<sup>v</sup>) apare, în partea dreaptă, un portret încrunțat din profil, realizat cu cerneală neagră.

73. F. 20<sup>v</sup>, fără text, prezintă un portret realizat din profil, cu cerneală neagră, în partea dreaptă.



prompt și cert, radio și presa cotidiană pun capăt oricărei anxii<sup>74</sup>. Nu mai circulă zvonuri, iar când circulă ele nu sunt produsul unei experienții colective, nu sunt agonii sau profeții – ci simple tactice individuale. În loc de legende și eroi, ele produc surmenaj sau dezgust și neîncredere. Iar zvonurile au pierdut orice valență folclorică; nu mai poartă legende de eroi, ci stupidități politice sau economice.

[f. 22'] De aici indiferentismul masselor cultivate. Anumite revelații cari singure<sup>a</sup> pot fi descărca anumite experiențe – sunt excluse prin chiar însăși mecanismul societății moderne. Dacă acest fapt ar fi suprimat necesitatea organică speșciei umane de anxiozitate și așteptare – nu l-am fi comentat. Dar, cum se întâmplă întotdeauna, nici<sup>a</sup> ele nu a dispărut, ci s-a transformat și s-a multiplicat numai. Există mii de spețe de anxiozități factice, de spaima și speranțe de de nutrite în sere; raiduri aeriene, curse de cai, recorduri sportive. Presa care e tot – de la educație până la amuzament – cultivă din belșug infinita varietate de neliniști cari vor proclama eroii. Dar natura lor factică e evidentă; nimeni nu-și amintește numele eroilor din presa de acum zece ani. Succesul nu

[f. 24']<sup>75</sup> <e> întotdeauna necesar gloriei. Nimeni nu cunoaște numele victorioșilor generali ~~chinezi~~ ~~arii~~ ai Republicii<sup>b</sup> Chineze, deși puțini și incerti sunt cei cari n-au auzit cel puțin vag de veșnicul învins, Gandhi. Eroii aceștia ai presei nu satisfac ~~des~~ instinctul mitologic al omului natural; de aceea ei trebuie schimbați prodigios. Orice succes monden participă la caracterul acesta fulgerător și<sup>b</sup> caduc al eroilor contemporani. Nimeni nu-și amintește muzica vulgară de acum zece ani; dar cine nu cunoaște *Oh, du lieber Augustin, Augustin...*, care a fost primul vals. Și cu toată metamorfoza lui melancolică – de la sentimental la clovnesc – dovedește totuși trăinicia impresiei populare, care a luat mai bine de o sută de ani să se infiltreze și să emigreze.

[f. 25']<sup>76</sup> Am observat în treacăt că elementul castității și sau<sup>a</sup> purității absolute, e nu aparține ordinului natural uman. De aceea, asceza sexuală ~~eand~~ dacă<sup>a</sup> izbândește, e fie o operă magică – fie opera grației. De altfel, însăși ceea ce înțelegem noi prin puritate – e un sentiment obscur, inutil și ~~absurd~~ extravagant<sup>77</sup> de gratuit. (Copia<ză> §15). Cu alte cuvinte, puritatea și toată tehnica<sup>a</sup> ascetică implicată, pentru apărarea ei, sunt complet inutile în ~~ordinul natural al relig~~ sacre fără o ~~adiacenta~~ auxiliare sacrale, fără ~~auxi~~ intervenția acelor sentimente pe cari le numim religioase. Acei teologi cari socotesc ~~eas~~ puritatea posibilă numai prin Har divin, nu fac decât să ~~defi~~ accentueze un adevăr ~~prezent~~<sup>78</sup> fundamentat<sup>a</sup> în toate formele vieții religioase. Pentru că, după cum am spus, asceza e un act mimetic; și ~~subiectiv~~ lăsat<sup>a</sup> puterilor sale omul nu va coincide niciodată Zeului.

[f. 26'] Un mag, însă, nu intenționează o coincidență între om sine și zeu.

Din punct de vedere magic, însă, grația nu e necesară. Asceza e ea însăși o forță care poate fi<sup>79</sup> orientată izbânditor, chiar împotriva zeului. Relațiile magului cu zeul sunt raporturi de invocare și<sup>b</sup> conjurare, niciodată de adorare. El coincide cu zeul prin voința lui și forța ritului, fără ajutorul zeului.

E firesc, așadar, că din punctul de vedere ~~religios~~ creștin, asceza – puritatea, virginitatea – e organic relaționată sentimentului primitiv al durerii, al înfrângerii, al neputinții; în alte cuvinte, – cu ~~senti~~ păcatul. Asceza e în acest caz fie pedeapsă pentru păcate actuale, fie de sine-impusă tortură a răscumpărării de păcatul originar. Problema păcatului e prea largă și încărcată

[f. 27'] de responsabilități pentru a încerca a o discuta în aceste pagini. Dar nu o putem ignora în relațiile ei cu asceza, fie cea creștină, fie păgână și indiană. ~~Se șt~~ Antropologia creștină (augustiniană îndeosebi) se fundează pe păcatul originar – care e ideea de inițiativă prin tentație, de libertate prin ignoranță, de personalitate prin pierderea simțului de dependență care caracterizează *creatura*. E straniu cât de puternic supraviețuiesc anumite din aceste laturi ale păcatului originar în conștiința modernă. De pildă,

74. Am opta pentru barbarismul „anxii”, luând notă de cvasi-sinonimul „neliniști” care îl înlocuiește în varianta finală și publicată a fragmentului (Eliade 1932, p. 30).

75. Fila 23 este parțial ruptă, fără text.

76. O pată considerabilă de cerneală acoperă rândurile 14-15 ale paginii, în exteriorul alineatului și fără a afecta suplimentar lizibilitatea textului.

77. Un cuvânt tăiat și un altul suprascris cu creion grafit.

78. Urmează un cuvânt indescifrabil, eliminat cu două tăieturi energice.

79. Urmează un cuvânt tăiat indescifrabil, a cărui primă literă este „p”.

inițiativa prin tentație și libertatea prin ignoranță, amândouă caracterizând Adamul biblic, sunt tot atât de populare în veacul XX, după creștinism și Renaștere. E straniu că oamenii activează numai întrucât sunt ispitiți sau ignoranți. Oamenii se mișcă

[f. 28<sup>r</sup>] numai întrucât sunt ispitiți de instincte sau de idei – amândouă exterioare omului, amândouă violentându-i *libertatea*. E cel puțin paradoxal că ~~conce~~ modernii înțeleg prin<sup>a</sup> libertatea acele acte de submitere a<sup>80</sup> ordinelor inferioare, mai ~~mult~~ degrabă<sup>a</sup> tropisme decât acte libere. Evident, libertatea e o concepție dificilă și demonstrarea validității sale posibilă numai pornind de la premise magice. Dar libertatea prin ignoranță – prin ignoranța poruncii, prin ignorarea de sine, a spiritului critic etc.<sup>a</sup> – așa cum a descoperit-o Adam și cum o practică Occidentul, e o abdicare și o înjosire. Cu cât un *european* occidental<sup>□</sup> e mai ignorant – cu atât e mai liber și spontan în activarea sa specifică. În timp ce libertatea *indiană* orientală e posibilă numai prin cunoaștere *ierarhică* și o ~~cunoaștere~~ metafizică.

[f. 29<sup>r</sup>] Dacă asceza creștină se întemeiază pe simțul păcatului, desigur că izbânda exercițiilor ascetice e posibilă numai prin ispășirea Fiului Omului, care stabilește itinerariul răscumpărării, răsturnând valorile vechei economii spirituale – Legea; plata omului pentru păcatele omului – și *reformă* întemeind o nouă economie, paradoxală, a iubirii și a speranței. Dacă asceza creștină mimează drama Christosului ~~ueis~~ agonizând pe cruce și încearcă să asimileze suprafiresc durerea și umilințele Mântuitorului – izbânda acestei imitatio Dei nu e posibilă decât prin dubla minune a lui Christos: Învierea și Harul. Pentru că, la urma urmelor, crucea e un ~~simbol~~ numai o<sup>b</sup> negație, o negație magnifică și cavalească, desigur, dar fără nici o valoare dacă e disociată de Înviere. Crucea – două ~~lini~~ drumuri cari se întretaie, două tabere care-și spun *Nu!* fiecare alteia – ~~se pare că~~ ca și agonია, lupta nesfârșită între două valori,

[f. 30<sup>r</sup>] suspendarea dureroasă între două deznodământe, amândouă umane și amândouă eterne – nu sunt decât negații. Se pare că ele aparțin acelei largi și cumplite familii de idei legate de monoteismul semit, de o serie de negații cari produc o afirmație (Yehova; Allah: „nici un zeu nu e Dumnezeu, ci Dumnezeu”), de ~~unitate~~ f propaganda unei afirmații printr-o serie de negații (profetismul iudaic), de unitatea religioasă prin prozelitism și intoleranță (creștinism, islamism). Crucea, simbolul negației vechilor valori și al<sup>a</sup> provocării vieții însăși – nu valorează nimic fără Învierea cea de moarte, fără triumful pozitiv și concret al nemuririi. De aceea simpla asceza a unui creștin – reluarea voluntară a crucii<sup>81</sup> – e nulă fără ~~Har~~ Speranța mântuirii prin Christos, adică ~~fără~~ prin Harul ~~lui~~ Învierii.

Nu intenționez să discut aici istoria și dezvoltarea ideilor ascetice în antropologia și teologia creștină,

[f. 31<sup>r</sup>] dar e evident că orice creștin, prin firea lucrurilor, e-a practică o anumită<sup>a</sup> asceza. Paradoxul ~~care~~ ta de la temelia ~~societății~~ asociației<sup>a</sup> creștine se manifestă printr-o poruncă ascetică: înlocuirea tuturor economiilor bazate pe dreptate, pe cauză și efect, pe muncă și răsplată – prin economia nebunească a răsplătelor neegale, a iertării, a credinței, a nădejdei<sup>8</sup> și, mai presus de toate, a dragostei. A cere unui om să iubească fără încetare, din toată inima și fără nici o distingere – e cel mai formidabil catechism ascetic pe care l-a cunoscut societatea umană. Dragostea, ~~de fapt~~ mai mult decât orice altă<sup>82</sup> pasiune, e una din acele operații neînțelese care proiectează omul în afara sa, îl ajută să rupă cercul de fier al limitelor personalității sale și să se asimileze, să se piardă în altă personalitate. Mai mult, deși actul e dureros – e o<sup>a</sup> „agonie” – e totdeauna prezentă speranța și anticiparea<sup>8</sup> unei ~~fer~~ beatitudini nedeslușite, a ceva care n-a fost și nu va mai fi.

[f. 32<sup>r</sup>] Într-un cuvânt, dragostea e unul din acele acte cari e dă omului gustul neprețuit și amar al absolutului. Ori natura umană se opune prin toate instinctele și economiile sale împotriva unei asemenea nebunii. Dacă ea se întâmplă, e dovada de prezenței unei alte ierarhii deasupra capetelor noastre, dar ea se întâmplă rar, sporadic și fulgurant. Criză, „agonie” – ea nu se poate prelungi peste limitele rezistenței materialelor. Iar materialele, ~~la urma urmelor~~, sunt, în cel mai bun caz<sup>83</sup>, omenești, când nu sunt, din apartin ~~compi~~ exclusiv<sup>v</sup> regnurilor vecine. Renunțarea aceasta la instinctele cari port și ~~su~~ prelungesc viața – e o ~~vădită~~ ~~nemaîn~~ sobră<sup>a</sup> viziune ascetică. Creștinul e un ascet prin ~~simpla~~ ~~lui~~

80. Cuvânt tăiat cu creion grafit.

81. „ – reluarea voluntară a crucii” suprascris cu creion grafit.

82. „de fapt” tăiat cu creion grafit; „mai mult decât” și „altă” adăugate cu creion grafit.

83. Virgula și „caz” sunt adăugate cu creion grafit, iar cuvintele „în cel mai bun caz” suprascrise.



viață însăși viețuirea<sup>β</sup> lui – și când creștinii oamenii au fost cu adevărat creștini, adică în cele dintâi trei secole d. Ch., simpla însăși<sup>α</sup> dor existența mărturie lor<sup>α</sup> de credință le aducea atâta durere caznă<sup>α</sup> și moartea era atât de aproape încât asceti nu mai erau necesare prin ascetism<sup>α</sup> asceza asceza<sup>84</sup> ar fi fost inutilă. De aceea n-a existat un ascetism propriu-zis decât în după sec. IV.

[f. 33<sup>r</sup>] Dar nu putem merge atât de departe încât a socoti întreaga creștinătate pră o asociație ascetică, pentru simplul motiv că massa creștină nu a practicat de mult<sup>β</sup> și nu va practica mult timp<sup>β</sup> paradoxala economie spirituală instaurată de Christos în locul cumpănitelor, dar secetelor dar epuizate<sup>β</sup> eco<no>mii antice. Există, însă, un aspect al vieții religioase creștine care trădează destul de accentuat valoarea lui ascetică. E submiterea individului față de B comunitatea de care păstrează carismatic trupul și duhul Mântuitorului; plecarea absolută<sup>β</sup> față de Biserică; submitere canoanelor, disciplinei și pedepselor ei. Ceea ce înseamnă renunțarea la o libertate individuală obscură, instinctivă și rebelă. Fascinația aceea magică – Jocul – e întotdeauna prezentă și puternică în sufletul oricărui om. Jocul fascinează orice imaginație și tentează orice om întreg. Teologia creștină numește acest neastâmpărat îndemn către

[f. 34<sup>r</sup>] joc, către libertate și iresponsabilitate, către creație și vis – principiul obscur al dezordinei, prințul întunecului, Satana. Nu scriu aici un tratat teologic așa că mă pot dispensa de termenii și criteriile teologice. Numesc acest îndemn instinctul magic, al libertății individuale, nestăvilite și nelegiuite. El e deasupra binelui și răului, pentru că e impersonal, e în firea universului și la îndemâna omului, e cu alte cuvinte înăscut în om pentru că omul însuși nu e decât o parte din Creație. Dar el nu aparține Satanei, nu e personal nici personificat. E o lege un dat<sup>β</sup> fizică, universală. Anumiți oameni au luat seamă de aceste date; ei participă la ceea ce am numit de-a lungul acestei cărți atitudinii magice.

Aceste Asemenea îndemnuri și tentații sunt înfrânte de disciplina Bisericii. Chiar oamenii cei mai puțini creștini practică o anumită renunțare la

[f. 35<sup>r</sup>] unele din desfătărilor lui, la multe din pasiunile lui. Legea vieții asociate creștine – fie sub aspectul său sacru, fie juridic – apasă și se deasupra<sup>α</sup> oricărei ilegitimități individuale, și se face ascultată.

Adevărata asceză, însă, în concepția creștină – e mimarea vieții și învierii Mântuitorului. După cum am scris spus<sup>α</sup>, o asemenea încercare, fără prezența Harului, e ineficace din punct de vedere religios fără și invalidă din punct de vedere teologic. De aceea o asceză e nulă fără exercițiul rugăciunii, care nu e decât speranța nădăjduirea<sup>α</sup> și invocarea umilă a<sup>β</sup> harului. Astfel întâlnim pretutindeni, pe oricare drum ne-am apropia de asceza creștină – valoarea și indispensabilitatea Harului. A încerca să ajungi zeu fără ajutorul zeului e o eroare pe care au observat-o și condamnat-o<sup>β</sup> multe curente religioase; d.<e> p.<ildă>hermetismul, mistica vishnută etc. În creștinătate, asceza e tot mai mult înlocuită de alt exercițiu

[f. 36<sup>r</sup>] care intenționează același raport viu între suflet și Christos; rugăciunea. Dar în loc de a pleca de la o negație – cum monoteismul obișnuiește a face întotdeauna – în loc de a pleca de la agonie, de la luptă (lupta împotriva tentației răului și a rezistenței materialelor, de care trebuie să se țină întotdeauna seama) asemenea cum face asceza, rugăciunea pleacă de la Victorie o afirmație, de la Victoria Mântuitorului asupra agoniei și, a vieții și a morții, și-și fixează punctul de sprijin nu pe o pârghie fizică, ci într-un paradox, într-o nebunie: în Speranța Harului.

Dependența aceasta de Fiul Omului, întemeiată pe o prodigioasă înțelegere a mecanismului voinții – care prin simpla ei dezlănțuire provoacă un imens baraj psihic și înzecește piedecile naturale – a fost criticată de filosofii mat antichității. Plotin, de pildă (Eneade, cp. 9) critică și<sup>β</sup> disprețuiește pe creștini cari așteaptă mântuirea prin Hristos. E Spune că nu e

[f. 37<sup>r</sup>] „onest” să cauți salva mântuirea altundeva decât în sine. E lesne de înțeles poziția metafizică și mistice metafizice elene care, în acest punct, e în perfect acord cu filo soteriologia mai tuturor sistemelor filosofiei indiene (fără a pomeni de e de la sine înțeles cu<sup>85</sup> cele magice). În India, orice individ e antrenat într-o uni ecuație karmică din care nu-l poate libera nimeni alt decât el însuși. Karma fiind o lege cosmică și impersonală, zeei sunt neputincioși. Dar înțelepciunea și voința omului nu e

84. Urmează două cuvinte tăiate indescifrabile.

85. „e de la sine înțeles cu” suprascris.

cu desăvârșire neputincioasă. Ele trebuiesc, însă, cultivate; asceza și metafizica – mai întotdeauna interlaționate – conduc omul cu adevărat viril la liberarea finală. Plotin, de asemenea, propune ascensiunea și purificarea interioară, atât prin *curățirea* sterilizarea<sup>a</sup> pasiunilor cât și prin iluminarea metafizică – drept singura soluție soteriologică. Antichitatea practică o asceză destul de cruntă, și fără a *reami cita* solitudinea<sup>a</sup> Serapionului în Egipt și ale

[f. 37<sup>v</sup>] Să continuu, oare, cu discutarea sentimentalismului și tristeții?<sup>86</sup>

[f. 38<sup>r</sup>] Essenienilor în Palestina, e destul de amintit că fiecare filosofie antică, fiind în același timp o tehnică –, adică un instrument de înaintare concretă și depășire progresivă, iar nu simplă mitologie abstractă cum sunt metafizicile moderne – propune anumite reguli ascetice indispensabile. E remarcabil că asceza filosofică<sup>a</sup> antică lupta împotriva acelorși *pri* elemente<sup>a</sup> umane împotriva cărora luptă și actuala organizație social<sup>a</sup>-creștină: pasiunile, jocul interior și nedisciplinat, *obseur* limitat prin propriile sale voluptăți și umilitor prin iluzoria-i libertate. Mijloacele de supresiune ale pasiunilor – pe cari un<sup>a</sup> mag nu le suprimă, ci le exaltează până la transfigurare, le integrează și drept instrumente proprii sale conștiințe – sunt *aele* firesc<sup>a</sup> deosebite în creștinism și filosofia greco-romană. *Dar* Clement Alexandrinul stăruie că adevăratul caracter al inițiatului creștin e *impasibilitatea*, ceea ce stoicii numeau placiditate, ceea ce antichitatea lăuda<sup>87</sup> în masca zeilor.

### Bibliography

- Apostu, Andreea. "Mircea Eliade's Virtual Bibliography: Two Manuscript Folios Linked to *Valkyries in the Library*." *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 71-79.
- Ciurtin, Eugen (coordinator), Andreea Apostu (scientific secretary), et al., eds. ECCE | *Ediția critică completă Eliade. Opera științifică (ante 1945)* [The Complete Critical Edition of Mircea Eliade's Scholarly Works before 1945], vol. I-II. Bucharest: Institute for the History of Religions, forthcoming 2024. ECCE forthcoming
- Ciurtin, Eugen and Andreea Apostu. "Mircea Eliade's Unpublished Manuscripts from Private Collections. I. Notebooks I & II (Calcutta, 1929-1931). Critical edition." *Transilvania*, no. 1 (2023): 1-22. Ciurtin-Apostu 2023a
- Ciurtin, Eugen and Andreea Apostu. "Mircea Eliade's Unpublished Manuscripts from Private Collections. II. Notebooks I & II (Calcutta, 1929-1931). Concordances A-E." *Transilvania*, no. 2 (2023): 1-16. Ciurtin-Apostu 2023b
- Ciurtin, Eugen and Andreea Apostu. "Mircea Eliade's Unpublished Manuscripts from Private Collections. III. Notebooks I & II (Calcutta, 1929-1931). Commentary." *Transilvania*, no. 3 (2023): 1-16. Ciurtin-Apostu 2023c
- Eliade Mircea. *Solilocvii* [Soliloquies], "Notă asupra ediției" [Editorial note] de "Editura" [by the Publishing House]. Bucharest: Humanitas, 1991.
- Eliade Mircea. *Solilocvii* [Soliloquies]. Bucharest: Humanitas, 2003.
- Eliade, Mircea. "Benares." *Vremea*, year V, no. 225, 14 February 1932, 5.
- Eliade, Mircea. *50 de conferințe radiofonice, 1932-1938* [50 radio lectures, 1932-1938], editorial note by Andrei Dimitriu. Bucharest: Humanitas, 2001.
- Eliade, Mircea. *Autobiography*, vol. I: 1907-1937. *Journey East, Journey West*. Translated by Mac Linscott Ricketts. San Francisco: Harper & Row, 1981.
- Eliade, Mircea. *Erotica mistică în Bengal – studii de indianistică – (1929-1931)* [Mystical Erotic in Bengal – Studies in Indology], foreword by Mircea Vulcănescu, ed. and pref. by Mircea Handoca, series 'Folio' no. 3. Bucharest: Jurnalul literar, 1994.
- Eliade, Mircea. *Europa, Asia, America... Corespondență* [Europe, Asia, America... Correspondence]. Ed. with an index by Mircea Handoca. Bucharest: Humanitas, vol. I (A-H), 1999, vol. II (I-P) and vol. III (R-Z), 2004.
- Eliade, Mircea. *India*. Bucharest: Editura „Cugetarea”, 1934.
- Eliade, Mircea. *India*, 2nd edition. Bucharest: Editura „Cugetarea” P.C. Georgescu-Delafraș, 1935.
- Eliade, Mircea. *India*, ed. and pref. by Mircea Handoca. Bucharest: Editura pentru Turism, 1991.

86. Cuvinte scrise cu creion grafit în colțul din dreapta jos al paginii, oblic, pe 4 rânduri.

87. Urmează un cuvânt tăiat indescifrabil.





- Eliade, Mircea. *Indiens mystische Erotik*, aus dem Rumänischen übersetzt und herausgegeben von Richard Reschika. Berlin: Verlag der Weltreligionen (im Insel Verlag), 2012.
- Eliade, Mircea. *Oceanografie*. Bucharest: Editura „Cultura poporului”, 1934 Eliade, Mircea. *India*. Cu o Prefață la ediția a II-a [Foreword to the Second Edition]. Bucharest: Editura „Cugetarea” [P.C. Georgescu-Delafras], 1935..
- Eliade, Mircea. *Șantier. Roman indirect* [Work in Progress. An Indirect Novel]. Bucharest: „Cugetarea” [P.C. Georgescu-Delafras], 1935.
- Eliade, Mircea. *Soliloquii* [Soliloquies], cu un portret inedit de Mac Constantinescu. Carte cu semne 1. Bucharest: Institutul de Arte Grafice ‘Bucovina’ I.E. Torouțiu, 1932.
- Eliade, Mircea. *Taina Indiei. Texte inedite* [The Secret of India. Unpublished texts]. Ed. and pref. by Mircea Handoca, afterword by Horia Nicolescu. Bucharest: Editura Icar, n.d. [1991].
- Eliade, Mircea. *Yoga. Eseu asupra originilor misticii indiene* [Yoga: Essay on the Origins of Indian Mysticism], critical edition by Eugen Ciurtin. Studies and Documents in History of Religions 1. Bucharest: Institute for the History of Religions, 2016.
- Ghica, Ion. *Opere* [Works], edited by Ion Roman, pref. by Eugen Simion. Vol. 1: *Scrisori către V. Alecsandri. Convorbiri economice* [Letters to V. Alecsandri. Economic Conversations], Bucharest: Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2017.
- Lincoln, Bruce. *Unpublished Appendices 1-17 to Secrets, Lies, and Consequences: A Great Scholar Hidden Past and his Protégé’s Unsolved Murder*. Oxford-New York: Oxford University Press, 2023.

# Reprezentări ale tranziției postsocialiste în fotografie: Boris Mikhailov, Alexander Gronsky, Tamas Dezsö

Sofia ILIE

Lucian Blaga University of Sibiu, University of Bucharest  
Corresponding author emails: sofia.ilie@ulbsibiu.ro

---

## Representations of Postsocialist Transition in Photography: Boris Mikhailov, Alexander Gronsky, Tamas Dezsö

**Abstract:** In this essay I address the issue of postsocialist transition as it was captured by three photographers of the former socialist states: Boris Mikhailov, Alexander Gronsky, Tamas Dezsö. The sudden transition that followed the fall of the Berlin Wall had visible consequences on the socio-economic reality in Eastern Europe, „the post-soviet man” trapped in a liminal space, on the border between a failed ideological project he tries to erase from its history (socialism) and one that fails to fulfil its promises, and even proves destructive (neo-liberalism). Combating normative Northwest European aesthetics, through the selected series of photographs I make a critique of the post-socialist period, showing in what way the new reality of late capitalism ruins homeless bodies and derelict spaces. Boris Michailov shows that the new dominant ideology is written in the flesh, choosing to take photos of the social class that suffers the most in post-socialism, and Alexander Gronsky and Tamas Dezsö contribute to a panorama of places that are no longer destinations in themselves, but unwelcoming or abandoned, because in late capitalism people migrate to metropolises.

**Keywords:** postsocialism, postcolonial effect, documentary photography, corporeality, corpo-politics of knowledge, normative aesthetics, liminal spaces.

**Citation suggestion:** Ilie, Sofia. “Reprezentări ale tranziției postsocialiste în fotografie: Boris Mikhailov, Alexander Gronsky, Tamas Dezsö.” *Transilvania*, no. 03 (2024): 42-53.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.03.05>



În acest eseu abordez problema tranziției postsocialiste așa cum a fost ea surprinsă de trei fotografi ai fostelor state socialiste: Boris Mikhailov, Alexander Gronsky, Tamas Dezsö. Tranziția bruscă ce a urmat căderii Zidului Berlinului a avut consecințe vizibile asupra realității socio-economice din estul Europei, „omul post-sovietic” rămânând prins într-un spațiu liminar, la granița dintre un proiect ideologic eșuat pe care încearcă să-l șteargă din istoria sa (cel socialist) și unul care nu reușește să-și îndeplinească promisiunile, ba chiar se dovedește distrugător (cel neoliberal). Combătând estetica normativă nord-vest europeană, prin seriile de fotografii selectate fac o critică a perioadei postsocialiste, arătând în ce fel noua realitate a capitalismului târziu ruinează corpurile rămase fără adăpost și spațiile lăsate în paragină. Boris Michailov arată că noua ideologie dominantă este înscrisă în carne, alegând să fotografieze clasa socială care are cel mai mult de suferit în postsocialism, iar Alexander Gronsky și Tamas Dezsö contribuie la o panoramă a locurilor care nu mai sunt destinații în sine, ci spații neprimitoare sau părăsite, căci în capitalismul târziu oamenii migrează spre metropole.

Odată cu revoluțiile din 1989-1991 din estul Europei, realitatea socio-economică a trecut printr-o schimbare drastică care a deschis orizonturile unor noi studii tranzitologice. Șocul tranziției a fost cu atât mai puternic cu cât eșecul socialismului a fost imediat umbrit de eșecul noii ideologii dominante, care nu



numai că nu a reușit să-și țină promisiunile, dar a cauzat inegalități sociale și dezechilibre economice care s-au răsfârțat asupra oamenilor și locurilor în care ei își desfășurau activitatea. Peisajul dezolant al tranziției apare în acei ani în literatura, filmul și fotografia fostelor state socialiste și continuă, chiar după decenii, să fie un subiect de interes în aceste domenii. Dimitri Miticov scria într-o poezie din 2006: „primul foc de armă, despiciind primul/ piept tânăr,/ anunța în depărtări neclare cozi la McDonald's și vânzări/ record la Coca Cola”<sup>1</sup>, iar imaginea eșecului capitalismului târziu este una larg răspândită la fotografi ca Boris Michailov (în Ucraina), Alexander Gronsky (în Rusia) sau Tamas Dezsö (în România și Ungaria).

Apariția termenului de postsocialism<sup>2</sup> a apărut în concordanță cu celelalte paradigme „post-” în vogă în acea perioadă, care marcau de asemenea o ruptură în epocă<sup>3</sup> (postmodernismul teoretizat de Frederic Jameson în 1991 sau postcolonialismul teoretizat de Gayatri Spivak în 1990), iar, deși conceptul de „bloc comunist” invalidează experiențele particulare ale fostelor state socialiste (între care existau diferențe notabile<sup>4</sup>), are loc o simptomatologie comună a căderii socialismului în estul Europei.

În primii ani ai tranziției, discursul devine instrumentul principal pentru reconfigurarea noilor societăți care ajung să se auto-infantilizeze<sup>5</sup>, lăsându-se reformate de câștigătorul Războiului Rece, Occidentul neo-liberal. Idealizarea „Vestului” a jucat un rol crucial în implementarea fără rețineri a politicilor neo-liberale, și, pornind de la teoria foucauldiană a puterii, Larry Wolf și Maria Todorova au arătat în repetate rânduri că „Occidentul s-a folosit de un discurs (eurocentrist) puternic ficționalizat despre un presupus «Celălalt» al Europei pentru a-și perpetua hegemonia și a-și justifica tacticile imperialiste în regiune”<sup>6</sup>. De cele mai multe ori, „Europa de Est” reprezintă un depozit de stereotipuri ale înapoierii (*stereotypes of backwardness*<sup>7</sup>) care operează în stilul narativ al Iluminismului, acela de progres și dominație a centrului în raport cu (semi)periferia. *Dezistorizarea*<sup>8</sup>, negarea trecutului socialist rușinos (pentru că s-a dovedit a fi fals, mincinos, o utopie pentru cei naivi) și plasarea într-un sptiu-timp construit discursiv de ideologia neo-liberală dominantă au fost printre primele reacții după căderea Zidului Berlinului. Dacă perspectiva asupra viitorului constituia „esența erei comuniste”, viața în postsocialism poate fi privită ca o „life lived backward”<sup>9</sup> – istoria nu se sfârșește, răspunde Boris Groys la teza lui Fukuyama, ci este nevoită să se întoarcă în pre-comunism. Toate statele socialiste au avut trecutul lor capitalist (inclusiv Rusia<sup>10</sup>), iar această „amnezie istorică” care pare să șteargă inclusiv ororile Holocaustului din aceste state<sup>11</sup> face ca peisajul tranziției să fie cu atât mai sumbru, întrucât acționează sub iluzia că startul este unul complet nou, fără precedent, care urmează un model vestic învingător. Se poate observa în anii tranziției o mentalitate dominantă conform căreia „tranziția postcomunistă era mai degrabă treaba Occidentului decât a autohtonilor”<sup>12</sup>. Însă țările capitaliste din nord-vestul Europei, deși s-au implicat economic în unele cazuri, nu au avut o strategie de integrare a fostelor state socialiste în „Occidentul dezvoltat”. Unii teoreticieni au formulat acest fenomen în termeni și mai duri, „Estul” servind drept un „guinea pig for assessing the validity of Western theories”<sup>13</sup>.

1. Dimitri Miticov, *Efectul de peliculă*, ediția a doua (București: Vinea, 2010), 9.

2. Folosesc termenul de *postsocialism*, nu pe cel de *postcomunism*, deoarece Marx definea comunismul drept ultima treaptă a socialismului, având mai degrabă o conotație mesianică. V. Dijana Jelača și Danjela Lugarić, „The Radiant Future of Spatial and Temporal Dis/Orientations”, în *The Future of (Post)Socialism: Eastern European Perspectives* (Albany, NY: SUNY Press, 2018), 2.

3. Martin Müller, „Goodbye, Postsocialism!”, *Europe-Asia Studies* 71, nr. 4 (2019): 536.

4. De aceea aleg să vorbesc despre „estul Europei”, nu despre „Europa de Est”, termen-umbrelă reduționist care creează o alteritate fictivă. V. Charles King, „Post-Postcommunism: Transition, Comparison, and the End of «Eastern Europe»”, *World Politics* 53, no. 1 (2000): 152; Dušan I. Bjelić and Obrad Savić, ed., *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation* (Cambridge MA: The MIT Press, 2005).

5. Boris Buden, *Zonă de trecere. Despre sfârșitul postcomunismului*, traducere de Maria-Magdalena Angheliescu, prefață de Costi Rogozanu (Cluj-Napoca: Tact, 2012).

6. Bogdan Ștefănescu, *Patrii din cuvinte. O tropologie a discursurilor identității naționale* (București: Editura Universității din București, 2017), 93.

7. Anca Pârvolescu, „Eastern Europe as Method”, *The Slavic and East European Journal* 63, nr. 4 (2019): 473.

8. Boris Buden, *Zonă de trecere*, 157.

9. Boris Groys, *Art Power* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2008), 155.

10. Ibid., 156.

11. În unele țări ortodoxe cum este România, foști legionari apar sub termenul onorific de „sfinți ai închisorilor” comuniste.

12. Vladimir Pasti, *România în tranziție: Căderea în viitor* (București: Nemira, 1995), 2.

13. Ibid., 5.

Ștergerea memoriei statelor socialiste pentru a se integra în Europa „Occidentală”, împreună cu necesitatea de a adopta brusc un sistem economic, politic, social dictat de marile puteri capitaliste, au făcut parte dintr-o retorică a infantilizării estului Europei<sup>14</sup>. *Efectul postcolonial* (caracteristic țărilor pe care le numim „lumea a treia”, aflate o perioadă îndelungată sub o putere asemănătoare celei coloniale), odată „eliberate”, au avut de a face cu o situație paradoxală: au apărut tensiunile între dorința de autonomie și o istorie a dependenței, între rezistență și complicitate, imitare și originalitate<sup>15</sup>. „Lumea a treia”, așa cum constată Spivak, este privită ca „displacement” al vechilor coloniilor<sup>16</sup>, iar „pasiunea popoarelor postcoloniale de a scăpa de situațiile lor cândva colonizate conferă, în mod paradoxal, foștilor colonizatori o greutate disproporțională în zonele recent eliberate.”<sup>17</sup> Similitudinile postsocialismului cu postcolonialismul constau în acest parcurs al entuziasmerii în urma intrării într-o lume mai bună, și al deziluzionării ulterioare în urma constatării că poartă un stigmat inferior<sup>18</sup> – cu diferența că, în statele postsocialiste, procesul este mai degrabă de auto-colonizare<sup>19</sup>. Probleme similare fostelor colonii apar și în cazul fostelor state socialiste, „est-europenii” fiind văzuți ca o rasă distinctă. Anca Pârvulescu vorbește în „European Racial Triangulation” despre existența unui câmp rasial european (Pârvulescu 2015, 27). Discursul despre rase în Europa se reduce prea des la trecutul antisemit și nu se iau în considerare alte forme de rasism, mai ales în contextul actual al refugiaților și al lucrătorilor „la negru”<sup>20</sup>. Proiectul creolizării (mod de transformare a inegalităților din relațiile de putere) propus de Manuela Boatcă și Anca Pârvulescu în *Creolizing the Modern* (2022) își propune astfel regândirea, reîncadrarea și recompunerea creativă<sup>5</sup> a categoriilor date care structurează realitatea postsocialistă a Europei.

„revoluțiile/ nu ne plac/ fiindcă ele/ n-aduc decât schimbarea”<sup>21</sup>

Discursurile neoliberale despre „drepturile omului” care au dominat spațiul public în perioada următoare căderii Zidului Berlinului, împreună cu noțiunile de egalitate, libertate și democrație nu se aplicau femeilor, oamenilor de culoare și altor grupuri marginalizate<sup>22</sup>. Mai mult decât atât, aceste discursuri scoteau cu atât mai mult în evidență diferențele culturale, de gen sau de clasă – iar fotografiile, scriitorii, regizorii le vor folosi din plin în creațiile lor pentru a ilustra inegalitatea socială în postsocialism.

Inspirându-se din studiile postcoloniale, cercetătorii anilor '90 au început să exploreze și fotografia spațiului non-vestic<sup>23</sup>, ascunsă până atunci într-un con de umbră. Numărul fotografiilor s-a mărit, iar domeniile s-au extins, mulți abordând teme sociale care încurajau valorile pro-democratice, și având scopul de a redefini identitățile naționale, sociale și culturale<sup>24</sup>. S-au observat două direcții de cercetare: fie s-au concentrat pe corelarea istoriei fotografiei locale la canonul vestic, fie doar pe scrierea de istorii naționale – în ambele cazuri, s-a încercat demonstrarea contribuției fotografiei locale în dezvoltarea culturilor fotografice mondiale<sup>25</sup>. Cultura fotografică în țările din estul Europei s-a schimbat drastic în perioada de tranziție de la socialism la piața liberă<sup>26</sup>, iar peisajul fotografiat nu este nicidecum unul optimist. Voi prezenta în continuare trei studii de caz care reprezintă prin însuși conținutul lor o critică la adresa postsocialismului.

14. Boris Buden, *Zonă de trecere*, 41.

15. David Chioni Moore, „Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique”, *PMLA* 116, nr. 1 (2001): 112.

16. Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, second ed. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999), 3.

17. David Chioni Moore, „Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet?”, 112.

18. Madina Tlostanova, *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence* (London & New York: Palgrave Macmillan, 2017), 5.

19. *Ibid.*, 8-9.

20. Anca Pârvulescu, „European Racial triangulation”, 27.

21. Svetlana Cârștean, *Sînt alta* (București: Nemira, 2021), 61.

22. Val Moghadam, „Against Eurocentrism and Nativism: A Review Essay on Samir Amin's Eurocentrism and Other Texts”, *Socialism and Democracy* 5, no. 2 (2007): 85.

23. Gil Pasternak, „Introduction: Photography in Transitioning European Communist and Post-Communist Histories”, *Photography and Culture* 12, nr. 2 (2019): 141.

24. *Ibid.*, 143.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*, 142.



### Postsocialism înscris în carne – „Case History” (Boris Mikhailov)

Pornind de la afirmația lui Boris Buden din *Zonă de trecere* că imaginea căderii Zidului Berlinului este un „kitsch ideologic”<sup>27</sup>, fotografi ca Boris Mikhailov scot la iveală aproape visceral prin realitatea pe care aleg să o fotografieze această retorică eronată, anume că demascând minciuna socialistă, am dobândit adevărul neoliberal. Boris Mikhailov este un fotograf ucrainean care și-a expus lucrările cel mai frecvent în Galerile Suzanne Tarasieve<sup>28</sup>. Este născut în 1938 în Harkiv, oraș care, deși era inițial chiar mai avangardist decât Kievul în ce privește artele, până în vremea tinereții lui Mikhailov, realismul socialist devenise singurul stil permis<sup>29</sup>. Deși blocat în acest context istoric, reușește să se afirme cu fotografii atipice, din perspective neconvenționale, îndreptându-se mai mult spre fotografia avangardistă a lui Aleksandr Rodchenko<sup>30</sup>. Seria „Red” conține optzeci și patru de fotografii color făcute în Harkiv între 1968 și 1975, în care primează culoarea roșu. Deși se poate face trimitere (și cu siguranță a fost o metodă de a divaga atenția autorităților) la revoluția bolșevică, incluzând cadre surprinse de ziua națională, Mikhailov surprinde scene comune, uneori chiar ironice cu privire la viața sub conducerea socialistă. Cea mai expresivă fotografie din această serie este cea în care surprinde o stație de tramvai în care așteaptă oameni îmbrăcați întâmplător în roșu, ar în spatele lor, pe o clădire, este o pictură supradimensională cu Lenin care aleargă victorios înaintea, spre obiectivul camerei<sup>31</sup>. Au mai urmat serii ca „Luriki”<sup>32</sup> (1971-1985) – unde folosește tehnica de colorare a fotografiilor alb-negru de mână, întrucât imprimarea color era prea scumpă, ceea ce creează de asemenea un efect ironic, majoritatea ilustrând familii fericite care zâmbesc spre obiectiv –, „Crimean Snobbism” (1982), „Salt Lake” (1986), „National Hero” (1991), „At Dusk” (1993) și, cea mai sugestivă serie și cea care deschide discuția despre postcomunism: „Case History” (1997-1998)<sup>33</sup>. Au mai urmat după aceea seriile „Tea, Coffee, Cappuccino”<sup>34</sup> (2000-2010) și „The Theater of War, Second Act, Time Out” (2013).

„Case History” este cea mai controversată serie de fotografii a lui Mikhailov. Deja cunoscut pentru fotografiile sale documentare, el surprinde în această serie realități dure ale postcomunismului, plasând accentul pe corpuri. Controversa constă în faptul că a plătit alcoolici și oameni ai străzii pentru a poza, adesea dezbrăcați, în diverse poziții (reconstituind La Pietă sau coborârea de pe cruce), invitându-i uneori și la el în casă<sup>35</sup>. Fotografiile din serie arată pielea arsă, infectată, plină de răni, corpuri cu tumori sau cu organe genitale deformat. Dacă realitatea socialistă din „Red” era una propagandistică și pe alocuri ironică, realitatea postsocialistă este de-a dreptul revoltătoare în fotografiile lui Boris Mikhailov. Ele ne arată că istoria economică este înscrisă în carne, iar „Case History”, o serie de aproximativ 400 de fotografii, nu este un reportaj, ci „un recviem pentru toate promisiunile eșuate, atât ale comunismului, cât și ale capitalismului, un dans macabru pe mormântul secolului XX”<sup>36</sup>. Această „imagine stranie a rămășițelor slab comunicante ale celor două mari proiecte ale modernității”<sup>37</sup> – cel neoliberal vest-european și cel socialist – au dezamăgit modernitatea „înlocuită azi de diverse proiecte stat-națiune care cedează adesea sub presiunile globalizării neoliberale și necesității de a supraviețui între puteri mai puternice și mai agresive”<sup>38</sup>.

Această reacție violentă prin fotografie este un răspuns la o problemă mult mai veche, iar Tlostanova invocă critica lui Dilthey la adresa subiectului la Kant și Hume (a se nota legătura postcolonialismului cu Iluminismul), aceasta fiind că „niciun sânge real nu curge prin venele subiectului cunoscător”<sup>39</sup>. Anularea corporalității de către vestici<sup>40</sup> a fost în sine un subiect de studiu, teza Madinei Tlostanova

27. Boris Buden, *Zonă de trecere*, 101.

28. <https://www.suzanne-tarasieve.com/>.

29. Jason Farago, „The Life’s Work of Photography’s Great Trickster, and Ukraine’s Greatest Artist” *The New York Times*, 28 octombrie, 2022. <https://www.nytimes.com/2022/10/28/arts/design/boris-mikhailov.html>.

30. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mikhailov-red-t13358>.

31. Vezi Anexa 1.

32. <https://ksp.ui.org.ua/series/luriki/>. Vezi Anexa 1.

33. Vezi Anexa 1.

34. <https://ksp.ui.org.ua/series/tea-coffee-cappuccino/>.

35. Jason Farago, „The Life’s Work of Photography’s Great Trickster, and Ukraine’s Greatest Artist”.

36. Ibid.

37. Madina Tlostanova, *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art*, vii.

38. Ibid.

39. Ibid., 31.

40. Ibid.

fiind că „un corp non-vestic este mult mai sensibil la dimensiunile corporale ale cunoașterii, percepției, creativității, sexualității și genului”<sup>41</sup> decât un „corp vestic”. Subiectul Iluminismului, care a dominat intelectual – și continuă într-o măsură să domine – periferiile și semi-periferiile, este adus într-o confruntare directă cu corpurile deformate, rănite ale estului Europei.

Nicolas Bourriaud introduce termenul de *estetici relaționale* în lucrarea sa din 1998<sup>42</sup>, deplasând accentul de pe spațiul simbolic autonom și privat către interacțiunile dintre oameni și contextul social<sup>43</sup>. El face un studiu cu privire la practicile artistice contemporane (începând din anii 1990), și pornind de la premisa că „nu modernitatea este cea care a murit, ci versiunea sa idealistă și teleologică”<sup>44</sup>. Madina Tlostanova, împreună cu alți teoreticieni ai fenomenului postcolonial, combat această perspectivă asupra esteticii, deoarece își are bazele în existența unei conștiințe colective cu fundamente la fel de idealiste ca paradigma pe care vrea să o înlocuiască, simplificând dinamica adesea conflictuală și complicată dintre artă și viață<sup>45</sup>. A decoloniza cunoașterea înseamnă întâi de toate a lua în seamă corporalitatea, conform lui Walter D. Mignolo, reglementând astfel estetica și subiectivitățile<sup>46</sup>. În estetica postsocialistă, corporalitatea devine obiectul central de studiu, iar corpul prezintă adesea malformații, creând mai degrabă o estetică a urâtului cu scopuri profund politice. Ceea ce se urmărește prin acest nou mod de a trata estetica nu este altceva decât „purificarea percepției de estetica normativă”<sup>47</sup>, adică de cea nord-vest europeană, care s-a impus timp de secole drept cea mai înaltă formă de artă. O obiecție frecventă cu privire la democratizarea esteticii este aceea că, odată cu valorificarea artei/teoreticienilor din alte culturi, scade pregătirea profesională pentru a evita competiția. Această teză s-a dovedit a fi însă eronată, întrucât „practic, toți gânditorii decoloniali vizuali și verbali s-au dovedit a fi bine educați, *self-conscious*, talentați în jocul lor cu modelele vestice și non-vestice și departe de orice forme antice bazate pe percepția imediată și reflectarea/descrierea lumii”<sup>48</sup>. Decolonizarea cunoașterii în postsocialism s-a făcut inteligent și asumat, recurgând adesea la forme transgresive pentru a atrage atenția asupra unor culturi până atunci ignorate, iar arta a reprezentat câmpul cel mai potrivit pentru a face asta:

„O asemenea creativitate transmodernă devine un mod de a elibera cunoașterea și o face prin subversiune, păcălire, rezistență, re-existență și prin depășirea modernității și a mecanismelor, normelor și limitărilor ei creative. Rațiunea nu este capabilă să elibereze sfera epistemică și existențială de una singură; nici emoțiile și experiența senzorială nu sunt. Artă este ceea ce este necesară pentru efectul magic al întrupării lor într-un gest eliberator”<sup>49</sup>.

Zdruncinarea paradigmatelor artistice fixate de tradiția nord-vest europeană a presupus un scop mai mult decât estetic – cu sensul de *aisthesis*<sup>50</sup> –, definiția esteticii deschizând și ea lungi dezbateri și noi teorii. Senzațiile provocate de contactul omului cu arta țin de o *corpo-politics of knowledge*, care pune accent pe spațiu nu doar ca pe o locație geografică și istorică a subiectului cunoscător (în cazul nostru, semi-periferiile, cu întreg contextul lor istoric), ci pe corelarea epistemologică a acestuia cu corpul simțitor (*the sensing body*)<sup>51</sup>. Corpurile noastre se adaptează așadar mediului cultural prin istoriile locale și pe faptele sau creațiile noastre în interiorul acestui spațiu<sup>52</sup>, iar în aceeași accepțiune despre spațiu, Cherríe Moraga și Gloria Anzaldúa vorbesc în lucrarea lor, *This Bridge Called my Back* (1981), despre *the theory in the flesh*, conform căreia, realitățile fizice ale vieții noastre – culoarea pielii, pământul pe

41. Ibid., traducerea mea.

42. Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, traducere de Cecilia Beceyro și Sergio Delgado (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008).

43. Ibid., 13.

44. Ibid., 11.

45. Tlostanova, *Postcolonialism and Postsocialism*, 25.

46. Ibid., 31.

47. Ibid., 34.

48. Ibid., traducerea mea.

49. Ibid., traducerea mea.

50. Vezi diferența dintre *aisthesis* și *aesthetics* discutată de Tlostanova în *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*.

51. Ibid., 38.

52. Ibid., 37.



care am trăit, dorințele sexuale – se unesc pentru a crea o politică născută din necesitate (*a politic born out of necessity*)<sup>53</sup>. Luând în considerare toate aceste variabile noi, ne desprindem de epistemologia dominantă cu rădăcini în politicile de cunoaștere, existență și percepție teleologice (din epoca pre-Iluministă) și ego-logice (din modernitatea post-Iluministă)<sup>54</sup>. Dacă până acum s-a impus suprimarea senzațiilor și corporalității, ignorându-se realitatea geo-istorică, în care subiectul s-a format, Mignolo, reformulându-l pe Descartes, rostește afirmația „Sunt unde gândesc”<sup>55</sup>, oferind spațiului importanța atâta vreme ignorată în discursul despre construirea identității. Astfel, în funcție de spațiul la care ne raportăm, există corpuri privilegiate și corpuri dezumanizate<sup>56</sup> – iar o mulțime de exemple stau la baza acestei constatări, pornind de la rasism, până la minoritățile sexuale.

Spațiul pe care îl ocupăm ne marchează viețile – locuim și suntem locuiți de el, întrucât corpurile noastre sunt entități spațiale<sup>57</sup>. Fotografiiile din „Case history” ilustrează vizibil consecințele istoriei pe corpul uman, consecințele anilor postsocialiști care poartă atât povara trecutului socialist, cât și a eșecului neoliberal (ilustrat de prăbușirea unui sistem economic, de retragerea statului din viața socială<sup>58</sup>). Infantilizarea omului post-sovietic se extinde la nivel corporal. Avem de a face în postsocialist cu corpuri docile, supuse fără a se opune unei realități intruzive – iar plățirea oamenilor pentru a poza nud reprezintă cel mai înalt nivel de supunere și de abandon al puterii. Corpul este gol și golit de putere, devenind un instrument în acest nou aparat de guvernare. Am prezentat ce înseamnă recuperarea corporalității cu ajutorul fotografiei, iar în continuare voi analiza spațiul postsocialist perceput de alți doi fotografi care prin peisajele lor transmit perceperea acestui spațiu pustiu, abandonat, care încearcă să se reconfigureze.

### Postsocialismul ca spațiu liminar – Alexander Gronsky și Tamas Dezsö

Estul Europei devine în postsocialism un spațiu post-utopic (chiar post-apocaliptic, dacă facem referire la teza sfârșitului istoriei), ruinat atât de trecut, cât și de prezent, întrucât promisiunile neoliberale întârziă să se împlinească. Lumea postsocialistă a devenit un vid<sup>59</sup>, iar Tamas Dezsö (născut în 1978) și Alexander Gronsky (născut în 1980), spre deosebire de Boris Mikhailov, fiind mai tineri decât acesta, au fost marcați de timpuriu de acest spațiu al deznădejdiei care a fost spațiul-timp postsocialist.

Alexander Gronsky este un fotograf eston preocupat de felul în care oamenii trăiesc în zonele mai puțin populate ale Rusiei, aceste „areas that lack definition”<sup>60</sup>. Seria „Less Than One”<sup>61</sup> (2008) este prima serie de peisaje din care reiese preocuparea lui pentru spațiile pustii, lăsate în paragină, unde se mai ivește din când în când câte un om. Continuă cu seria „The Edge” (2008-2010), în cea din urmă captând imagini cu Moscova înzăpezită. Aceste „întinderi largi și ostile” sunt „teatrul unor povești fără dramă”<sup>62</sup>, al vieților izolate și tăcute. Urmează *Mountains & Waters* (2011) și apoi „Pastoral” (2012), „Norilsk” (2013), „Reconstruction” (2014) și „Schema” (2015). „Pastoral”<sup>63</sup> este cea mai premiată serie de fotografii și cea mai sugestivă pentru critica postsocialismului, deoarece peisajele transmit tocmai discrepanța frapantă între un teren arid, în ruine, unde oamenii fac plajă, și construirea de zgârie-nori în spatele lor<sup>64</sup>. Există o fotografie cu uzine fotografiate din spatele unor copaci înfrunziți, ca și cum acestea ar exista acolo împotriva naturii. De altfel, Gronsky sugerează adesea imposibilitatea de a ne conecta sau de a înțelege cu adevărat lumea naturală<sup>65</sup>, iar această neputință de a înțelege lumea înconjurătoare este o consecință a proiectelor economice, sociale, culturale eșuate, în urma cărora au rămas aceste peisaje dezolante.

53. Cherríe Moraga and Gloria Anzaldúa, *This Bridge Called my Back. Writings by radical women of color*, third edition (Bloomington, Indiana: Third Woman Press, 2002), 21.

54. Madina Tlostanova, *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*, 37.

55. Ibid., 38, sublinierea mea.

56. Ibid.

57. Ibid.

58. Vezi copiii care fumează pe stradă, adulții și mizeria din jurul lor în Anexa 1.

59. Madina Tlostanova, *Postcolonialism and Postsocialism*, 3.

60. <https://www.artsy.net/artist/alexander-gronsky>.

61. Pentru fotografiile lui Alexander Gronsky vezi Anexa 2.

62. <https://www.polkgalerie.com/en/alexander-gronsky-biography.htm>.

63. Vezi Anexa 2.

64. Vezi Anexa 2.

65. <https://www.artsy.net/artist/alexander-gronsky>.

Politica nu este lipsită de afectivitate, iar acestui subiect Maruška Svašek îi dedică o întreagă lucrare<sup>66</sup>. Teza principală este aceea că emoțiile sunt inerente în dinamica politică<sup>67</sup>, ele stau drept motor și motivație în construirea proiectelor politice, iar autoarea atacă tradiția care desparte rațiunea de pasiune, tradiție bazată pe „mitul purei raționalități” care a fost propagat timp de secole în diverse forme de filosofi „vestici” influenți<sup>68</sup>. Svašek arată cum lipsa de interes în ce privește procesele emoționale în acest domeniu poate fi parțial explicată de ideea că „rațiunea” și „pasiunea” sunt categorii care se exclud una pe cealaltă. Astfel, „politicile adevărate” („*true politics*”) sunt sau ar trebui să fie procese raționale de luare a deciziilor<sup>69</sup>. Teoreticienii ai postsocialismului au corelat realitatea istorică cu modul în care oamenii spațiului respectiv l-au perceput și l-au resimțit: „economic, political, and cultural aspects of (post)socialism are, for us, deeply intertwined with our intimate feelings”<sup>70</sup>. Socialismul, postsocialismul, capitalismul nu sunt doar sisteme politice și economice, ci experiențe de viață, iar acest studiu este cu atât mai sugestiv aplicat la fotografiile selectate. Cel din urmă fotograf – și cel care exprimă cel mai bine aceste intersecții este Tamas Dezsö, născut în Ungaria și care surprinde decadența Ungariei și României în postsocialism.

În seria de fotografii „Here anywhere”<sup>71</sup>, începută în 2009, surprinde locuri uitate (deja un leitmotiv la fotografii menționați), revendicate de natură în diverse zone ale Ungariei<sup>72</sup>. Stația părăsită de autobuz, câmpul uscat de floarea-soarelui, fabrica abandonată, clădirea în ruine în care se află un tablou sovietic militar<sup>73</sup> – toate acestea atrag atenția asupra unei țări unde, „în trecutul recent, încurcătura dintre interesele politice competitive a dus la dispariția credinței că puterea poate fi exercitată într-un mod modern, democratic”<sup>74</sup>. Având un stil documentar asumat<sup>75</sup>, Dezsö nu se rezumă doar la țara natală, ci prezintă în 2011 o expoziție la New York cu un studiu de caz din România postsocialistă: „The Dignity of Isolation”. În procesul de integrare a României în Europa democratică, tranziția bruscă și schimbările rapide nu s-au întâmplat uniform pe teritoriul țării, iar discrepanțele între orașele „din ce în ce mai europene” și micile comunități (în mare parte rurale) i-au atras atenția fotografului. Aceste *timeless corners*<sup>76</sup> au fost lăsate în urmă, uitate. Se poate observa în fotografiile lui „the power of food shared together” sau viața unei familii care împarte o singură cameră. Dezsö atrage atenția asupra acestor colțuri de lume invizibile aflate într-o țară membră a Uniunii Europene.

Dezolarea, pierderea speranței și sentimentul vidului sunt prezente în toate seriile de fotografii prezentate mai sus. Spațiile abandonate, izolate, subpopulate (căci în postsocialism lumea se îndreaptă către metropole) sunt oglindiri ale unui abandon general al speranței. În lucrarea *This Bridge we call Home*, Gloria Anzaldúa dezvoltă conceptul de *napantla*, cuvânt preluat din limba nahuatl care înseamnă spațiul dintre lumi (*tierra entre medio*)<sup>77</sup>. Deși Anzaldúa aplică acest concept la cultura chicană din care face parte, ea pornește de la o teoretizare mai generală a unui spațiu de conflict, unde culturi, rase, ideologii se amestecă. Termenul apare și în lucrarea din 1981, unde Anzaldúa spune în prefață că majoritatea oamenilor trăiește în *napantla*, deoarece încorporează mai multe lumi în spațiul pe care îl ocupă<sup>78</sup>. Acest spațiu liminar, fără granițe precise, este asociat cu stări de spirit care interoghează idei și credințe vechi, care dobândesc noi perspective, schimbă viziuni asupra lumii – pe scurt, acolo unde unii văd granițe, acești *napantleras* (adepti ai unui *worldwide spiritual activism*)<sup>79</sup> văd legături<sup>80</sup>.

Peisajul dezolant al postsocialismului, unde trecutul pre-tranziție este o minciună la care nu se mai

66. Maruška Svašek, *Postsocialism. Politics and Emotions in Central and Eastern Europe* (Oxford & New York: Berghahn Books, 2006).

67. Ibid., 1.

68. Ibid., 2.

69. Ibid.

70. Bailyn, Jelača, Lugarić, *The Future of (Post)Socialism.*, 12.

71. Vezi Anexa 3.

72. Despre această serie vezi <https://tamas-dezso.com/Here-Anywhere>.

73. Vezi Anexa 3.

74. <https://tamas-dezso.com/Here-Anywhere>.

75. <https://www.all-about-photo.com/photographers/photographer/520/tamas-dezso>.

76. <https://www.halfkingphoto.com/isolation-dezso>.

77. Gloria Anzaldúa and Analouise Keating, *This Bridge we call Home. Radical visions for transformation* (New York: Taylor and Francis Group, 2002), 1.

78. Cherríe Moraga and Gloria Anzaldúa, *This Bridge Called my Back. Writings by radical women of color*, xxxvii.

79. Ibid., xxxix.

80. Gloria Anzaldúa and Analouise Keating, *This Bridge we call Home*, 1-4.





poate reveni, iar neoliberalismul eșuează încă de la primele încercări, este până la urmă un spațiu deschis noilor proiecte și, mai ales, este un spațiu fertil pentru a investiga îndeaproape consecințele implementării bruște a unei ideologii neoliberale și efectele imediate pe care le are. Rănilor, bolile oamenilor rămași fără locuințe, clădirile abandonate sau satele subpopulate construiesc un peisaj al tranziției postsocialiste care vorbește de la sine.

## **Lista anexe fotografii**

### **Anexa 1 – Boris Mikhailov**

Selecție din seria „Red” (1968-1975):

A 1.1 – Lenin

A 1.2 – Eveniment

Selecție din seria „Luriki” (1971-1985):

A 1.3 – Portret 1

A 1.4 – Portret 2

A 1.5 – Portret 3

A 1.6 – Portret 4

Selecție din seria „Case history” (1997-1998):

A 1.7 – Case history 1

A 1.8 – Case history 2

A 1.9 – Case history 3

A 1.10 – Case history 4

### **Anexa 2 – Alexander Gronsky**

Selecție din seria „Less Than One” (2008):

A 2.1 – Less Than One 1

A 2.2 – Less Than One 2

Selecție din seria „The Edge” (2008-2010):

A 2.3 – The Edge 1

A 2.4 – The Edge 2

Selecție din seria „Pastoral” (2012):

A 2.5 – Pastoral 1

A 2.6 – Pastoral 2

A 2.7 – Pastoral 3

A 2.8 – Pastoral 4

### **Anexa 3 – Tamas Dezsö**

Selecție din seria „Here, Anywhere” (Ungaria):

A 3.1 – Bus stop

A 3.2 – Sunflowers

A 3.3 – Soviet military painting

A 3.4 – Building

Selecție din seria „The Dignity of Isolation” (România):

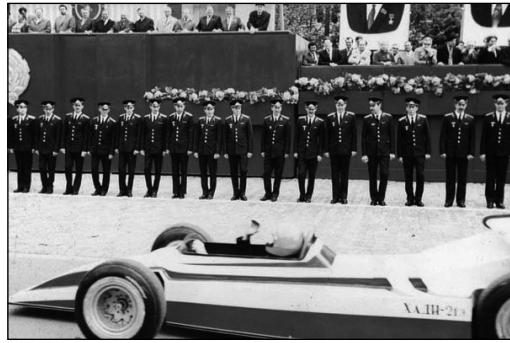
A 3.5 – The Dignity of Isolation 1

A 3.6 – The Dignity of Isolation 2

A 3.7 – The Dignity of Isolation 3

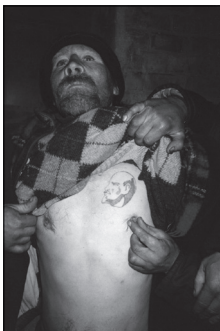
A 3.8 – The Dignity of Isolation 4

ANEXA 1  
Boris Mikhailov

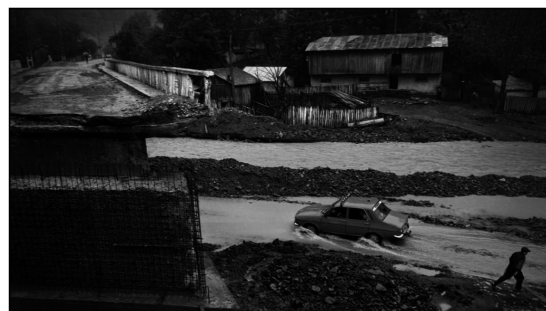




ANEXA 2  
Alexander Gronsky



ANEXA 3  
Tamas Dezső





## Bibliography

- Anzaldúa, Gloria E., and Cherríe L. Morgana. *This Bridge Called My Back: Writings by radical women of color*, third edition. Bloomington IN: Third Woman Press, 2002.
- Anzaldúa, Gloria E., and Analouise Keating. *This Bridge we call Home: Radical visions for transformation*. London & New York: Routledge, 2002.
- Bailyn, John Frederick, Dijana Jelača, and Danijela Lugarić. *The Future of (Post)Socialism: Eastern European Perspectives*. Albany, NY: SUNY Press, 2018.
- Bjelić, Dušan I., and Obrad Savić, ed. *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*. Cambridge MA: The MIT Press, 2005.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional* [Relational Aesthetics], translated by Cecilia Beceyro and Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Buden, Boris. *Zonă de trecere: Despre sfârșitul postcomunismului* [Transition to Nowhere: On the End of Postcommunism], translated by Maria-Magdalena Anghelescu, introduction by Costi Rogozanu. Cluj-Napoca: Tact, 2012.
- Cârstean, Svetlana. *Sînt alta* [I am Another]. Bucharest: Nemira, 2021.
- Farago, Jason. "The Life's Work of Photography's Great Trickster, and Ukraine's Greatest Artist", *New York Times*, 28 October 2022, <https://www.nytimes.com/2022/10/28/arts/design/boris-mikhailov.html>.
- Fisher, Mark. *Realism capitalist: Nu există nicio alternativă?* [Capitalist Realism: Is there no Alternative?], translated by Paul-Teodor Cristescu, introduction by Ștefan Baghiu. Cluj-Napoca: Tact, 2022.
- Himka, John-Paul, and Jeanna Beata Michlic. *Bringing the Dark Past to Light: The Reception of the Holocaust in Postcommunist Europe*. Lincoln NE: University of Nebraska Press, 2013.
- Jameson, Frederic. *Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu* [Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism], translated by Alex Văsieș and Vlad Pojoga, introduction by Andrei Terian. Sibiu: ULBS, 2021.
- King, Charles. "Post-Postcommunism: Transition, Comparison, and the End of «Eastern Europe»." *World Politics* 53, no. 1 (2000): 143-172.
- Miticov, Dimitri. *Efectul de peliculă* [Film effect], second edition. Bucharest: Polirom, 2006.
- Moghadam, Val. "Against Eurocentrism and Nativism: A Review Essay on Samir Amin's Eurocentrism and Other Texts." *Socialism and Democracy* 5, no. 2 (2007): 81-104. <http://dx.doi.org/10.1080/08854309108428045>.
- Moore, David Chioni. "Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique." *PMLA* 116, no. 1 (2001): 111-128.
- Müller, Martin. "Goodbye, Postsocialism!" *Europe-Asia Studies* 71, no. 4 (2019): 533-550. <https://doi.org/10.1080/09668136.2019.1578337>.
- Pasternak, Gil. "Introduction: Photography in Transitioning European Communist and Post-Communist Histories." *Photography and Culture* 12, no. 2 (2019): 139-149. <https://doi.org/10.1080/17514517.2019.1603616>.
- Pasti, Vladimir. *România în tranziție. Căderea în viitor* [Romania in transition. The fall into the future]. Bucharest: Nemira, 1995.
- Pârvulescu, Anca. "European Racial Triangulation." In *Postcolonial Transitions in Europe*, edited by Sandra Ponzanesi and Gianmaria Colpani, 25-46. London & New York: Rowman & Littlefield International, 2015.
- Pârvulescu, Anca. "Eastern Europe as Method." *The Slavic and East European Journal* 63, no. 4 (2019): 470-481.
- Pârvulescu, Anca and Manuela Boatcă. *Creolizing the Modern: Transylvania across Empires*. Ithaca NY: Cornell University Press, 2022.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, second edition. Cambridge MA: Harvard University Press, 1999.
- Svašek, Maruška. *Postsocialism: Politics and Emotions in Central and Eastern Europe*. Oxford & New York: Berghahn Books, 2006.
- Ștefănescu, Bogdan. *Patrii din cuvinte. O tropologie a discursurilor identității naționale* [Homelands of Words: A Tropology of National Identity Discourses]. Bucharest: Editura Universității din București, 2017.
- Tlostanova, Madina. *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art: Resistance and Re-existence*. London & New York: Palgrave Macmillan, 2017.

# Receptarea evoluției tehnologiei video în presa românească din socialismul târziu

Liri CHAPELAN

Babeș-Bolyai University, Janovics Center; I. L. Caragiale National University of Theatre and Film  
Corresponding author emails: chapelan.liri@unatc.ro

---

## The Reception of Video Technology in Romanian Late Socialist Press

**Abstract:** This paper explores the impact of video technology on Romanian papers during the last decade of socialism, particularly through its influence on cinematography. The significant changes in film practices due to advancements in audio-video capture, processing, and broadcasting sparked both apprehension and enthusiasm in Romanian thematic press. Initially treated as curiosities or specific disturbances in the media landscape, these developments eventually prompted more philosophical and speculative articles towards the end of the decade. These articles often critiqued the perceived decline in audiovisual content quality, attributing it to the medium's appeal to the lowest common denominator of viewers and expressing concern for the preservation of cinema as an art form.

**Keywords:** late Romanian communism, socialist press in Romania, video culture in late Romanian communism, reception of video technology.

**Citation suggestion:** Chapelan, Liri. "Receptarea evoluției tehnologiei video în presa românească din socialismul târziu." *Transilvania*, no. 03 (2024): 54-63.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.03.06>



Conceptul de policriză este dificil de separat de regimul informațional electronic, în măsura în care acesta din urmă acționează ca o prismă care multiplică în mod greu sau chiar imposibil de controlat fiecare fațetă a problemelor, adăugându-le acestora atât un strat gros de reacții din partea unor actori oficiali și neoficiali, cât și o multitudine de produse mediatice derivate. Ele formează un țesut dens de material semnificativ care contribuie la complicarea sarcinii identificării unei origini și cu atât mai mult a avansării unor soluții concertate la un ansamblu de crize în rețea, ce rezistă abordărilor unidirecționale sau monodisciplinare. Așadar, nu e de mirare că însăși instalarea regimului informațional electronic a constituit în multe sensuri o policriză, una cu atât mai adâncă cu cât regimul informațional înlocuit era mai diferit ca structură tehnică și mai ales ideologică. În 1986, de pildă, *The Washington Quarterly* publică un articol intitulat "The Global Information Revolution and the Communist World", semnat de W.R. Roberts și H.E. Engle. Încă din titlu, e perceptibilă o vagă nuanță ironică pe care nici conținutul articolului nu o dezice, deși o îmbogățește cu alte valențe: în anii 80, blocul socialist se vede confruntat cu o revoluție globală, dar mai curând una a mijloacelor tehnice de producție dirijate de capital decât a forței umane de muncă, așa cum o prevedea scenariul marxist.

Articolul lui Roberts și Engle împarte efectele revoluției informaționale în trei categorii, în funcție de domeniile în care se manifestă: mass media, viață culturală și socială și știință și tehnologie, și propune analiza reacțiilor statelor socialiste (mai ales a Uniunii Sovietice, cu scurte remarci despre statele Europei Centrale și de Est atunci când acestea au practici notabil diferite față de URSS) la bulversările politice lor de control cauzate de modelul profund descentralizat și difuzant al comunicațiilor electronice. Textul nu oferă vreo perspectivă originală asupra acestor probleme și nici nu este bine racordat literaturii de specialitate sau măcar presei estice, toate resursele sale bibliografice fiind semnate de observatori din afară, din sfera occidentală. Cu toate acestea, interesul lui rezidă tocmai în caracterul lui reprezentativ pentru un tip de înțelegere superficial și neinteresat să se confrunte cu complexitatea mai mare a realității, care a ajuns să domine discursul despre socialismul târziu,



inclusiv în perioada post-socialistă. Astfel, cei doi autori explică concis că, în cazul primelor două arii, în speță mass-media și viața culturală și socială, strategiile Uniunii Sovietice în fața diversificării mijloacelor informaționale antrenate de revoluția electronică digitală și circulația influențelor vestice prin intermediul lor se împart în trei mari categorii: controlul și represiunea, cooptarea și coexistența<sup>1</sup>. În cazul celei de-a treia arii, știința și tehnologia, reacția este mai puțin tranșată, având în vedere dorința activă a blocului estic de a devansa producția Occidentului urmându-și propriul model de dezvoltare; un astfel de scop nu poate fi atins însă fără o excelentă cunoaștere a capacităților rivalilor, deci fără permiterea intrării informațiilor cu privire la avansurile științifice făcute dincolo de linia de demarcație ideologică. Roberts și Engle notează:

„La nivelul circulației informației din exterior - în ciuda eforturilor susținute ale voracelui aspirator intelectual sovietic de a absorbi cât mai multe publicații științifice occidentale - liniile de distribuție se mișcă încet și ineficient din cauza întâzierii traducerilor și cenzurii, unui sistem de diseminare foarte redus care operează în dezavantajul cadrelor din teren, lipsei compilației prompte a băncilor de date computerizate care să fie accesibilă tuturor cadrelor și posibilității foarte reduse de a lega contacte personale directe cu oameni de știință din Vest. [...] [În aceste condiții], elita sovietică a adoptat puncte de vedere contradictorii cu privire la știință și tehnologie. Non-tradiționaliștii, sau modernizatorii economici, au făcut presiuni pentru o mai mare deschidere către știință și tehnologia occidentală, o utilizare mai intensă a inovațiilor științifice - inclusiv electronice - în economia civilă sovietică și măsuri de stimulare mai energice în direcția modernizării și raționalizării industriei. Eforturile lor nu au fost susținute de tradiționaliști sau conservatori, care au crezut mereu că Uniunea Sovietică trebuie să se concentreze în primul rând pe dezvoltarea tehnologiei militare, au subliniat nevoia unei mai mari autosuficiențe și autarhii în domeniul științei și tehnologiilor, și au echivalat deschiderea către Vest cu vulnerabilitatea (chiar și în cazul schimburilor științifice) și cu subversiunea ideologică promovată de Occident”<sup>2</sup>.

Articolul se încheie cu un apel la măsură și la colaborare, la alternarea între măsuri coercitive și stimulative pentru a convinge statele socialiste să-și desfacă strânsoarea asupra fluxului de informații. Autorii văd în extinderea noului model comunicațional o posibilitate de șubrezire în profunzime a sistemului politic inamic care să nu necesite vreo acțiune violentă nici din partea occidentalilor, nici din partea populațiilor locale - deci iarăși, o policriză a cărei complexitate să depășească orice măsuri de limitare a stricăciunilor întreprinse de guvernele socialiste, oricât de dure sau dimpotrivă, de nuanțate ar fi acestea.

Așadar, acum că avem o mostră a reacției oficiale occidentale la impactul schimbărilor profunde de regim informațional asupra Blocului Estic, ne putem întreba care a fost ecoul acestora de partea cealaltă a diviziunii ideologice. Întrucât, sub această formă, subiectul este mult prea cuprinzător pentru a fi explorat într-un articol de lungimea celui de față, am considerat necesară reducerea lui la un aspect punctual al acestei revoluții informaționale. M-am oprit asupra chestiunii tehnologiei video din trei motive interconectate. În primul rând, dintr-o perspectivă filmologică, dezvoltarea tehnologiei video, întâi pe suport analogic, iar apoi digital, a reprezentat începutul sfârșitului cinemaului fotochimic și a numeroase practici caracteristice diferitelor etape ale lanțului producție-difuzare-consum. Într-un context în care fetișismul estetic este descurajat, iar evoluția tehnologică este văzută în principiu cu ochi buni, este interesant de văzut dacă discursul despre transformarea profundă a substanței cinemaului în discursul din țările socialiste diferă de cel occidental și în ce puncte. În al doilea rând, merită observată dialectica dintre promisiunile democratizării radicale a realizării și consumului de materiale audio-vizuale odată cu răspândirea tehnologiei video, vehiculate în spațiul occidental, și eforturile organizate de democratizare a educației și practicii artistice în spațiile socialiste, cu implicarea constantă a organelor oficiale naționale și locale. Căci tehnologia video nu înseamnă doar abordabilitatea aparatului, scăderea costurilor generale de producție și simplificarea operațiunilor tehnice, ci cauzează de asemenea o pulverizare a mijloacelor obișnuite de control care se bazau pe îngreunarea și raționalizarea accesului la multiplele resurse, spații fizice și cunoștințe pe care le solicită

1. W. R. Roberts, H.E. Engle, „The Global Information Revolution and the Communist World”, *The Washington Quarterly*, 9, nr. 2 (1986): 146.

2. Roberts, Engle, „The Global Information”, 148-49.

lucrul cu filmul fotochimic<sup>3</sup>. E deci firesc să ne întrebăm cum a balansat discursul socialist promisiunile de democratizare și riscurile de descentralizare radicală a tehnologiei video. Într-al treilea rând, dacă restrângem unghiul de cuprindere, remarcăm că în arta de amator spre exemplu are dimpotrivă loc un efort de recentralizare (și de reideologizare și repolitizare) cu ajutorul mega-festivalului Cântarea României, care acționează ca un canalizator și un orizont al tuturor inițiativelor artistice neprofesioniste de pe întinsul țării. Cum videoul a fost în primul rând o alternativă la formatele substandard, folosite de amatori și eventual semiamatori și artiști aflați la marginea industriei audiovizuale oficiale, producția acestor categorii a fost prima atinsă de unda de șoc a schimbării de paradigmă tehnologică. Dar tocmai aceasta se afla totodată în centrul unei strategii culturale de regrupare a unor zone de activitate care se dispersaseră într-un mod potențial seditios, cu ocazia unui spectacol care avea rolul de a ilustra tipul de democrație participativă în aplicare în Republica Socialistă Română. În 1984, Alexandru Tănase scrie în *România literară*:

„spre deosebire de mult lăudata democrație burgheză ce-și serbează ca ‘triumfuri supreme’ momentele electorale, [democrația muncitorească-revoluționară] este o democrație atotcuprinzătoare (extensiv și intensiv) — economică, politică, culturală — o democrație reprezentativă, dar mai ales una participativă. Or, Festivalul național „Cântarea României” constituie, din acest punct de vedere, cea mai amplă manifestare a democrației participative în sfera culturii ; el atestă o etapă nouă, superioară, în dezvoltarea sistemului democratic : de la democrația consumului cultural, prin crearea condițiilor de accesibilizare a maselor la bunurile spirituale, la bucuria întâlnirii cu opera de cultură, la democrația creației culturale când tot mai mulți oameni ai muncii încetează de a fi doar obiect al acțiunii culturale, devenind subiecți activi ai acesteia [...]”<sup>4</sup>.

Deși nu ne vom concentra în acest text pe producția filmică de amator, merită avut în vedere că, în aceste condiții în care participare cât mai extinsă a maselor la o activitate creativă avea o evidentă valență politică și era parte dintr-un discurs legitimator al autorităților, apariția unei tehnologii precum cea video putând prelua de la organele oficiale sarcina (și puterea) garantării accesibilității mijloacelor de înregistrare audiovizuală nu avea cum să fie tratată cu indiferență.

În paginile care urmează, îmi propun să expun câteva crâmpie ale reacțiilor din presa scrisă cu privire la răspândirea tehnologiei video de-a lungul anilor 80. Deși presa oglindește o imagine imprecisă, prelucrată și parțială a dezbaterilor ținute la nivelul centrelor de decizie, ea are totuși avantajul să reunească perspective aparținând unor domenii variate, ce oferă o panoramă a multiplelor configurații sub care se manifestă un anumit subiect într-o epocă și o societate date, cât și a traiectoriilor pe care le urmează refracția acestui subiect în conștiința publică.

Sunt toate motivele să se pornească explorarea temei ecoului tehnologiei video în presa scrisă românească în ultimul deceniu de socialism de la un domeniu în care se poate presupune că aceasta a avut unul dintre cele mai mari impacturi, în speță cinematografia. Chestiunea transformării drastice a practicii cinematografice sub impactul dezvoltărilor din domeniul modalităților de captare, prelucrare și difuzare audio-video a produs un freamăt, între aprehensiune și entuziasm, și în presa tematică<sup>5</sup> românească. Doar spre finalul deceniului, aceste evoluții fac trecerea de la articole mai restrânse sau mai punctate ce le prezintă ca pe niște curiozități sau se preocupă de laturi specifice ale bulversărilor pe care le introduceau în peisajul mediatic, la texte filozofico-speculative, care se vor o privire de ansamblu asupra unui fenomen în plină desfășurare ale cărui frâie pot fi încă apucate. Fără surprize, atitudinea prevalentă în articolele din a doua categorie este una critică la adresa unei presupuse scăderi a nivelului

3. Totuși, se poate afirma și că arta de amatori creată într-un cadru informal și descentralizat a reușit să ocolească cenzura cea mai strictă încă de pe vremea utilizării predominante a peliculei, așa cum dovedește spre exemplu perioada de începuturi a grupului Kinema ikon. Dar tehnologia video a propagat și accesibilizat fără îndoială modelul cineastului *underground*, reducând în mod considerabil infrastructura tehnologică necesară filmării și vizionării și ratașând-o mai îndeaproape la dispozitivele caracteristice unui model de *home viewing* care se răspândește în ciuda semi-ilicității sale.

4. Alexandru Tănase, „Cântarea României. Festivalul muncii și creației socialiste”, *România literară*, nr. 50, 13 decembrie 1984, 12.

5. Numesc presă tematică revistele care tratează un subiect circumscris, dar adaptat unui public nespecializat (precum revista *Cinema*, dar și revistele culturale generaliste care cuprind secțiuni tematice legate de cinematografie, ca *Steaua* sau *Transilvania*), pentru a o deosebi de publicațiile realmente de specialitate, unde dezbaterile despre valențele pozitive sau negative ale tehnologiei video este înlocuită de analize mult mai concrete și neutre cu privire la utilizările și posibilitățile aparatului.





conținuturilor audiovizuale antrenate de un mediu care ar răspunde celor mai rudimentare cerințe ale spectatorilor; îngrijorarea pentru cinematografia „ca artă” este palpabilă inclusiv în textele care încearcă să demonteze posibilitatea conviețuirii pașnice dintre vechile și noile configurații mediatice. În articolul lui Virgil Mihaiu din numărul din martie 1988 al revistei *Steaua*, dezaprobarea este evidentă din titlu: „‘Conserve video’ și/sau artă vie”. Textul lui Mihaiu este un concentrat al celor mai comune acuze aduse tehnologiei video, a cărei răspândire decuplează efectele negative deja atribuite televiziunii. Autorul profită de ocazie pentru a sublinia declinul intelectual al maselor din lumea occidentală, în special din Statele Unite, în contextul uniformizării experiențelor culturale și proceselor informaționale, sub presiunea „agresiunii video”<sup>6</sup>. Acest declin intelectual amenință însă inclusiv statele socialiste, Mihaiu dând ca exemplu declarația lui Ruan Ruolin, director adjunct al Comitetului Central al Televiziunii chineze, cu privire la calitatea îndoielnică a unei părți din masiva producție națională de seriale pentru televiziune. Mihaiu vrea totuși să se delimiteze de obscurantismul tehnologic al unei părți importante din observatorii oficiali ai fenomenului video, insitând asupra beneficiilor noilor tehnologii atunci când ele „[l] servesc] pe om, în loc să și-l [aservească]”<sup>7</sup>; momentul istoric este chiar prielnic, întrucât „[ș] ansa culturilor socialiste constă în distanța pe care o pot lua față de degradingolada etică, implicând grave consecințe asupra esteticului, caracteristică modului de viață dominat de capital.”<sup>8</sup> Menținând aceeași notă favorabilă, autorul critică tendința unor colegi de breaslă de a stabili ierarhii imuabile între medii, raportând opinia lui Alexandru Ștefănescu, exprimată în *România literară*, conform căreia poezia lui Nichita Stănescu conține „resurse de frumusețe [m]ai mari decât orice disc, orice casetă video, orice roman polițist.”<sup>9</sup> Mihaiu se menține cu demnitate deasupra unor astfel de considerații elitiste și simplificatoare (mai puțin în ceea ce privește cărțile polițiste, pe care le scoate de la bun început din discuție), sugerând că însăși comparația acestor termeni este deloială, întrucât ei nu aparțin aceleiași sfere.

Deși nu este tocmai deslușită, argumentația lui Virgil Mihaiu asupra acestui punct pare să-și regăsească un ecou într-un text de Savel Știopul publicat în anul următor în revista *Contemporanul*. Autorul pornește de la o îngrijorare cu privire la destinul cinematografului pe care preferă să nu și-o asume, atribuind-o unui „prieten cineast” - îngrijorare exprimată recurent, la care Știopul are plăcerea să răspundă la fel de frecvent cu teza liniștitoare a evoluției materiei artei filmice ce ar lăsa intactă esența mediului. Autorul argumentează liric:

„Iată de ce îi răspund interlocutorului permanent, care zace în orice artist, că audiovizualul, TV-ul, așa-numitul video care ne asaltează sînt doar mijloace care fac să existe materia de acum eternă a unei noi arte, fluxul audiovizual, spațialo-temporal. Fluxul ca materie, posibil a fi definită doar prin conceptele fizicii moderne. El va putea să coexiste fiind creat de toate tehnicile, mașinăriile, de la pîlpîirile umbrelor paravanului chinezesc, de la uimitoarea jucărioară a tătucului Lumière pînă la magnetoscop, pînă la emițătorul laser, pînă la... cine știe? Civilizația ochiului, era informaticii, era atomului, saltul tehnologic, șocul viitorului etc., etc., iată atîtea denumiri care caută să concretizeze noul mod în care sîntem destinați a trăi. Sîntem determinați a manevra noi forțe, a mîinii noi materii. Dacă două pietre scrijelindu-se au creat dînd chip gîndului o artă, dacă betonul armat a schimbat fața arhitecturii, electronismul a diversificat muzica, de ce să ne mirăm că în secolul tehnologiei fluxurilor, această „materie”, fluxul, materie într-adevăr, conform noii fizici, devenea sub ochii noștri materia unei arte ? [...] Numim oare cinematograful doar ceea ce obținem din mașinăria Lumière sau ne hotărîm să-l eliberăm de eternul cordon ombilical și să-l acceptăm venind din variatele șanse tehnologice ce secolul se pare că-i oferă?”<sup>10</sup>

Găsim aici numeroși tropi ai discursului despre modernizarea tehnologică, mai ales, în cazul artei, acela al detașării mijloacelor de nucleul dur, de natură spirituală și intelectuală, al acesteia, pentru a putea promova simultan progresul celor dintâi și imobilismul sacru al celui de-al doilea. Captarea epocii prin intermediul materiei sale, nu doar al conținutului său reprezentational, este o misiune a artei; în mod similar, epoca trebuie să răspundă la fel de prompt și pozitiv și să ofere o plajă de desfășurare noilor mijloace de expresie - motiv pentru care Știopul salută deschiderea festivalului Cîntarea României

6. Virgil Mihaiu, „«Conserve video» și/sau artă vie”, *Steaua*, nr. 3, martie 1988, 58.

7. Ibid.

8. Ibid.

9. Alexandru Ștefănescu, „A scrie despre Nichita Stănescu”, *România literară*, nr. 41, 9 octombrie 1986, 8.

10. Savel Știopul, „Asaltul audiovizualului”, *Contemporanul*, nr. 31, 28 iulie 1989, 10.

înspre filmele video de amatori. Textul lui Știopul se vrea un manifest și o ușoară muștrare pentru cei care încearcă să opună rezistență schimbării, camuflându-și propriile neliniști cu privire la tranziția identității lor profesionale în spatele unei ample preocupări pentru viitorul artei.

Acest viitor reține totuși atenția multor observatori, care încearcă să identifice tendințe mai substanțiale în dezordinea pe care o injectează promisiunile noilor regimuri tehnologice. Cu aproape un deceniu înaintea textului lui Știopul, Titu Popescu încheia recenzia volumului colectiv intitulat chiar *Arta viitorului*, coordonat de Victor Ernest Mașek, asamblând o serie de opinii ale diferitor autori prezenți în paginile cărții cu privire la convergența dintre marile mutații sociale ale prezentului și evoluția mijloacelor și scopurilor artei:

„M.S. Kagan constată creșterea importanței sociale a artei, ca «principal instrument specializat al organizării spirituale a personalității», artă care se va afla «în perfectă conjuncție cu știința timpului și determinată de posibilitățile tehnologice care vor sta la îndemână» (Paul Dimitriu) și care «oferă o adaptare profilactică pentru individul ce-și caută identitatea» (Konrad Pfaff), corectînd disfuncțiile generate de tehnologismul excesiv, marcîndu-și, astfel, existența printr-o caracteristică «intrare» în ambient (Titus Mocanu).<sup>11</sup>

Deși tehnologia video este menționată doar în trecere în articol, observăm în citatul de mai sus o oglindire clarvăzătoare a ce avea să constituie specificul deopotrivă intim și public al acesteia și, ulterior și în și mai mare măsură, al digitalului. De asemenea, fragmentul aduce în discuție extinderea fuziunii umanului cu tehnicul dincolo de sfera activității profesionale ori chiar a celei casnice – care este totuși în continuare nu pe de-a-ntregul intimă – la sfera identității individuale; cele două dimensiuni, interiorul și exteriorul, spațiul psihic și ambientul, aveau de acum să fie tehnologizate în aceeași măsură, iar ubicuitatea mijloacelor de fixare audio-vizuală a cotidianului avea să joace un rol semnificativ în instaurarea acestei noi stări de fapt.

Comentarii din presa românească a anilor 80 par să oscileze între îngrijorarea cu privire la impactul civilizațional negativ al noului regim informațional (printre posibilele consecințe numărându-se „manipularea opiniei, cultivarea conformismului, a violenței, educarea gustului mediocru, plafonare și uniformizare, practicarea unei culturi „mozaic”, rapsodice, „nedigerate”, nesistemizate, tocirea spiritului critic etc.”<sup>12</sup>) și reducerea noilor tehnologii la niște unelte a căror capacitatea de a genera noi gesturi și contexte de utilizare prin forța particularității lor rămâne îndoielnică. O ilustrare a acestei neîncrederi o constituie articolele dedicate genului videoclipurilor – termen lăsat uneori în versiunea în limba engleză ca pentru a demonstra o distanțare prudentă față de originile sale americane – care sunt abordate cu curiozitate, dar și cu o netă tonalitate depreciativă, ce le prezintă ca un subprodus ce poate fi răscumpărat doar de aprecierea pozitivă a unui artist consacrat sau de sugestia că ar putea să-și depășească forma specifică, comercială și neesențială pe plan cultural, și să se apropie de calitățile filmului de artă (de pildă, în numărul din octombrie 1984 din revista *Cinema*, Romulus Căplescu îl cheamă în ajutor pe Fellini pentru a conferi legitimitate videoclipurilor, care i s-ar fi părut cineastului italian sinteza desăvârșită dintre pantomimă, muzică și imagine.<sup>13</sup> O comparație cu mecanismele discursive și estetice ale reclamelor – chiar și socialiste – ar fi fost mult mai justă și mai fructuoasă din punct de vedere analitic, dar nu ar fi răspuns nevoii de a “atrage de partea bună a baricadei” acest gen cu o menire încă incertă).

Lucrătorii din cinema, când sunt chestionați privitor la subiect, par să adopte la rândul lor perspectiva tehnologiei video ca unealtă flexibilă și docilă, devenită repede indispensabilă, dar incapabilă, cel puțin în stadiul cunoscut, să producă semnificație. Este raportat că, în 1989, studioul București avea un departament video, care asigura mai ales realizarea de filme utilitare; tehnologia intrase în studiourile Buftea cu trei ani în urmă, pe ușa din spate; utilizările din sfera filmului de ficțiune au rămas însă relativ minore, iar termenii de comparație găsiți pentru exprimarea funcției noilor unelte demonstrează fără îndoială marginalitatea lor în raport cu activitatea artistică propriu-zisă. Horea Murgu aseamănă camera video cu „o mică oglindă fermecată, un instrument în sprijinul gândului regizorului, un jurnal personal accesibil întregii echipe, un caiet de regie în imagini, un material de lucru”<sup>14</sup> – cu excepția primului, care pare relativ incongruent, restul elementelor aparțin câmpului fazelor premergătoare realizării

11. Titu Popescu, „Necesitatea artei: «Arta viitorului»”, *Transilvania*, nr. 4, aprilie 1980, 49.

12. Ioan Zanc, „Informație și dezvoltare socială”, *Viitorul social*, nr. 4, iulie 1982, 517-18.

13. Romulus Căplescu, „Muzica de privat”, *Cinema*, nr. 10, octombrie 1984, 12.

14. Horea Murgu, „Orice unealtă nouă schimbă regulile jocului”, *Cinema*, nr. 6, iunie 1989, 13.



filmului, lumii banale (și eminentamente materiale) a obiectelor ajutătoare. Accentul este deci adesea pus pe capacitatea tehnicii video atât de a răspunde dinamicii colective a unei echipe de filmare, cât și de a stabili un fel de dialog peste timp, în măsura în care ea putea stoca o serie de informații produse de procesele de casting, prospecție etc., exploatabile inclusiv în cadrul unor proiecte cinematografice ulterioare. Murgu dă exemplul amplelor prospecții realizate de regizorul Andrei Blaier și de operatorul Doru Mitran pentru a găsi decorurile potrivite pentru evenimentele Marii Uniri, ale căror înregistrări video sunt „un mic clasor la purtător cu cele mai spectaculoase locuri de filmare din țară, [...] [o] «vitrină» la îndemâna altor colegi, fără prejudecăți. o carte de vizită pentru posibili parteneri externi dornici de colaborare”.<sup>15</sup> Ironic este nu doar că filmul însuși nu a apucat să fie văzut prea mult timp, fiind cenzurat la scurt timp după lansare și primit foarte rezervat după revoluție, ci și că fizionomia țării surprinsă de Blaier și Mitran avea să se transforme în mod neașteptat și accelerat sub impactul schimbării de regim politic și economic.

Până în acest punct al articolului, am analizat reacții mai ales în fața pătrunderii tehnologiei video în lanțul de producție cinematografică, dar unda de șoc a schimbării de paradigmă tehnică s-a propagat și în procesele de difuzare și consum. Cu toate că, așa cum vom detalia în paginile următoare, popularizarea tehnologiei video în spațiul socialist românesc a dus la practici care au menținut poate mai multe legături cu tradiționalul context de vizionare cinematografic decât au făcut-o echivalentele lor occidentale, în măsura în care experiența a rămas adesea colectivă și fără întreruperi la nivelul derulării filmului, în multe alte puncte schimbările au fost indiscutabile<sup>16</sup>. În articolul său din *Steaua*, Virgil Mihaiu presimte într-o anumită măsură faptul că video-ul nu are cum să fi înțeles doar în termeni de schimbare tehnologică cu o materialitate circumscriptibilă, ci trebuie considerat ca formând un mediu alcătuit din activități, spații și experiențe perceptuale și intelectuale caracteristice. Această intuiție este din păcate atenuată de convingerea deja menționată că tehnica video are nevoie să fie „salvată” de conținutul înalt pe care are datoria să-l vehiculeze, așadar, încă o dată, că este o unealtă care nu merită analizată în sine, ci doar în raport cu funcția pe care o servește. Mihaiu recunoaște transformarea profundă a raportării la obiectul audiovizual, fără însă să ia în considerare și o modificare echivalentă la nivelul canonului cinematografic, când scrie:

„Sigur că, pentru un iubitor de cinema, ideea de a putea deveni colecționar de filme (chiar și în forma lor de «conservă video») este fascinantă. Trimis pe o insulă solitară, dotată pe lângă tradiționalul palmier și cu un videocasetofon, autorul rîndurilor de față ar lua cu sine — dacă ar putea să le obțină — Oglinda lui Tarkovski, Fragii sălbatici de Bergman, Reconstituirea lui Pintilie, Rubedeniile lui Nikita Mihalkov. Glissando-ul lui Danieliuc, Femeia publică a lui Zulawski și nu ar uita alte magistrale expresii ale spiritului secolului nostru, datorate unor Fellini, Bunuel, Paradjanov, Dusán Makavejev, Menzel, Rocha, Anderson și atâția alții”.<sup>17</sup>

Și totuși, pătrunderea tehnologiei video în Blocul Estic este comentată în literatura de specialitate actuală mai ales prin prisma chestiunii spațiilor simbolice și fizice pe care le creează (videotecile – oficiale sau neoficiale, în locații dedicate sau în spațiul privat, devenit loc de reuniune și, în unele cazuri, de schimb economic), cât și a introducerii de „corpuri străine” într-un mediu audiovizual până atunci foarte controlat – control înlesnit în mod semnificativ de complexitatea tehnică a filmului fotochimic, chiar și în cazul aparatului și formatelor sale substandard.<sup>18</sup> În România, difuzarea filmelor pe noul suport îmbracă forma unui experiment social și economic, navigând nesigur între legalitate și ilegalitate, între,

15. Ibid.

16. De altfel, poate o paralelă mai bună pentru contextele de vizionare din perioada timpurie a pătrunderii tehnologiei video în Republica Socialistă Română ar fi cea cu un tip de consum televizual colectiv, comunitar chiar, care iese din cadrul familial restrâns atribuit televiziunii de către industria media din țările dezvoltate economic.

17. Mihaiu, *op. cit.*

18. A se vedea Constantin Părvulescu, Emanuel Copilaș, „Hollywood Peeks: The Rise and Fall of Videothèques in 1980s Romania”, *East European Politics and Societies* 27, nr. 2 (2013): 241-259; Patryk Wasiak, „The Video Boom in Socialist Poland”, *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung* 61 (2012): 27-50; Patryk Wasiak, „VCRs, Modernity and Consumer Culture in Late Socialist Poland”, în *The Socialist Good Life: Desire, Development, and Standards of Living in Eastern Europe*, ed. Cristofer Scarborough, Diana Mincyte și Zsuzsa Gille (Bloomington: Indiana University Press, 2020): 132-161; Marina Gržinić, „VHS as a medium of subculture”, în *Doing Performance Art History*, ed. Sandra Frimmel et al. (Open Apparatus Book I, 2020). <http://dx.doi.org/10.17892/app.2020.0000.193>; Jörg Becker, *Europe Speaks to Europe: International Information Flows between Eastern and Western Europe* (New York: Pergamon Press, 1989).

pe de-o parte, acceptarea tacită ca un divertisment benign în ciuda inadecvării ideologice și, pe de altă parte, supravegherea atentă și represiunea ocazională. Constantin Pârvulescu și Emanuel Copilaș<sup>19</sup> analizează viața scurtă a videotecilor înființate în cadrul instituțiilor de cultură între 1983 și 1985, legând apariția acestora de decretul 151, introdus în 1975 și pus în practică 8 ani mai târziu, care stabilea finanțarea parțială a acestor instituții din mijloace proprii. Prin urmare, videotecile erau o conlucrare inedită între sfera publică și cea privată, instituțiile de cultură punând la dispoziție spațiul și uneori și echipamentul de sunet și ecranele, în funcție de specificul activității prestate în mod obișnuit, iar diverse persoane fizice aducându-și videocasetofoanele și castele obținute pe piața neagră, întrucât în România nu exista un comerț oficial de astfel de produse. Cele două părți erau legate prin contract, iar difuzarea filmelor era etichetată în rapoartele de activitate drept activitate culturală și educativă; produsele audiovizuale în cauză, cel mai adesea producții occidentale, mai ales americane de larg consum, erau supuse unei montiorizări nesistematice, vădind lipsa unei politici coerente privitoare la această întrebuintare a tehnologiei video. Conform anchetei celor doi autori, programele acestor videoteci iscau o fractură pe criterii sociologice și culturale, fiind desconsiderate de publicul tradițional al cinematecilor (Pârvulescu și Copilaș relatează chiar că a existat în Timișoara o tentativă de înființare a unei videoteci „de artă”, care a eșuat din lipsă de interes din partea spectatorilor). De altfel, potențiala misiune educațională a videotecilor este susținută ocazional și în presă, spre exemplu prin sinteza articolului lui Michel Bouvy „De la bibliothèque à la médiathèque” apărută în numărul 2 pe anul 1984 al *Revistei de referate în bibliografie*, care subliniază relevanța creării de colecții de videocasete în cadrul clasicelor biblioteci. După 1985, argumentul calității educaționale, estetice și morale a produselor culturale distribuite publicului prin intermediul tehnologiei video avea să se poziționeze ferm în prim-planul discuțiilor din presa scrisă pe subiect, odată cu declinul videotecilor semi-publice și trecerea proiecțiilor în sfera întreprinderilor de natură strict privată. Conform unui organizator de proiecții de videotecă menționat de Pârvulescu și Copilaș, acestea

„au murit de moartea naturală a ordinii capitaliste: au fost depășite de competiție. În 1985, [...] interesul pentru videotecile publice era în scădere. Ca în primele zile ale proiecțiilor cinematografice, în mai puțin de trei ani, curiozitatea cu privire la noul mediu nu mai reprezenta forța motrice care aducea publicul în săli. Cum din ce în ce mai multe videocasetofoane treceau frontiera și pătrundeau în spațiul românesc, videotecile au trebuit să facă față competiției unei forme și mai liberalizate de difuzare a filmelor: proiecțiile video private. Organizate în casele oamenilor de către posesori de videocasetofoane sau cu aparatură împrumutată, au devenit un divertisment popular. Controlul pe care îl puteau exersa autoritățile asupra conținutului lor (care conținea acum și material pornografic) era și mai scăzut [decât în cazul videotecilor] și nici nu mai puteau taxa intrările”.<sup>20</sup>

Și într-adevăr, slăbirea acestui control se traduce printr-un vânt de panică morală cu privire la efectele nocive ale proiecțiilor video asupra unui public văzut mai curând ca naiv decât complice, înșelat de antreprenori imorali și improductivi. Fenomenul proiecțiilor video nereglementate alimentează genul jurnalistic al anchetei, reporterii urmărind firul achizițiilor dubioase și tertipurilor financiare sau dându-se drept spectatori pentru a putea analiza sociologia publicului și a intra în contact cu organizatorii. Încă dinainte de tranziția către videotecile de apartament, presa dezvăluie neregularitățile care își fac apariția în cooperările dintre instituții de cultură sau întreprinderi și persoane private deținătoare de aparatură video. Spre exemplu, articolul lui Lazăr Lădariu din numărul din septembrie 1985 al *Stelei Roșii* descrie caustic aventurile care decurg din tentativa de înființare a unui club „fono-video” în municipiul Târgu Mureș. Relatarea îmbracă formele multiple ale ghicitorii, anchetei și povestirii cu morală, urmărind etapele creării acestui club care să vină „în întâmpinarea unor firești dorințe și cerințe ale tineretului.”<sup>21</sup> Personajul negativ este, fără nicio ambiguitate, bucureșteanul Corneliu Stoica, cu care cooperativa „Metalul” încheie un contract de prestări servicii pentru organizarea unor ședințe a căror natură este neprecizată (nu reiese clar din articol dacă este vorba de proiecții de filme, de alte materiale audiovizuale precum reluările unor emisiuni TV sau meciuri sportive, ori chiar de o video-discotecă cum existau în alte părți ale țării), în virtutea faptului că deține un „arsenal” compus din „trei televizoare alb-negru, un radiocasetofon ‘Sanyo’, un televizor color ‘Phillips’, casete, amplificatoare, boxe ‘Sony’,

19. Pârvulescu, Copilaș, „Hollywood Peeks”.

20. Ibid., 253-254.

21. Lazăr Lădariu, „Alb-negru și color”, *Stea Roșie*, septembrie, 1985, 3.



instalații de lumină, aparatură de efect, benzi magnetice etc.”<sup>22</sup> Stoica nu predă însă partea care revine cooperativei din vânzarea biletelor și folosește fondurile acesteia pentru achiziționarea unor aparate video suplimentare, pe care le folosește apoi în scopuri personale. Articolul lui Lădăriu nu se mărginește să denunțe niște inegalități sau o ocupație, organizarea de cluburi video, care a devenit o reală industrie odată cu creșterea cererii în toată țara, cu aceleași persoane gestionând mai multe astfel de spații în diferite județe și pentru diferite instituții; autorul denunță și superficialitatea, care frizează uneori complicitatea, a entităților publice ce nu respectă prevederile articolului 101/1980 care reglementa prestările de servicii de tipul celor acordate de Stoica și nu își verifică prestatarii. În ultimă instanță, este pusă sub semnul întrebării și utilitatea educativă a acestor evenimente, aceasta fiind deghizarea sub care par să se ascundă mai curând activități lucrative ce sfidează autoritatea statului, după cum sugerează în concluzie articolul.

Sorin Ovidiu Bălan, într-un text cu titlul „Mini-cinematograf cu maxi-profit” apărut în numărul din octombrie 1988 al revistei *Scânteia Tineretului*, începe ocolit, cu o introducere menită (cum am văzut într-un exemplu anterior) să respingă orice acuzație de conservatorism tehnologic, în care laudă avansurile electronicii. Rapid însă, expune principalele probleme pe care le ridică tehnologia video în societatea socialistă:

„A apărut o adevărată «cultură» video, au apărut adevărate «circuite» în interiorul cărora se schimbă casete. Cineva spunea că în ultima vreme a văzut din ce în ce mai puțini oameni purtând o carte sau două, locul acestora fiind luat de paralelipipele negre cu etichete viu colorate în care se află benzi cu imagini. Au apărut oameni specializați în întreținerea și depararea acestor aparate. Au apărut, din păcate, și destui proprietari care și-au făcut din aparatul video o sursă de venituri ilicite, care s-au grăbit să-și transforme casele în adevărate săli de vizionare (contra cost, firește), neținând seama că în acest fel încalcă legea [...], neținând seama, de dragul câștigului nemuncit, de pericolele la care se expun ei și familiile lor primind atîția oameni necunoscuți în casă. [...] [Un al doilea aspect al problemei] este calitatea programelor care se difuzează, programe care, în marea majoritate, nu au nimic educativ în ele, dimpotrivă, făcînd apologia violenței, a crimei, a urii față de semeni. Cu atît mai îngrijorătoare devine această a doua problemă cu cit, cu cîteva și nesemnificative excepții, toți spectatorii sunt tineri și foarte tineri, oameni aflați la vîrsta cînd își modelează caracterul, aflați în pragul intrării în viață. Or, ce învață ei din aceste programe ? Că în viață te impui cu pumnul, șișul sau pistolul, cu lovituri de picior care mută fălcile celui care îți iese în cale ? Ce învață de la «gazdele» lor ? Că se poate trăi fără muncă, avînd chiar un venit frumos, investind doar într-un aparat video devenit apoi un veritabil corn al abundenței!”<sup>23</sup>

Apar așadar mai multe paliere de îngrijorare: o dată cu privire la cultura tradițională (a se nota ghilimelele din expresia „cultură” video), care nu are resursele pentru a rezista la asaltul unui divertisment accesibil și ultrasenzorial – argument întâlnit frecvent la fel de bine în est cât și în vest, care pune în joc aceleași frici ciclice cu privire la scăderea nivelului de educație, la declinul moral al formelor de divertisment și la vulnerabilitatea artei înalte în fața concurenței neloiale a discursurilor superficiale și neproblematizatoare, care au însoțit inclusiv strămoșul tehnologiei video, cinematograful. Următorul palier, cel al griii muștrătoare pentru lipsa de prudență a organizatorilor unor astfel de evenimente, care introduc fără discernământ străini în propria locuință, pare mai curând anecdotic, dar contribuie totuși la atenuarea șarjei împotriva vinovaților și la menținerea unui ton iertător, potrivit unei reviste pentru tineret. În sfârșit, ultimul palier și cel mai consistent, în concordanță cu profilul editorial al revistei, este cel educativ. Acesta este subliniat în mod constant în relatarea ulterioară a participării incognito a reporterului la câteva astfel de proiecții în orașul Ploiești, în care este menționată insistent vârsta scăzută a publicului plătit, compus majoritar din elevi și tineri muncitori. În filigranul atacului împotriva modelului negativ reprezentat de o activitate neproductivă și dubioasă din punct de vedere moral și legal precum organizarea de astfel de seri de video, putem citi un semnal de alarmă tras cu privire la atractivitatea modelului economic capitalist al auto-antreprenorului, care se dispensează de cadrul statului, chiar și în forma lui diluată introdusă de decretul 151 permițînd finanțarea parțială din mijloace proprii a instituțiilor de stat. Saltul de la încurajarea rentabilizării acestor instituții, inclusiv prin semnarea de contracte cu persoane fizice, la acceptarea autoantreprenoriatul complet nereglementat, a cărui existență este justificată strict de cererea pieței, este imposibil de făcut fără o dezavuare explicită a sistemului economic socialist. Chestiunea tehnologiei video servește deci în acest caz să

22. Ibid.

23. Sorin Ovidiu Bălan, „Mini-cinematograf cu maxi-profit”, *Scânteia Tineretului*, nr. 12233, octombrie 1988, 4.

evidențiază necesitatea menținerii unor tropi discursivi și unor contraexemple comportamentale din fazele anterioare ale regimului chiar și în vremurile schimbătoare ale socialismului târziu.

Tehnologiile video nu apar bineînțeles menționate doar în raport cu cinematografia comercială, fie că este vorba de producerea sau difuzarea ei. Dimpotrivă, ele vădesc în germene o caracteristică care va fi definitorie pentru ipostazele ulterioare ale mediilor digitale, în speță faptul că relegă cinematografia la rangul de domeniu de desfacere oarecare, unul printre multe altele, aflat eventual chiar în declin în termeni de retur financiar și de influență socială față de alte piețe emergente. O consecință directă a defocalizării de pe cinematografie antrenată de aceste noi tehnologii este bineînțeles deschiderea spațiului de legitimitate unde tronau imaginile „artistice” – produsele filmului, fotografiei și artelor vizuale tradiționale – către alte tipuri de materiale, inclusiv imaginile create cu un scop utilitar precis și/sau cele înregistrate automat, fără intervenția unei conștiințe umane filtrante (unde desigur că intră acum cele realizate de inteligența artificială). Fără a merge într-atât de departe în egalizarea radicală a statuturilor imaginilor, tehnologia video din anii 80 este deja privită, inclusiv în presa românească a anilor '80, și din alte unghiuri decât, în primul rând, din cele ale principalelor operațiuni cinematografice (adică, cum am spus și mai sus, producția și distribuția) și, într-al doilea rând, din cel al imaginilor filmice în genere. Astfel, alte utilizări ale tehnologiei video decât cele analizate până acum apar în diverse articole care discută influența ei asupra unor procese mai tehnice și mai puțin mediatizate ale lanțului de producție a unui obiect cinematografic, precum colorizarea imaginii (într-un mic paragraf din secția Breviar a revistei *Contemporanul* din 15 august 1980, cu titlul „Colorarea electronică”, unde se discută posibilitățile oferite de calculator în colorizarea unor secvențe de filme de arhivă alb-negru înregistrate în prealabil pe benzi video<sup>24</sup>) sau previzualizarea, teleghidarea camerelor și efectele speciale (într-un articol al Mihaelei Gorodcov din Știință și tehnică din 1987 care constată deja că inteligența artificială „nu mai lucrează cu numere, ci cu idei”<sup>25</sup>). Dincolo de câmpul cinematografiei, tehnologia video se invită în discuții despre posibilitatea holografierii obiectelor muzeale, tehnici de accesibilizare a documentelor aflate în grija instituțiilor patrimoniale sau măcar a fișelor de restaurare-conservare de uz intern, cât și de diseminare eficientă a diverse practici din domeniu către viitori specialiști (la Alexandru Ghillis în *Revista Muzeelor și Monumentelor*<sup>26</sup>). Se mai observă și revoluția pe care o introduce în arhitectură, unde, în opinia lui Călin Dan, provoacă o regândire atât a temporalității obiectului care, indiferent de statismul lui exterior, presupune o receptare dinamică și etapizată, cât și a spațialității care „este explodat[ă] [de video], devenind o pură problemă de interpretare”<sup>27</sup>. Coordonatele spațio-temporale sunt și în centrul aplicării tehnicii video în domeniul pregătirii și jurizării competițiilor sportive (după cum detaliază inginerii Dan Bostan, Șerban Pretor, Vladimir Schor și profesorul Ilie Stupineanu în „Posibilități de determinare a unor parametri spațio-temporali în antrenament și concurs cu ajutorul tehnicii video”<sup>28</sup>).

Dacă încercăm să tragem o concluzie pornind de la exemplele de aducere în discuție a tehnologiei video în presa românească a anilor '80 - exemple desigur fără pretenție de exhaustivitate - putem declara că diversitatea contextelor și reacțiilor pare să justifice într-o oarecare măsură identificarea noii tehnologii drept un ingredient sau poate chiar un motor al unei situații de policriză, așa cum se afirmă în articolul semnat de W.R. Roberts și H.E. Engle, menționat în introducere. Dar trebuie să putem să ne distanțăm de perspectiva rigidă și desigur profund părtinitoare a celor doi autori pentru a putea

24. Autor necunoscut, „Colorarea electronică”, *Contemporanul*, nr. 33, 15 august 1980, 4.

25. Mihaela Gorodcov, „Cinematograful asistat de calculator”, *Știință și tehnică*, nr. 12/ (1987): 25.

26. Alexandru Ghillis, „Inteligența artificială, tehnici și tehnologii de vârf în conservare-restaurare”, *Revista Muzeelor și Monumentelor*, nr 1/1983, 51-57.

27. Călin Dan, „Obiect și spațiu real – Obiect și spațiu virtual”, *Mobila*, nr. 2 (1985): 34. Tot Dan este printre puținii care fac elogiul explicit al democratizării mijloacelor de expresie creative, notând că „[m]onopolaritatea mass-mediei este contrazisă prin tehnicile video, care introduc elementul creației individuale într-o zonă a manipulării sociale. 'Astăzi individul poate crea mesajul său propriu cu mijloacele intermediare, redobândindu-și autonomia expresivității'” (*ibidem*). Dar comentariul lui dezvăluie tocmai motivul probabil pentru care aceste schimbări la nivelul controlului uneltelor producției artistice nu suscită mai mult entuziasm în presa vremii, în speță amenințarea autonomizării individului față de colectiv și de statul care îi furnizase până atunci aceste unelte în schimbul implicării supravegheate în viața comunitară - pe când tehnologia video, așa cum este promovată de principalii ei dezvoltatori din Occident, invită mai curând la replierea în spațiul privat.

28. Dan Bostan, Șerban Pretor, Vladimir Schor, Ilie Stupineanu, „Posibilități de determinare a unor parametri spațio-temporali în antrenament și concurs cu ajutorul tehnicii video”, *Cultură fizică și sport*, nr. 12, 1 decembrie 1987, 28-35.



capta și altă frecvență care emană din aceste texte de presă, în speță cea a tehnologiei video ca „poli-opportunitate” de evoluție a societăților și a omului - ceea ce s-ar putea să fie, în fond, valabil pentru toate policrizele.

**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

- Bălan, Sorin Ovidiu. “Mini-cinematograf cu maxi-profit” [Mini-Cinema with Maxi-Profit]. *Scânteia Tineretului*, no. 12233, October 1988, 4.
- Bostan, Dan, Șerban Pretor, Vladimir Schor, and Ilie Stupineanu. “Posibilități de determinare a unor parametri spațio-temporali în antrenament și concurs cu ajutorul tehnicii video” [Possibilities for Determining a Spatial-Temporal Parameters in Training and Competition with Video Techniques]. *Cultură fizică și sport*, no. 12 (1987): 28-35.
- Căplescu, Romulus. “Muzica de privit” [Music for Looking]. *Cinema*, no. 10 (1984): 12-13.
- “Colorarea electronică” [Electronic Color]. *Contemporanul*, no. 33, August 15, 1980, 4.
- Dan, Călin. “Obiect și spațiu real – Obiect și spațiu virtual” [Object and Real Space – Object and Virtual Space]. *Mobila*, no. 2 (1985): 32-34.
- Ghillis, Alexandru. “Inteligența artificială, tehnici și tehnologii de vârf în conservare-restaurare” [Artificial Intelligence, Techniques and Top Technologies in Restoration and Conservation]. *Revista Muzeelor și Monumentelor*, no. 1 (1983): 51-57.
- Gorodcov, Mihaela. “Cinematograful asistat de calculator” [Computer Assisted Cinema]. *Știință și tehnică*, no. 12 (1987): 24-25.
- Lădăriu, Lazăr. “Alb-negru și color” [Black&White and Color]. *Steaua Roșie*, September 1985, 3.
- Mihaiu, Virgil. “Conserve video’ și/sau artă vie” [Video Cans and/or Living Art]. *Steaua*, no. 3, March 1988, 58.
- Murgu, Horea. “Orice unealtă nouă schimbă regulile jocului.” *Cinema*, no. 6 (1989): 12-13.
- Pârvulescu, Constantin, and Emanuel Copilaș. “Hollywood Peeks: The Rise and Fall of Videotheques in 1980s Romania.” *East European Politics and Societies* 2, no. 27 (2013): 241-259.
- Popescu, Titu. “Necesitatea artei: ‘Arta viitorului’” [The Necessity of Art: The Art of the Future]. *Transilvania*, no. 4 (1980): 49.
- Roberts, W.R., and H.E. Engle. “The Global Information Revolution and the Communist World.” *The Washington Quarterly* 9, no. 2 (1986): 141–155. doi:10.1080/01636608609477359
- Ștefănescu, Alexandru. “A scrie despre Nichita Stănescu” [Writing About Nichita Stănescu]. *România literară*, no. 41, October 9, 1986, 8.
- Știopul, Savel. “Asaltul audiovizualului” [The Assault of the Audiovisual]. *Contemporanul*, no. 31, July 28, 1989, 10.
- Tănase, Alexandru. “Cântarea României. Festivalul muncii și creației socialiste” [*Cântarea României: The Festival of Socialist Work and Creation*]. *România literară*, no. 50, December 13, 1984, 12-13.
- Zanc, Ioan. “Informație și dezvoltare socială” [Information and Social Development]. *Viitorul social*, no. 4 (1982): 514-521.

# Octavian C. Tăslăuanu, Spiritus rector al revistei *Dacia*

George-Bogdan TOFAN

The Romanian Academy Cluj-Napoca, George Baritiu History Institute  
Corresponding author emails: bogdan.tofan@academia-cj.ro

---

## Octavian C. Tăslăuanu, Spiritus rector of the *Dacia* journal

**Abstract:** As a reaction against the territorial losses suffered by Romania in 1940, Octavian C. Tăslăuanu, alongside a group of young writers (Dan Botta and Emil Giurgiuca), created on 15th April 1941 *Dacia*, an intellectual platform in favour of Romanian reunification. The existing censorship prevented the magazine from a long and fruitful presence; thus, only eight issues were published. In half of these issues, Octavian C. Tăslăuanu published two editorials (The Romanian vital space and Imperial tradition), a short story (The Green King), six articles (Battlecry; The Macedo-Romanians; Banat; Morningstar; The Ilirians and the Formation of the Romanian people; The Russian Danger) and an introduction signed with his initials, T.[ăslăuanu] C.[odru], to Simion Mehedinți's article What is Transylvania. The present study reviews Tăslăuanu's presence in this journal, previously ignored by Romanian literary historiography due to at least 4 causes: 1. the historical context when the journal appeared; 2. the journal's radical nationalistic politics; 3. some contributors were Iron Guard adepts; 4. the ultra-nationalistic interwar positions were paradoxically forbidden to study under the Romanian national-communism.

**Keywords:** World War 2, Vienna Diktat, Romanian intellectuals in Nazi-allied Romania, *Dacia*, Octavian C. Tăslăuanu

**Citation suggestion:** Tofan, George-Bogdan. "Octavian C. Tăslăuanu, Spiritus rector al revistei *Dacia*." *Transilvania*, no. 3 (2024): 80-87.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.03.08>.



După ce în urma Primului Război Mondial România a avut șansa istorică de a reuni în sfârșit toți românii într-un singur stat – România Mare, au urmat în 1940, succesiv, pierderi teritoriale majore extrem de păgubitoare, milioane de cetățeni români ajungând sub stăpânire străină. Pe fondul unor radicale răsturnări interne de situații, dar și în contextul unor rapide schimbări în Europa, România traumatizată a avut drept opțiune politică paradoxală reorientarea către Germania nazistă, chiar dacă pierderea Basarabiei se datora tocmai unei clauze secrete a pactului Ribbentrop-Molotov, iar Dictatul de la Viena, în urma căruia s-a cedat nordul Transilvaniei, fusese patronat chiar de Hitler.

În acest context, la 15 aprilie 1941, cu circa două luni înainte de intrarea României în războiul antisovietic, din inițiativa unor cărturari transilvăneni, apare revista *Dacia*, oglindind spiritul acelei epoci atât de frământate. Textele publicate urmau retorica vremii, consemnând trauma României ca pe o realitate istorică, resimțită de întreaga societate. Publicația cu aparență literară era de fapt un organ de luptă ce milita pentru reîntregirea hotarelor<sup>1</sup>. Comitetul de redacție al revistei era format din Octavian C. Tăslăuanu, Dan Botta și Emil Giurgiuca, iar Ion Ștefan era secretar de redacție. Cei patru redactori considerau noua revistă ca fiind succesoarea *Daciei literare* a lui Mihail Kogălniceanu, care împărțea idealurile literare cu un secol înainte, la 30 ianuarie 1840. În treacăt trebuie să amintim faptul că Octavian C. Tăslăuanu abia acum și-a văzut visul îndeplinit, întrucât încă din anul 1918 își planificase să tipărească un ziar de propagandă – *Dacia*, care avea ca program susținerea luptei pentru cucerirea

---

1. „Figuri ardeleni: Octavian C. Tăslăuanu”, *Ardealul*, Anul I, nr. 22 (12-19 iulie 1941): 12 (articol nesemnat).



Transilvaniei și propășirea ideilor democratice. Ziarul a apărut mai târziu, în 1919, fondator și proprietar fiind colonelul Ștefan Zăvoianu, care și-a însușit și el această marcă. La 21 august 1918, Octavian C. Tăslăuanu a înființat o agenție de informații telegrafice și de publicitate, sub numele de *Dacia*, cu sediul la Iași, care sub masca unui organism de presă desfășura activități de spionaj, diversiune și sabotaj în Transilvania ocupată de Puterile Centrale.

Deși noua revistă înființată în cel de-al cincilea deceniu al secolului XX se intitula *Dacia*, în mod paradoxal, în cele opt numere ale sale abundau referințele la Imperiul Roman, la romanitate, atât în privința textelor, cât și a iconografiei, în care figurau numeroase basorelieuri și sculpturi romane din muzeele italiene. Punctul comun cu revista lui Kogălniceanu era orientarea fundamentală către popor, fără a avea legătură cu exagerările dacismului, care s-au manifestat excesiv începând cu anii '70, devenind o adevărată modă după Revoluția română din decembrie 1989. Sediul redacției și administrația revistei nou înființate se aflau în strada Dionisie 65, București. Tot din paginile revistei, aflăm că prețul unui abonament pe o jumătate de an pentru persoanele fizice era de 150 lei; pentru instituții era de 500 lei, iar pentru sprijinitori, 1 000 lei. Pentru cei care nu vroiau să-și plătească abonamentul integral (12 numere), dar erau doritori să achiziționeze revista, costul era de 10 lei/exemplar (în cazul primelor două numere), după care prețul creștea la 12 lei, iar ultimul număr (8, din 1 mai 1942) a ajuns să coste 20 lei.

În partea stângă a titlului revistei apare reversul unei monede romane din bronz, bătută în Dacia (anii 112-114), care înfățișează în prim-plan un personaj feminin, personificare a provinciei Dacia. Femeia este așezată pe o stâncă (simbolul țării), în port autohton, ținând în mâna stângă un sceptru cu acvilă.

În plan secundar, apar doi copii, ca simbol al prosperității provinciei Dacia, ce se dezvoltă sub auspiciile armatei romane. Unul este așezat pe o altă stâncă, având în mână un ciorchine de struguri, iar celălalt așezat pe genunchiul drept al femeii, cu un spic de grâu<sup>2</sup>. Pe marginile monedei, sub formă circulară apare scris DACIA AVGVS T PROVIN CIA SC.



Moneda romană din bronz care circula în Provincia Dacia, în anii 112-114. Reversul ei a fost ales ca siglă revistei *Dacia*. Sursa: <https://en.numista.com>.

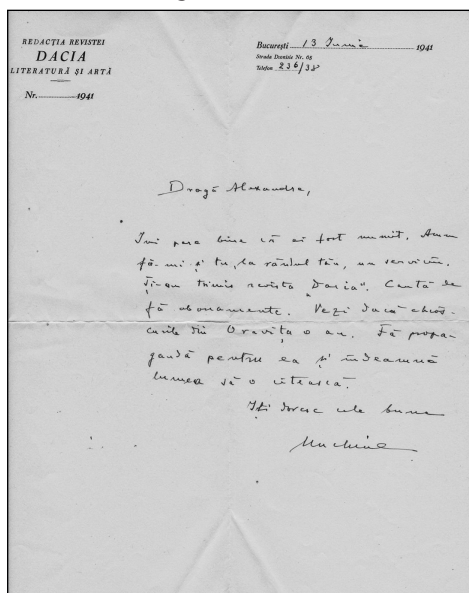
Primul număr al revistei a ieșit de sub teascurile tipografiei la data de 15 aprilie 1941, comitetul de redacție stabilind ca publicația să apară bilunar. Următoarele două numere, chiar dacă aveau trecută pe frontispiciul revistei data apariției normale (1 mai, respectiv 15 mai 1941), au apărut cu întârziere<sup>3</sup>, din cauza dificultăților financiare. În nr. 3, la rubrica *Redacțională*, conducerea revistei adresa cititorilor următorul mesaj: „Acest număr apare cu întârziere neatârnată de voința noastră. Cititorii ne vor înțelege. Cauza pe care o servim e sfântă și dreaptă. Această revistă – pe care noi am gândit-o ca un organ de afirmare a drepturilor noastre în lume, drepturi întemeiate pe un mare trecut și pe o cultură din cele mai nobile, – apare fără sprijinul oficialității. Să se știe că numai râvna curată și înflăcărea câtorva oameni o fac să apară<sup>4</sup>. Conform anumitor surse, directorul revistei *Dacia*, Octavian C. Tăslăuanu ar fi primit din partea lui Ion Mihalache suma de 240.000 lei pentru a continua apariția revistei și a o răspândi în întreaga țară. Considerând revista drept un organ de propagandă al Partidului Național-Tărănesc, Ion Mihalache vine cu recomandarea „ca această revistă care este un pion al democrației

2. Iudita Winkler, „Personificarea Daciei pe monedele romane imperiale”, *Studii clasice*, Anul VII (1965): 229.

3. *Contrapunct*, Anul I, nr. 3 (iunie 1941): 20.

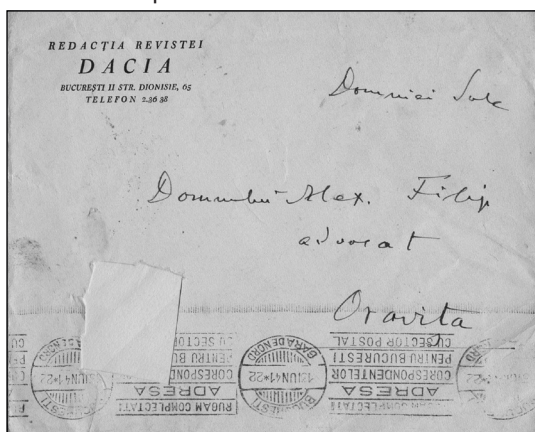
4. *Dacia*, Anul I, nr. 3 (15 mai 1941): 8.

să fie răspândită și la sate pe un preț redus”<sup>5</sup>. În acest loc merită amintit și schimbul de scrisori din perioada 2 aprilie – 13 iunie 1941, dintre Octavian C. Tăslăuanu și un nepot de soră, Alexandru Filip. Chiar dacă unchiul său era bolnav și ieșea cu greu din casă, îl roagă totuși să intervină în înmânarea unei cereri adresate lui Ion Lapedatu, pentru a-l numi ca avocat la Banca Națională, filiala Oravița. Prin intervenția mijlocitoare a unchiului său, Alexandru Filip a fost numit acolo unde și-a dorit. În urma acestei reușite, Octavian C. Tăslăuanu la data de 13 iunie 1941, i-a expediat nepotului său o scrisoare ce poartă antetul revistei *Dacia*, rugându-l să-i întoarcă favorul, prin popularizarea revistei și aducerea de noi abonați.



Scrisoarea olografă expediată de Octavian C. Tăslăuanu nepotului său, Alexandru Filip. Hârtia este cu filigran *Original Writing Paper*, iar scrisul cu cerneală albastră. Sursa: colecția personală a autorului.

Cu toate aceste stăruințe, următoarele trei numere au apărut lunar (nr. 4 – 15 iunie 1941; nr. 5 – 15 iulie 1941; nr. 6 – 15 august 1941), după care a intervenit o întrerupere de două luni (nr. 7 – 1 noiembrie 1941), iar de la penultimul număr, până la cel din urmă (nr. 8 – 1 mai 1942), întreruperea a fost de cinci luni. În nr. 4/15 iunie 1941, se reiterează în aceeași rubrică *Redacționale* un text similar celui apărut în nr. 3: „Acest număr apare, din cauza vicisitudinilor prin care trecem, la un interval mai mare decât cel obișnuit. Această întârziere nu se răsfrânge însă – e de la sine înțeles – asupra abonamentelor care rămân valabile pentru 12 numere ale revistei”<sup>6</sup>.



Plicul scrisorii expediate de Octavian C. Tăslăuanu, la data de 13 iunie 1941. Pe verso, apare ștampila poștei din Oravița, cu data 16 iunie 1941. Sursa: colecția personală a autorului.

În nr. 7 din 1 noiembrie 1941, apărut cu două luni întârziere, la rubrica *Redacționale* s-a comunicat modificarea echipei redacționale, precizându-se următoarele: „Din cauza sănătății sale, domnul Octavian C. Tăslăuanu s-a retras din comitetul de direcție al revistei noastre. Acceptăm cu multă părere de rău această retragere din mijlocul nostru a marelui luptător naționalist și-i mulțumim pentru prețiosul

5. Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității, *Dosar Acțiune Informativă Tăslăuanu Octavian*, nr. 53201: 10.

6. *Dacia*, Anul I, nr. 4 (15 iunie 1941): 8.



său concurs<sup>7</sup>. După acest anunț a urmat unul de ordin administrativ, prin care Comitetul de redacție a făcut apel la cititorii și difuzorii de presă care nu și-au achitat restanțele, precizând următoarele: „Am trimis mai multe numere de probă din revista noastră unui număr de intelectuali care puteau prețui opera naționalistă a «Daciei». Cei care doresc să continuăm a le trimite revista sunt rugați să ne remită costul unui abonament până la apariția numărului viitor al «Daciei». – Redacția și Administrația revistei noastre s-au mutat în Bulevardul Carol 52. Orele de redacție: 6-7. – Depozitarii noștri din provincie vor trimite sumele încasate pentru numerele 1-5 ale «Daciei» în strada Dionisie 65<sup>8</sup>».

Cu toate că nr. 8 din 1 mai 1942 a apărut cu o întârziere de cinci luni, comitetul de redacție cu un amar umor intrinsec, în aceeași rubrică *Redacționale*, a făcut următorul apel: „O lungă tăcere ne-a fost impusă de condițiile materiale tot mai grele, în care poate să apară azi o revistă ca a noastră. Între timp interesul lectorilor s-a manifestat atât de viu pentru ea, încât acum în pragul acestui număr nou, ne simțim datori să le mulțumim din toată inima<sup>9</sup>. Din cauza greutăților financiare, revista *Dacia* n-a mai putut să apară, iar unii abonați plătitori n-au mai primit restul de patru numere (8-12), așa cum fusese inițial planificat.

Prin urmare, revista a avut o apariție efemeră de doar opt numere, fiecare cu câte opt pagini, pe o hârtie obișnuită, formatul apropiindu-se de A3. În primele șase numere au apărut ample articole-studii sau eseuri, de obicei, câte unul pe toată pagina. Uneori, se întâmpla să apară și două texte pe aceeași pagină, după cum alteori textul unui singur studiu ocupa și jumătate din pagina următoare. Această lipsă de simetrie arăta faptul că nu exista practica editorialului sau a articolului de fond, doar că textul publicat pe prima pagină avea de obicei un caracter programatic. În cadrul anumitor pagini, erau plasate una până la patru poezii, aparținând în majoritate unor autori de prestigiu, inclusiv poezilor Dan Botta și Emil Giurgiuca, membri în comitetul de redacție.

În ceea ce privește *indexul analitic bibliografic*, alcătuit prin enumerarea cronologică a tuturor textelor apărute în revistă, rezultă un număr de 226 titluri, avându-se în vedere atât articolele în extenso, care ocupau una sau o pagină și jumătate, cât și cele scurte, conținute în *Cronica* și la rubrica *Însemnări*, din ultimele file ale revistei (paginile 7 și 8). În cadrul unui *index nominorum*, dacă grupăm aceleași texte pe autori, în ordine alfabetică, rezultă un număr de 56 colaboratori: Ion Apostol, Anton Balotă, Ion Bălan, Zevedei Barbu, Vlaicu Bârna, Vasile Beneș, Mihai Beniuc, Dumitru Berciu, Ernest Bernea, Emil Botta, Alexandru Busuioceanu, Theodon Capidan, Nicu Caranica, Costa Carei, Nicolae Cartoian, Eugenia Chișcă, Tudor Ciortea, Petre Ciureanu, Dimitrie Ciurezu, Ion Conea, N. A. Constantinescu, Corneliu Coposu, Ion Covrig-Nonea, Valentin-Alexandru Georgescu, Mihai Gheorghiu, Onisifor Ghibu, Nicolae I. Herescu, Caius Jiga, Ion Lupaș, Alexandru Motogna, Basil Munteanu, George Murnu, Grigore Popa, Sever Pop, Nicolae M. Popp, Ion Pillat, Eduard Pamfil, Virgil Nistor, Ion I. Nistor, Dolores Negrescu, Alexandru N. Smochină, George Sbârcea, Victor Stoc, Alexandru Stoianovici, Vasile Stoica, Valentin Strava, Simion Mehedinți, Nicolae Tatu, Liviu Teodor Teclu, Ștefan Teodorescu, Nicolae Țimiraș, Ion Veverca, Vasile Voiculescu, Dragoș Vrânceanu, Mircea Vulcănescu și Romulus Vulcănescu. La aceștia s-a adăugat bineînțeles echipa redacțională, formată din doi poeți recunoscuți, Dan Botta și Emil Giurgiuca, care și-au ales drept *spiritus rector* pe scriitorul transilvănean Octavian C. Tăslăuanu, în vârstă de 65 ani.

Ultimele două pagini (7 și 8) găzduiau *Cronica*, literară, teatrală, plastică sau muzicală, continuată cu numeroase *Însemnări*, care erau fie simple notițe, fie note propriu-zise, căpătând uneori dimensiunile unor studii de mică întindere. Iconografia revistei consta în câte două imagini mari în fiecare număr, reproduceri alb-negru după picturi, basoreliefuli romane, piese de grafică, portrete sau fotografii cu peisaje montane din țară etc. Micile spații rămase (albiturile) erau ocupate cu vignete.

Istoria publicisticii și, în general, istoria literară a trecut cu vederea scurta existență a revistei *Dacia* (1941-1942), din cel puțin patru motive: 1. contextul istoric al apariției revistei; 2. politica editorială și programul revistei, de orientare radical-naționalistă; 3. unii contributori figurau ca legionari convinși; 4. conținutul ultra-naționalist al publicisticii interbelice era paradoxal evitat în perioada național-comunistă. Numai așa se explică faptul că textele apărute în revista *Dacia* lipsesc cu desăvârșire în volumele ce întregesc operele autorilor care au colaborat la această publicație.

Revenind la programul revistei, în numărul inaugural din 15 aprilie 1941, Emil Giurgiuca evidențiază încă din primele rânduri ale articolului său *Cuvinte pentru început*, pe pagina 1, deriva unei înstrăinări vinovate

7. *Dacia*, Anul I, nr. 7 (1 noiembrie 1941): 8.

8. Ibid.

9. *Dacia*, Anul I, nr. 8 (1 mai 1941): 8.

în raport cu programul *Daciei literare* a scriitorilor români contemporani, care s-au lăsat amăgiți și manipulați în perioada interbelică de fenomenul cultural european, prin imitarea literaturii străine cu consecințele sale nefaste asupra poporului român. În acest sens, afirma următoarele: „încadrarea noastră spirituală în ritmul european, printr-un proces de sincronizare a fenomenelor culturii, a dus la erezia aceluși universalism monstruos a cărei pecete stă pe fruntea epocii contemporane și care a făcut pe scriitor să-și denunțe orice contingentă cu viața adâncă și tulburătoare a poporului. Faimoasele modele de acrobație literară, simptome ale anarhiei spiritului modern, au fost mimate și la noi și forma sterilă a luat numele artei. Vinovați suntem cu toții de a fi căzut în această erezie. [...] Am sugrumat vocile adânci care ne-ar fi solidarizat cu durerea mulțimii și ne-a fost rușine de țara în care ne-am născut”<sup>10</sup>.

Referindu-se la milioanele de români abandonați din teritoriile cedate, Emil Giurgiuca se întreba retoric: „Ce știm despre felul lor de viață de ieri, despre vicisitudinile traiului lor de azi? [...] După ce fumul rugului jertfitor al anului 1940 s-a risipit peste unduirea văilor mahnite ale țării și peste sufletele oamenilor, pe matca ei s-a lăsat nu știu ce tăcere vinovată. Ce prevestește oare această amortire dureroasă a gândurilor, a conștiințelor, această criză de vitalitate a spiritului public?”<sup>11</sup>. Această abatere față de aspirațiile exprimate în cuprinsul ilustrei reviste înaintașe din 1840 era considerată păcatul capital al perioadei interbelice. Giurgiuca considera că reîntoarcerea la idealurile *Daciei literare* era imperativul momentului: „Datori suntem să reaprimem facla căzută din mâinile înaintașilor, s-o înălțăm spre Răsărit și să străbată o rază, să o înălțăm către Miază Noapte și către Apus și să se facă lumină. Căci nu vom lăsa să se închidă această rană. Și cu a noastre mâni o vom deschide de-a pururea, cu a noastre mâni vom zugrăvi din nou icoana țării tâlhărite”<sup>12</sup>. Pe final, tonul lui Giurgiuca devenea și mai acuzator:

„Văd pe poet în rol de procuror necruțător al țării sale, înaintea preotului, înaintea judecătorului. El e chemat să talmăcească sufletul neamului întreg, care în adâncimea lui este unul peste toate granițele. El e dator să coboare în mijlocul puterilor ascunse ale poporului...[...]. Un neam îndurerat ca al nostru nu va putea lua parte la prânzul Europei viitoare până nu-și va face dreptate. Aceasta e ținta la care el trebuie să ajungă, acesta e drumul pe care noi trebuie să-l pregătim”<sup>13</sup>.

Prin acest îndemn ferm, poeții erau chemați să clameze *urbi et orbi* ieșirea din pasivitate. După aceste enunțuri declarativ-grandilocvente ale lui Emil Giurgiuca, în următorul număr al revistei *Dacia* este rândul lui Octavian C. Tăslăuanu să precizeze într-un veritabil articol de fond, *Spațiul vital românesc*, liniile directoare ale programului revistei, ce vizau clar viitorul românilor: „Linia de conduită a acestei publicații e cea națională și are în vedere întregirea hotarelor vechi, înlăuntru cărora se întinde, din antichitate, spațiul vital al neamului românesc, deși forța lui biologică a risipit revărsări masive și dincolo de miezuinele fixate de tratate. [...] În aceste vremuri de prefaceri ale continentului și ale lumii întregi, am dori să se grupeze în jurul publicației noastre elita gândirii românești din toate ramurile de activitate intelectuală, pentru a apăra, cu forțe unite, spațiul vital românesc și drepturile neamului nostru asupra pământului dacic. E o datorie elementară atât pentru cei tineri, cât și pentru cei bătrâni”<sup>14</sup>.

Octavian C. Tăslăuanu adoptă tonul grav al unui magistru îndoliat, accentul căzând pe spiritul cărturarilor țării, pe care îi chema să lupte fără zăbavă în prima linie: „Cum nu putem trăda pe frații năpăstuiți și mormintele părinților și străbunilor, lăsându-le să fie pângărite de năvălitori, trebuie din nou să ne încordăm energiile pentru a-i mântui din robie. Redobândirea celor pierdute ne cere să golim iar potirul suferințelor și al jertfelor de sânge. De aceea, la bătrânețe, iată m-am înrolat voluntar în ceata scriitorilor tineri, hotărâți să lupte sub faldurile revistei «Dacia», ce îmbrățișează panromânismul și spațiul vital al neamului nostru. De astă dată nu milităm pentru un vis, ca la «Lucaefărul», ci pentru realități trăite, pe care n-am fost vrednici să le păstrăm. «Dacia», reprezintă primatul spiritului autohton, al dreptului nostru istoric de a trăi pe acest pământ, pe care-l stăpânim, în continuitate neîntreruptă, din generație în generație și din veac în veac”<sup>15</sup>.

10. Emil Giurgiuca, „Cuvinte pentru început”, *Dacia*, Anul I, nr. 1 (15 aprilie 1941): 1.

11. Ibid.

12. Ibid.

13. Ibid.

14. Octavian C. Tăslăuanu, „Spațiul vital românesc”, *Dacia*, Anul I, nr. 2 (1 mai 1941): 1.

15. Ibid.



imagine cu basorelieful unui rege dac.  
 Sursa: Dacia 1, 2, 1941, p. 1.

Concluzia se impune de la sine ca un verdict apodictic: „Revendicarea acestui spațiu vital constituie singura politică externă a României de azi”<sup>16</sup>. După cum Tăslăuanu însuși admite, o parte din concepția lui a fost influențată de filosofia politică rasistă promovată de Adolf Hitler în *Mein Kampf* (*Lupta mea*), publicată în două volume (*Eine Abrechnung – O socoteală*, 1925 și *Die nationalsozialistische Bewegung – Mișcarea național-socialistă*, 1926). Însă Tăslăuanu se delimitează explicit de programul „etnocrației național-socialiste” a Führer-ului: „Această teorie ariană nu ni se poate aplica nouă, deoarece pe pământurile Daciei înflorea o civilizație superioară, creată tot de rasa ariană, pe când barbarii din miază-noapte trăiau o viață primitivă. Iar cultura poporului nostru, din cuprinsul aceluiași pământ dacic, e superioară multor popoare ce se cred chemate să stăpânească lumea. [...] Deși nu ne poate fi indiferentă doctrina juridică pe care se va rezema noua organizare a României, în cuprinsul vechii Dacii, totuși credem că ea nu poate fi nici o statocrație fascistă și nici o etnocrație național-socialistă. Noi trebuie să ținem seama de tradiție și să clădim construcția statului, conferind toate drepturile națiunii române, în înțelesul ce l-am precizat”<sup>17</sup>. În continuare, autorul redefinește în același sens termeni precum spațiul vital românesc și limitele sale, națiunea română, statul național, naționalizarea capitalului. Textul articolului *Spațiul vital românesc* cuprinde în partea de sus, pe centru, o imagine care reproduce basorelieful unui rege dac, piesa fiind expusă la Palatul Lateran din Roma, care astăzi găzduiește Muzeul Istoric Vatican. Octavian C. Tăslăuanu nu uită nici de străvechile vetre de așezări românești ale macedoromânilor de pe malul drept al Dunării, ce au avut un rol important în trecut istoric al poporului nostru.

În același nr. 2, în care a apărut articolul amintit anterior, la rubrica *Însemnări*, Octavian C. Tăslăuanu semnează trei note. Prima se intitulează *Macedo-românii*; aici, Tăslăuanu opinează: „Și ei [macedoromânii] au dreptul la o viață națională și la un spațiu vital al lor, fără să mai fie aserviți unor stăpâniri străine. Conferința din Viena, care studiază noua organizare a regiunilor balcanice, desigur va lua în considerare cererile fraților macedoneni de a li se atribui ținutul Pindului, ca o organizație autonomă. Le dorim din toată inima izbândă”<sup>18</sup>.

În următoarea notă, intitulată *Banatul*, Octavian C. Tăslăuanu nu poate concepe ideea nerecunoașterii în integralitatea sa a teritoriului provinciei geografico-istorice a Banatului, ocupat de sârbi în 1918, considerând că aceștia au ignorat cu bună știință angajamentul Puterilor Triplei Înțelegeri din 1916. Pe fondul acestei nemulțumiri, autorul rezona cu bănățenii care revendicau teritoriul atribuit sârbilor pe criterii etnice: „cererile bănățenilor erau ale țării întregi, deși s-au găsit între noi unii prudenți, îmbătați de pacifism, gata să renunțe la Torontal. Abia azi se vede câtă dreptate avea Eftimie Murgu, când a pornit lupta de apărare a Banatului, prin curățirea lui de elementele alogene. Va suna oare ceasul reîncorporării lui la patria mamă, acum când se croiesc noi frontiere în Balcani?”<sup>19</sup>.

Aluzia este la intransigența lui Ion I. C. Brătianu, care a pierdut o treime din suprafața totală a Banatului. Este de la sine înțeles că problema minorităților îl preocupa pe Octavian C. Tăslăuanu, el semnalând

16. Ibid.

17. Ibid.

18. Octavian C. Tăslăuanu, „Macedo-românii”, *Dacia*, Anul I, nr. 2 (1 mai 1941): 7.

19. Octavian C. Tăslăuanu, „Banatul”, *Dacia*, Anul I, nr. 2 (1 mai 1941): 7.

încă din primul număr al revistei în însemnarea *Un strigăt de alarmă*, apariția unui interesant studiu, semnat de Onisifor Ghibu, *Politica religioasă și minoritară a României*. Acolo se preciza inconsecvența politicii românești față de minorități și față de organizația religioasă a acestora, Tăslăuanu întrebându-se la rândul lui: „Cum a fost cu putință să se săvârșească atâtea greșeli, care, în unele cazuri, constituie acte de trădare națională?”<sup>20</sup>.

Referindu-se la inițiativa lui Olimpiu Boitoș, Octavian C. Tăslăuanu saluta în cea de-a treia notă reapariția revistei *Luceafărul*: „Scriitorii din Ardeal au săvârșit o faptă bună, când s-au hotărât să reediteze, la Sibiu, vechiul «Luceafăr» al tinereții noastre. Au mai încercat și alții să-l trezească la viață, fără să reușească”<sup>21</sup>. De fapt, au fost două încercări de a-l resuscita: prima în 1919, făcută de însuși Octavian C. Tăslăuanu, la București, unde apar 24 de numere în acel an și doar nouă numere în 1920; a doua, la Sibiu, între anii 1934-1939, sub auspiciile Asociației învățătorilor, redactor fiind Ioan N. Ciolan.

De această dată, „părintele adoptiv” al vechii reviste *Luceafărul* spera că „gruparea purtătorilor de condei va izbuti să dăruiască neamului un organ de luptă, așa cum a fost revista noastră de altădată. Greutățile începutului vor fi învinse și «Luceafărul» va străluci, desigur și mai luminos, pe cerul culturii noastre, decât cel care l-am susținut noi sub stăpânirea străină. D-l Grigore Popa face o justă apreciere asupra «Luceafărului» de odinioară. Dorim ca și «Luceafărul» de azi, «să aibă aceeași credință tare în neam, în țară și în Dumnezeu strămoșilor noștri», cum am avut-o noi, cei vechi. Dacă va stăruî îndărătnic pe această linie, va birui și se va împărtăși de bucuria reîntregirii hotarelor. Noului «Luceafăr» i-am dat binecuvântarea mea frățească verbal, i-o dau și în scris: Izbândă!”<sup>22</sup>.

La rubrica *Cronica* din nr. 2/1 mai 1941, trebuia să apară textul în memoriam *Nicolae Titulescu*, însă, din cauza cenzurii, a fost respins, rămânând inedit. Urmând modelul din numărul anterior, în care la pagina 6 a fost reprodus un fragment (*Blestemul*) din romanul istoric *Marcu Crăișorul* de Anton Balotă, Octavian C. Tăslăuanu a publicat în nr. 3/15 mai 1941, o nuvelă inedită, *Crai de verde*, inclusă ulterior în volumul *Hora obuzelor*, în partea a doua a lucrării *În România*.

Tot în nr. 3 al revistei *Dacia*, lui Octavian C. Tăslăuanu i s-a cenzurat articolul *Lealitatea românilor*, în care își exprima vădit dezamăgirea față de lipsa loialității marilor puteri în raport cu România. Pe lângă articolul *Spațiul vital românesc*, Octavian C. Tăslăuanu a publicat în revista *Dacia* un al doilea articol de fond, pe care l-a intitulat *Tradiția imperială*. Încă de la început, autorul își exprima bucuria descoperirii altor publicații militante în cauza națională, semn că revista *Dacia* nu era singulară, ignorând cu bună seamă publicațiile superficiale și „sterpe”, care doar mimau această luptă. Apoi, pe un ton optimist, credea că cercetările arheologilor români, în frunte cu Vasile Pârvan vor fi în stare să descopere noi mărturii asupra originii noastre geto-trace, ținând cont de tradițiile imperiale transmise de-a lungul veacurilor prin latinizare și creștinism<sup>23</sup>.

Structura propriu-zisă a analizei lui Tăslăuanu pleacă de la concluzia la care ajunsese colaboratorul său, Dan Botta, în articolul *Români, poporul tradițiilor imperiale*, apărut în numărul de debut al revistei *Dacia*. Rezumând filozofia politică expusă aici de Tăslăuanu, problema ideii imperiale la români este delicată, fiindcă statul ca entitate politică se prezintă ca o întrupare a unei idei și a unei puteri, deosebindu-se de orice asociație naturală sau de „drept natural”. Un exemplu de idee fondatoare este națiunea, care reprezintă un principiu spiritual, a cărui neconștientizare ne-ar face să fim numai o sumă de indivizi. Așadar, statul nu este o ficțiune ideală, garantând individului libertăți reale, ci este o manifestare a unui ordin superior de realitate, sub forma puterii. Iar aceasta nu este cu adevărat legitimă, decât dacă este transmisă de la nivel superior de realitate. Esența puterii de stat este supraumană. Aceste principii oricât de ideale ar fi pentru actualitate, devin o condiție *sine qua non* în statul imperial bizantin, în care transcendența principiului statal conduce la temeiul monarhiei de drept divin, iar națiunea este justificarea statului.

În final, Octavian C. Tăslăuanu ajunge la concluzia: „Tradiția noastră imperială nu e, deci, un mit, ci o realitate, cu care trebuie să ne mândrim”<sup>24</sup>.

Prin urmare, această tradiție imperială trebuie afirmată în fața tuturor popoarelor lumii. La fel ca și în articolul *Spațiul vital românesc*, textul se completează cu o imagine a unui basorelief ce îl reprezintă

20. T. [Octavian C. Tăslăuanu], „Un strigăt de alarmă”, *Dacia*, Anul I, nr. 1 (15 aprilie 1941): 7.

21. Octavian C. Tăslăuanu, „Luceafărul”, *Dacia*, Anul I, nr. 2 (1 mai 1941): 7.

22. Ibid.

23. Vasile Stancu, „Revista *Dacia* și Octavian C. Tăslăuanu”, *Sesiunea de comunicări și referate „Octavian C. Tăslăuanu”*, ediția a VI-a (2013): 71.

24. Octavian C. Tăslăuanu, „Tradiția imperială”, *Dacia*, Anul I, nr. 4 (15 iunie 1941): 1.

pe împăratul Traian, alături de căpeteniile sale, piesa aflându-se actualmente la Muzeul Istoric Vatican.

Ultimul material publicat de Octavian C. Tăslăuanu în revista *Dacia* a apărut în nr. 5/15 iulie 1941. Intitulat sugestiv *Pericolul rusesc*, autorul încearcă să justifice trecerea României de partea Germaniei în războiul antisovietic: „Și iată, că a sunat ceasul, când s-a trecut la fapte de arme pentru eliberarea popoarelor de sub odiosul jug bolșevic. Războiul României spre Răsărit e pe deplin îndreptățit. Din documentele publicate de curând rezultă, că Rusia a ocupat volnic Basarabia și Bucovina de Nord, deși nu-și exprimase această intenție în acordurile din 1939, încheiate cu Reichul. În aceleași expuneri documentare se arată că Rusia sovietică voia să atace România, după răpirea Basarabiei, spre a ajunge în Balcani și să revendica strâmtoarele. Urmărea, deci, vechiul vis panslavist. Ce robie ne pregătea Moscova e de prisos să o mai spunem. Dar războiul împotriva Rusiei pentru noi e și o reparație morală. Am început să spălăm de pe obrazul țării rușinea din anul trecut și o vom spăla până la sfârșit”<sup>25</sup>.



Imagine cu basorelieful împăratului Traian, alături de căpeteniile sale. Sursa: *Dacia* 1, 4, 1941, p. 1.

### Bibliography

Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității [National Council for the Study of the Securitate Archives]. *Dosar Acțiune Informativă Tăslăuanu Octavian*, no. 53201: 10.

“Figuri ardelene: Octavian C. Tăslăuanu” [Transylvanian Figures: Octavian C. Tăslăuanu]. *Ardealul*, year I, no. 22, July 12-19 (1941): 12 (unsigned article).

Giurgiuca, Emil. “Cuvinte pentru început” [Words for a Beginning]. *Dacia*, year I, no. 1, April 15 (1941): 1.

Stancu, Vasile. “Revista *Dacia* și Octavian C. Tăslăuanu” [The *Dacia* Journal and Octavian C. Tăslăuanu]. *Sesiunea de comunicări și referate „Octavian C. Tăslăuanu”*, no. 6 (2013): 65-72.

T. [Octavian C. Tăslăuanu]. “Un strigăt de alarmă” [A Battlecry]. *Dacia*, year I, no. 1, April 15 (1941): 7.

Tăslăuanu, Octavian C. “Spațiul vital românesc” [Romanian Lebensraum]. *Dacia*, year I, no. 2, May 1 (1941): 1.

Tăslăuanu, Octavian C. “Macedo-românii” [The Macedo-Romanians]. *Dacia*, year I, no. 2, May 1 (1941): 7.

Tăslăuanu, Octavian C. “Banatul” [The Banat]. *Dacia*, year I, no. 2, May 1 (1941): 7.

Tăslăuanu, Octavian C. “Lucașul” [The Morning Star]. *Dacia*, year I, no. 2, May 1 (1941): 7.

Tăslăuanu, Octavian C. “Tradiția imperială” [The Imperial Tradition]. *Dacia*, year I, no. 4, June 15 (1941): 1.

Tăslăuanu, Octavian C. “Pericolul rusesc” [The Russian Danger]. *Dacia*, year I, no. 5, July 15 (1941): 7.

Winkler, Iudita. “Personificarea Daciei pe monedele romane imperiale” [The Personification of Dacia on Roman Imperial Coins]. *Studii clasice*, year VII (1965): 225-234.

25. Octavian C. Tăslăuanu, „Pericolul rusesc”, *Dacia*, Anul I, nr. 5 (15 iulie 1941): 7.

# Conservarea curativă și restaurarea unei cahle

Simona Maria CURSARU-HERLEA

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Social and Human Sciences

Corresponding author emails: simona.herlea@ulbsibiu.ro

---

## Curative Conservation and Restoration of a Stove Tile

**Abstract:** The article presents the operations of conservation and restoration of a ceramic tile from the facade of a tiled stove. This stove tile dates back to the eighteenth century and was produced in Brasov. Today it is part of the ethnographic collection of the Interethnic Museum of the Hârtibaciu Valley. The technological flow of the conservation and restoration of the piece includes operations such as: removing the dust; eliminating the adherent dirt from the enameled surface; strengthening the enamel coating; cleaning the inner side of the tile; drying the fragments; gluing the fragments together; filling in the missing part; eliminating excess material; grouting the joining areas between the edges; restoring the embossed decoration; finishing of additions and grouting; removing plaster powder; chromatic integration; protective coating; presenting the working methods, materials and substances used for each operation. We also considered it necessary to make some recommendations regarding the handling and the storage of the restored piece.

**Keywords:** restoration, curative conservation, pottery, stove tile, Brașov, eighteenth century.

**Citation suggestion:** Cursaru-Herlea, Simona Maria. "Conservarea curativă și restaurarea unei cahle." *Transilvania*, no. 03 (2024): 88-96.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.03.09>.



## Introducere

Cele 4 fragmente compunând o cahlă care a fost folosită în fațada unei sobe aparțin Muzeului Interetnic al Văii Hârtibacului<sup>1</sup>. Cu ajutorul doamnei Karla Roșca, șef secție muzee pavilionare, Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu, căreia îi mulțumim și pe această cale, am constatat că este vorba de o cahlă produsă la Brașov<sup>2</sup>, în secolul al XVIII-lea. A fost obținută prin presare manuală în tipar de lemn<sup>3</sup>. Are o pastă fină, omogenă, cu nisip fin folosit ca degresant, iar în urma arderii oxidante omogene a obținut o culoare roșie-cărmizie. Suprafața exterioară a fost smălțuită cu un smălț de culoare verde, aplicat peste o angobă crem. Cutia interioară nu este smălțuită, de asemenea, s-a evitat smălțuirea părților laterale pentru a nu se lipi între ele la ardere și, probabil, pentru a se realiza o priză mai bună la montare. Piesa prezintă un decor în relief reprezentând o vază cu flori încadrată într-un chenar format din 2 coloane unite de o arcadă<sup>4</sup>. Cahlele verzi smălțuite au reprezentat încă din secolul al XVII-lea, în zona Transilvaniei, tendința generală în decorarea sobelor de încălzit, ele preluând decorul cahlilor nesmălțuite cu decor floral reprezentat în manieră barocă, foarte răspândit în zona centrală a Europei<sup>5</sup>.

## Starea de conservare a cahliei înainte de restaurare

Cahla a intrat în stare fragmentară (4 fragmente) în laboratorul de restaurare ceramică al Departamentului

---

1. Mulțumim domnului Ștefan Vaida pentru permisiunea de a publica această piesă.

2. Fülöp Károly Szöcsz and Karla Roșca, *Mărturii ale civilizației transilvănene. Colecția de cahle a Muzeului ASTRA* (Sibiu: Editura ASTRA Museum, 2006), 25.

3. Daniela Marcu-Istrate, *Cahle din Transilvania și Banat de la începuturi până la 1700* (Cluj-Napoca: Editura Accent, 2004), 27-28.

4. Horst Klusch, *Zauber alter Kacheln aus Rumänien* (Sibiu: Editura Imago, 1999), 60, fig. 98, 112, abb. 69.

5. Irina Faraon, „Sobe de cahle din inventarul Cetății Făgărașului”, *Acta terrae fogarasiensis* V (2016): 30.





de Istorie, Patrimoniu și Teologie Protestantă (Facultatea de Științe Socio-Umane, ULB Sibiu). Din piesă lipsesc fragmente în proporție de aproximativ 15%, în special din partea dreaptă, în zona jumătății inferioare. Fragmentele prezintă exfolieri ale smălțului, în special în partea superioară a cahleii; desprinderi de material ceramic provocate de ciobirea piesei; depuneri de praf, murdărie aderentă și moderat aderentă; urme de produși de ardere în caseta interioară și pe marginile exterioare ale casei (fig. 1,2,3).

După examinarea fragmentelor și primirea buletinului de investigații fizico-chimice, am stabilit diagnosticul piesei și metodologia de restaurare, ținând cont de principiile restaurării<sup>6</sup>, apoi am obținut avizul favorabil al comisiei de restaurare și am trecut la conservarea curativă și restaurarea cahleii.

### **Operațiile de conservare și restaurare efectuate**

**Desprăfuirea piesei** s-a realizat cu o pensulă groasă, cu fire moi și dese, cu care am pensulat suprafața interioară și exterioară, până la îndepărtarea toată a prafului.

**Îndepărtarea murdăriei aderente de pe suprafața smălțuită** s-a realizat cu un tampon de vată îmbibată în alcool etilic (fig. 4). Deși cahla urmează să fie imersată în apă pentru a realiza îndepărtarea murdăriei aderente, mai ales din caseta interioară, această operație a fost necesară din cauza suprafeței exterioare în relief care nu poate fi curățată prin frecare, din cauza fragilității smălțului. În plus, deoarece este necesară consolidarea smălțului, ne-am dorit curățarea temeinică în zona în care urmează să facem această operație.

**Consolidarea smălțului** – deoarece există porțiuni cu smălț exfoliat, care predispun la extinderea zonei exfoliate, în special în partea superioară a cahleii, am considerat necesară consolidarea smălțului din această zonă. Operația s-a realizat prin injectarea sub smălț a unei pelicule subțiri de Paraloid B-72, în concentrație de 3%, folosind ca solvent acetatul de etil (fig. 5). Paraloidul B-72 este bine-cunoscut ca una dintre cele mai stabile rășini acrilice (un copolimer de metacrilat de etil și acrilat de metil<sup>7</sup>) utilizate în conservare-restaurare, fiind foarte eficient ca adeziv și consolidant pentru ceramică, motiv pentru care a devenit popular în acest domeniu încă din anii 60-70 ai secolului trecut, desi pentru acoperirea de protecție a metalelor a fost folosit încă din 1949<sup>8</sup>. Astăzi această rășină este folosită în conservare-restaurare ca adeziv, consolidant și acoperire de protecție pentru numeroase materiale, având stabilitate (rezistență la lumină, oxidare și căldură moderată) de peste 100 de ani<sup>9</sup>, rezistență mecanică, transparență, reversibilitate, proprietăți care fac Paraloidul B-72 să rămână unul dintre puținii polimeri autorizați în conservare-restaurare. Cu toate acestea, obiectele tratate cu Paraloid B-72 nu trebuie să rămână în aer liber sau la temperaturi mari (50°C+) care duc la înmuierea acestuia<sup>10</sup>. Paraloidul B-72 poate fi dizolvat cu ușurință într-o varietate de solvenți, pentru acest scop am ales acetatul de etil, relizând un amestec cu vâscozitate scăzută (3% Paraloid B-72), pentru a putea să-l tragem în seringă și să injectăm amestecul sub toată marginea zonei cu smălț exfoliat. Nu am optat pentru o concentrație mai mare, deoarece aceasta nu reușea să pătrundă foarte bine sub smălț și nici pentru o concentrație mai mică de 3%, deoarece aceasta nu reușea să confere prea multă putere<sup>11</sup>.

**Curățarea casei interioare a cahleii** s-a realizat prin imersarea fragmentelor în soluție apoasă cu detergent neionic C2000, iar după aproximativ 10 minute s-a efectuat curățarea mecanică cu o perie cu duritatea medie. În urma acestei curățări a fost îndepărtată toată murdăria aderentă și funinginea din caseta interioară, rămânând doar aspectul de ardere secundară. Îndepărtarea detergentului- s-a făcut prin clătirea fragmentelor în apă curentă, apoi prin trecerea acestora printr-o baie de apă distilată (fig. 6). În acest fel cahla este perfect curată, deoarece apa distilată este o apă fără impurități, fără compuși organici volatili, fără microelemente (cupru, iod, mangan, zinc, fluor, molibden).

6. Hotărârea nr. 1546 din 18 decembrie 2003 pentru aprobarea „Normelor de conservare și restaurare a bunurilor culturale mobile clasate”, Monitorul Oficial 58 din 23 ianuarie 2004.

7. Jessica Betz, „The Influence of Glass Transition Temperatures on the Performance of Acrylic Thermoplastic Adhesives” (GSAPP Master’s Thesis, Columbia University, 2017), 15.

8. Stephen P. Koob, „The Use of Paraloid B-72 as an Adhesive. Its application for archaeological ceramics and other materials”, *Studies in Conservation*, nr. 31 (1986): 7-8. A se vedea și Stephen P. Koob, „Paraloid B-72: 25 Years of Use as a Consolidant and Adhesive for Ceramics and Glass” în *Holding It All Together: Ancient and Modern Approaches to Joining, Repair and Consolidation* (2009), 113.

9. Robert L. Feller, „Thermoplastic Polymers Currently in Use as Protective Coatings and Potential Directions for Further Research,” *AICCM Bulletin* 10, nr. 2 (1984): 5–18.

10. Stephen P. Koob, „Manipulating Materials: Preparing and Using Paraloid B-72 Adhesive Mixtures,” *AIC Objects Specialty Group Postprints*, no. 25 (2018): 6.

11. Koob, „Paraloid B-72”, 113.

**Uscarea fragmentelor** s-a făcut pe stativ la temperatura mediului ambiant. Pentru o uscare completă au fost necesare 5 zile, astfel fragmentele sunt pregătite pentru următoarea operație (fig. 7, 8).

**Lipirea fragmentelor** s-a realizat la lădița cu nisip, în poziție de echilibru, cu un adeziv pe bază de poliacetat de vinil, care este reversibil în apă și devine incolor la uscare. Adezivul a fost aplicat uniform pe canturile fragmentelor și a avut nevoie de 20 de minute pentru întărire, prin urmare, lipirea fragmentelor s-a făcut treptat, lăsând adezivul să se întărească, înainte de a trece la lipirea următorului fragment (fig. 9, 10).

După lipirea tuturor fragmentelor (fig. 11, 12), am trecut la **realizarea amprentei** pentru completarea părții lipsă. Amprenta a fost realizată din plastilină profesională Maimeri, de culoare gri, non-toxică și fără sulf, un produs potrivit acestui scop. Plastilina a fost încălzită la aproximativ 35°C, pentru a putea fi ușor modelată, apoi a fost întinsă cu un sucitor pe masa de lucru, până am obținut grosimea dorită (aprox. 1 cm). Foaia astfel obținută a fost plasată pe jumătatea întreagă a cahleii, inclusiv pe marginile casetei interioare din partea superioară, presând ușor, deoarece nu am dorit amprentarea decorului în relief, cahla ne reprezentând un decor simetric. Am lăsat câteva minute amprenta pe cahlă, deoarece în jurul temperaturii de 20 °C aceasta se întărește și devine stabilă. Apoi am desprins-o, am întors-o și am plasat-o pe zona lipsă (fig. 13, 14).

**Completarea părții lipsă** s-a realizat cu ipsos de modelaj Adeplast IM 99, care are o foarte bună aderență la materialul ceramic și se modelează ușor după întărire. Pulberea de ipsos a fost introdusă în apă, într-un bol de cauciuc, s-a lăsat 1-2 minute, apoi a fost amestecată energic până la obținerea unui amestec omogen, fără aglomerări, cu o consistență cremoasă. Produsul astfel obținut a fost aplicat imediat în amprenta fixată pe cahlă, după ce, în prealabil, pentru o mai bună aderență și rezistență, au fost pensulate cu un adeziv pe bază de poliacetat de vinil canturile cahleii care urmau să intre în contact cu ipsosul. Toată partea lipsă (inclusiv marginile casetei interioare), a fost completată dintr-o singură turnare (fig. 15,16).

**Degroșarea completărilor.** După ce ipsosul s-a întărit puțin (dar încă umed), am îndepărtat amprenta din plastilină și am trecut la degroșarea completărilor cu ajutorul instrumentelor adecvate suprafețelor interioare și exterioare (bisturiu, linguriță ascuțită pe margini). Această operație este necesară pentru că ușurează finisarea finală a completărilor (fig. 17, 18, 20). Pentru a evita pătrunderea ipsosului în porii suprafeței nesmălțuite a casetei interioare, am izolat această suprafață cu o bandă adezivă de hârtie, care este rezistentă la umezeală, este ușor de rupt și nu lasă urme după dezlipire (fig. 19).

**Chituirea zonelor de îmbinare dintre canturi** s-a realizat tot cu ipsos de modelaj, într-o consistență ușor mai fluidă decât cea pentru completarea părții lipsă, pentru a putea pătrunde în micile fisuri. Nu s-a considerat necesară chituirea zonelor cu smalt exfoliat (fig. 21).

**Refacerea decorului în relief.** Această operație s-a realizat parțial, deoarece cahla nu prezintă un decor simetric în zona florilor și neavând o cahlă identică pentru amprentarea decorului, ne-am limitat la refacerea decorului care are o traiectorie sigură (chenarul) și nu am dorit să ne bazăm pe ipoteze, ceea ce ar fi dus la încălcarea unui principiu al restaurării<sup>12</sup>. Prin urmare, refacerea coloanei și a arcadei din partea dreaptă s-a realizat prin trasarea formelor cu creionul pe ipsosul uscat, după ce au fost măsurate cu atenție dimensiunile coloanei și ale elementelor ce compun arcada din partea stângă (fig. 22). Apoi, cu diferite instrumente metalice pentru modelaj, am refăcut coloana și partea completată cu ipsos din arcadă (fig. 23).

**Finisarea completărilor și a chituirilor.** Această operație s-a realizat atât pe suprafața exterioară a cahleii, cât și în caseta interioară, folosind hârtie de latex cu granule abrazive din carbură de siliciu. Am folosit mai multe granulații, începând cu 400, apoi continuând cu 150, 80, 60 și, în final, suprafața exterioară a fost finisată cu un dop de plută, care a creat o suprafață fină necesară integrării cromatice din această zonă (fig. 24, 25, 26, 27, 28).

**Îndepărtarea prafului de ipsos.** Pentru îndepărtarea prafului de ipsos (rezultat în urma finisării zonei completate) de pe suprafața nesmălțuită a cahleii am folosit o radieră moale din cauciuc sintetic, cu formă triunghiulară, pentru a putea îndepărta praful de ipsos de pe toată suprafața interioară a cahleii, inclusiv din colțuri (fig. 29,30,31).

**Integrarea cromatică** s-a realizat pe suprafața exterioară a completărilor cu ajutorul unei combinații de culori acrilice, deoarece am dorit obținerea unei culori intense și luminoase, potrivite pentru această zonă (fig. 34). Iar pentru suprafața interioară și marginea exterioară a casetei am folosit o combinație de culori tempera, mult mai potrivite pentru zona nesmălțuită (fig. 35).

**Peliculizarea de protecție.** După ce culoarea s-a uscat foarte bine, am trecut la peliculizarea de protecție

12. Hotărârea nr. 1546 din 18 decembrie 2003 pentru aprobarea "Normelor de conservare și restaurare a bunurilor culturale mobile clasate", în Monitorul Oficial nr. 58, 23 ianuarie 2004.



a zonelor completate și integrate cromatic. Pentru suprafața exterioară am folosit Paraloid B-72, în proporție de 5%, dizolvat în acetat de etil și aplicat prin pensulare, în două straturi successive (fig. 38,39). Această procent de Paraloid B-72 a fost suficient pentru a obține un luciu asemănător smălțului. Zonelor completate și integrate cromatic din caseta interioară și de pe marginile acesteia au fost peliculizate cu Paraloid B-72, dizolvat în acetat de etil, însă am folosit un procent de 3%, aplicat într-un singur strat, pentru a nu crea luciu în zonele respective (fig.40). Această peliculizare conferă o mai bună rezistență a zonelor completate cu ipsos și a culorii, făcând posibilă ștergerea de praf a piesei, de câte ori este nevoie.

### **Recomandări privind manipularea și depozitarea cahle restaurate**

Obiectele din ceramică și, în mod special, cele restaurate sunt foarte sensibile la forțele fizice, din acest motiv sunt ușor de spart, de ciobit sau de zgâriat. Prin urmare, trebuie manipulate cu foarte mare atenție, cu mănuși de nitril sau latex de unică folosință<sup>13</sup>. Având în vedere că manipularea, mutarea și curățarea obiectelor ceramice sunt pericolele cu cel mai mare risc, aceste operații pot fi făcute doar de către persoane instruite/acreditate și numai dacă este necesar. De asemenea, persoanele care manipulează obiectele ceramice nu trebuie să poarte inele sau alte obiecte, cum ar fi ceasuri, brățări, pandantive sau cataramă, care ar putea zgâria, ciobi, fisura sau sparge obiectele. Recomandăm planificarea tuturor mișcărilor înainte de a manevra cahla, inclusiv pregătirea unei suprafețe plane, căptușite cu un material elastic tampon (spumă polietilenică acoperită cu material textil din bumbac fin, nealbit și nevopsit) pe care să se așeze cahla după ce a fost scoasă din context. Piesa trebuie manipulată prin întoarcerea cahle cu suprafața smălțuită în jos și plasarea mâinii stângi sub această suprafață, cu degetele depărtate în așa fel să se acopere și partea completată cu ipsos, iar mâna dreaptă va sprijini caseta interioară pe latura unde avem completarea cu ipsos. Cahla nu trebuie prinsă niciodată doar de partea completată cu ipsos. Pentru mutarea cahle (ex. din laborator în depozit sau din depozit în sala de expoziții etc.) recomandăm plasarea acesteia într-un ambalaj primar, care poate fi o cutie din plastic, rezistentă, realizată din polietilenă de înaltă densitate sau din policarbonat, căptușită cu spumă polietilenică moale sau vatelină introdusă în săculeți din bumbac nealbit și nevopsit. În felul acesta cahla poate fi manipulată mai ușor și mai sigur. Dacă este posibil, cahla se va plasa în modulul de depozitare în acest ambalaj primar, dacă nu, cahla va fi așezată într-un raft fix sau mobil, pe o suprafață moale (spumă polietilenică de minim 10 mm grosime), la o distanță de aproximativ 5 cm de celelalte piese, fără să fie admise suprapuneri. Sunt preferate dulapurile de depozitare cu uși sau vitrine, care protejează mai bine obiectul de daune fizice și de praf, reducând astfel nevoia de curățare a piesei<sup>14</sup>. Dacă avem la dispoziție doar rafturi fără uși sau vitrine, putem introduce cahla într-o husă moale din bumbac nealbit și nevopsit. Însă, dacă totuși este necesar să se îndepărteze praful, această operație trebuie făcută cu o perie foarte moale și deasă, prin mișcări ușoare, poziționând cahla pe o suprafață moale.

În general, dacă obiectele din ceramică sunt stabile (fără săruri solubile și alți contaminanți) și nu au intervenții de restaurare sau reparații făcute în epoca în care au fost folosite, umiditatea relativă, temperatura și lumina nu prea au efect asupra lor<sup>15</sup>. Însă în cazul ceramicii restaurate, așa cum este cazul cahle, mediul în care este depozitată trebuie să fie unul stabil, cu fluctuații minore. O umiditate relativă (UR) crescută poate duce la înmuierea ipsosului și a adezivului pe bază de poliacetat de vinil și, în final, la desprinderea fragmentelor și a completării. Iar o UR prea mică sau o temperatură prea mare (care duce la scăderea UR), face ipsosul sfărâmișos și adezivii casanți. Astfel recomandăm depozitarea cahle într-un mediu cu o UR între 50-55% și la o temperatură de 18-20°C, cu puține fluctuații. Obiectul va fi ținut departe de lumina directă a soarelui și la niveluri scăzute de radiații ultraviolete (UV). Radiațiile UV și lumina vizibilă pot decolora partea integrată cromatic a cahle, iar radiațiile infraroșii (IR) încălzesc și, prin urmare, produc efectele unei UR prea scăzute. Depozitarea la întuneric este cea mai potrivită.

### **Concluzii**

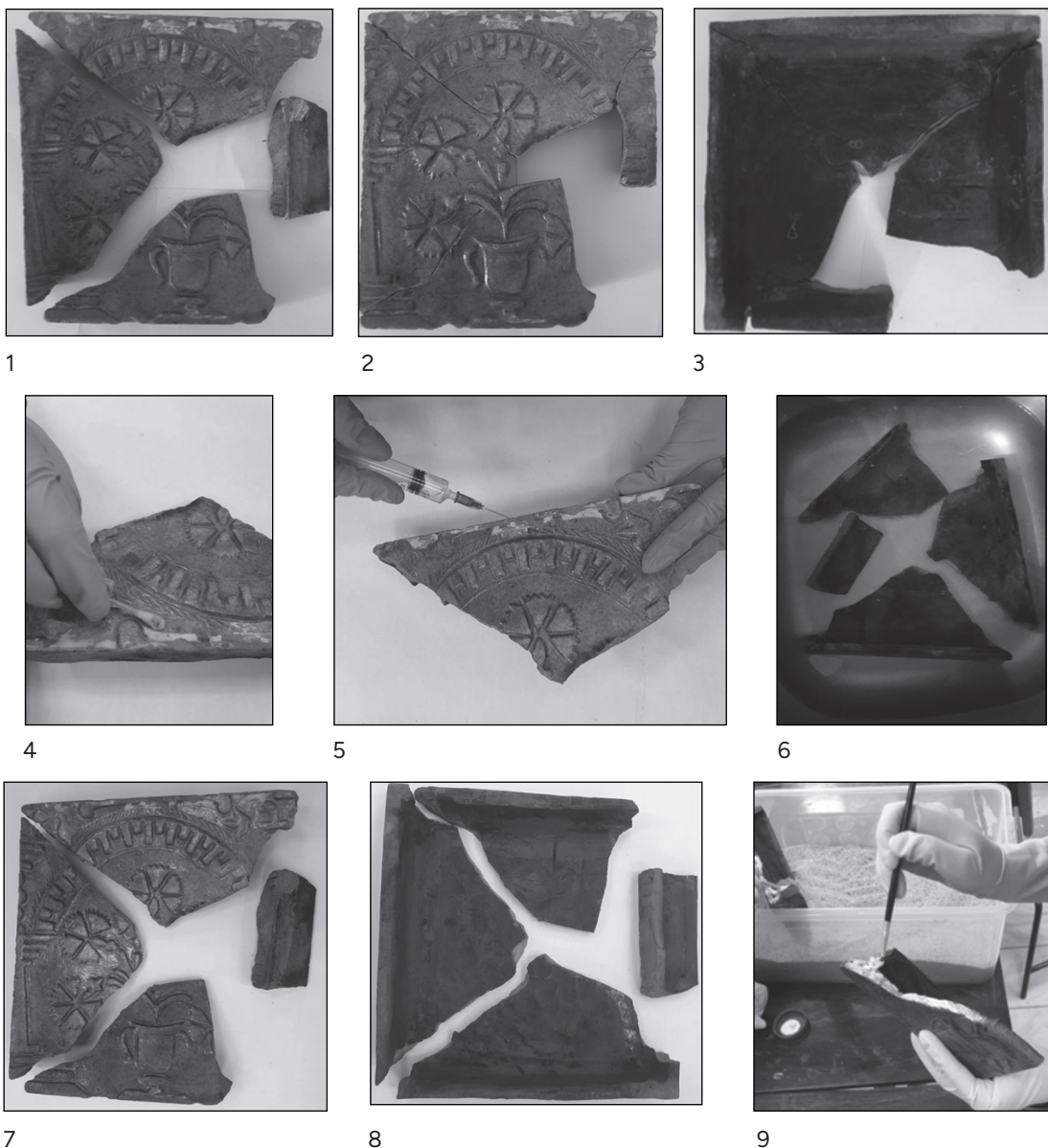
În concluzie, putem spune că pentru restaurarea acestei cahle am folosit tehnici, materiale și substanțe

13. Janet Mason, *Handling Heritage Objects*, <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/handling-heritage-objects.html>, accesat în 02.02.2023.

14. Judith A. Logan, Tara Grant, „Caring for ceramic and glass objects”, <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/ceramics-glass-preventive-conservation.html>, accesat în 10.01.2022

15. Simona Maria Cursaru-Herlea, „Agenții de degradare și formele de degradare a obiectelor ceramice”, *Transilvania*, 8 (2022), 84-86.

experimentate și testate de-a lungul timpului, respectând principiile restaurării. În final, după operațiile de restaurare, am obținut o cahlă cu următoarele dimensiuni: lungime: 21,5 cm; lățime: 20,5 cm; înălțime: 4,5 cm. Obiectul este astfel stabil, iar manipularea cu atenție, planificarea mișcărilor, indiferent de distanța deplasării, depozitarea în condițiile recomandate și expunerea în poziții și condiții potrivite sunt măsuri de conservare preventivă care vor contribui la stabilitatea în timp a cahle restaurate și la transmiterea acesteia și a mesajului său istoric generațiilor viitoare.

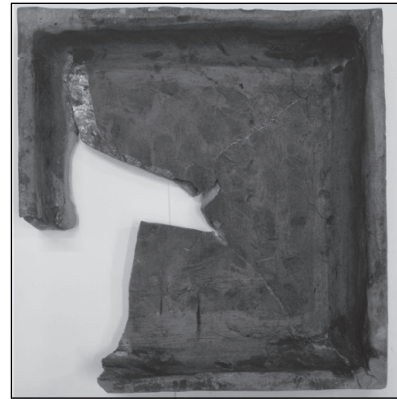




10



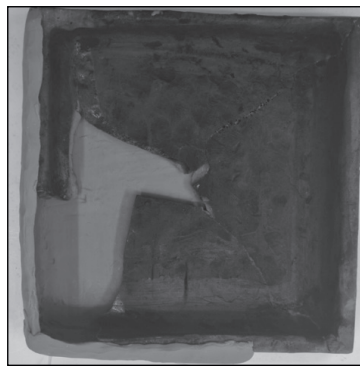
11



12



13



14



15



16



17



18



19



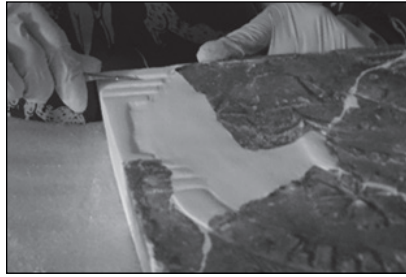
20



21



22



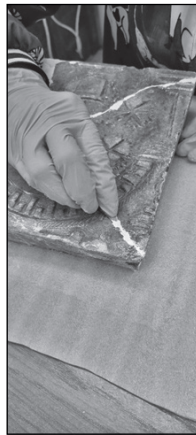
23



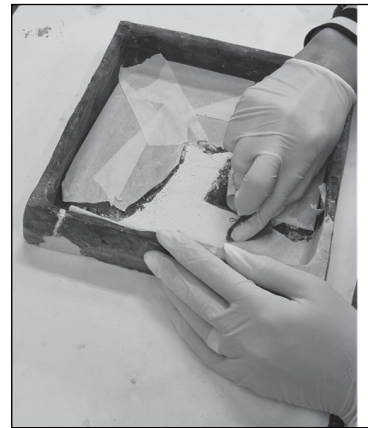
24



25



26



27



28



29



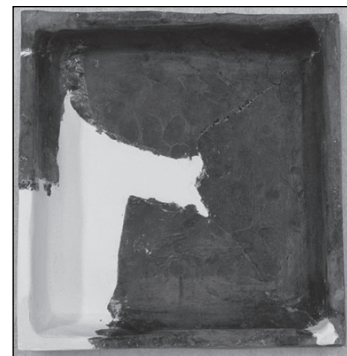
30



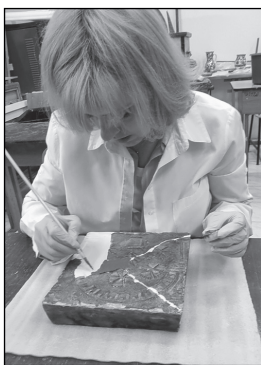
31



32



33



34



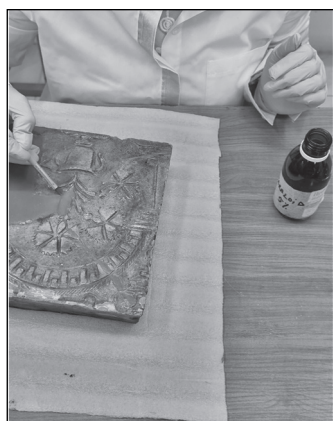
35



36



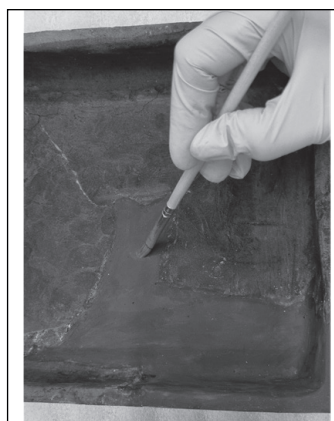
37



38



39



40



#### Lista ilustrațiilor:

1. Cahla înainte de restaurare (cele 4 fragmente);
2. Cahla înainte de restaurare (cele 4 fragmente au fost plasate pe poziții pentru a se observa mai bine procentul părții lipsă);
3. Cahla înainte de restaurare, caseta interioară;
4. Îndepărtarea murdăriei aderente de pe suprafața smălțuită;
5. Consolidarea smălțului;
6. Curățarea casetei interioare a cahle;
7. Fragmentele după curățare – suprafața exterioară;
8. Fragmentele după curățare - caseta interioară;
- 9 - 10. Lipirea fragmentelor la lădița cu nisip, în poziție de echilibru;
- 11 - 12. Cahla după lipirea celor 4 fragmente;
13. Amprentarea cu amprentă din plastilină;

14. Plasarea amprenteii pe zona lipsă a cahleii;
15. Completarea părții lipsă – turnarea ipsosului;
16. Cahla după completarea cu ipsos a părții lipsă;
17. Degroșarea completării cu ipsos în zona marginii exterioare a casetei;
18. Degroșarea completării cu ipsos în zona marginii interioare a casetei;
19. Caseta interioară a cahleii, după degroșarea completării cu ipsos;
20. Partea exterioară a cahleii după degroșarea completărilor;
21. Chituirile zonelor de îmbinare dintre canturi;
22. Refacerea parțială a decorului în relief – aspect după trasarea formelor coloanei și arcadei cu creionul pe ipsosul uscat;
23. Refacerea decorului în relief (coloana și arcada);
- 24 - 25. Finisarea completărilor cu hârtie abrazivă pe suprafața exterioară a cahleii;
26. Finisarea chituirilor cu hârtie abrazivă;
27. Finisarea completărilor în caseta interioară cu hârtie abrazivă;
28. Finisarea completărilor cu un dop de plută pe suprafața exterioară a cahleii;
- 29 - 30 - 31. Îndepărtarea prafului de ipsos de pe suprafața nesmălțuită a casetei interioare;
32. Cahla după finisarea completărilor-suprafața exterioară;
33. Cahla după finisarea completărilor și îndepărtarea prafului de ipsos – caseta interioară;
34. Integrarea cromatică a completărilor cu ipsos – suprafața exterioară;
35. Integrarea cromatică a completărilor cu ipsos – caseta interioară;
36. Cahla după integrarea cromatică – suprafața exterioară;
37. Cahla după integrarea cromatică – caseta interioară;
38. Peliculizarea de protecție a suprafeței exterioare completate cu ipsos și integrate cromatic;
39. Peliculizarea de protecție a chituirilor;
40. Peliculizarea de protecție a zonei completate cu ipsos și integrate cromatic din caseta interioară;
41. Cahla după restaurare- suprafața exterioară;
42. Cahla după restaurare-caseta interioară.

### Bibliography

- Betz, Jessica. "The Influence of Glass Transition Temperatures on the Performance of Acrylic Thermoplastic Adhesives." Columbia University Graduate School of Architecture, Planning, and Preservation, GSAPP Master's Thesis, Advisor: George Wheeler, 2017.
- Cursaru-Herlea, Simona Maria. "Agenții de degradare și formele de degradare a obiectelor ceramice." *Transilvania*, no. 8 (2022): 82-88.
- Faraon, Irina. "Sobe de cahle din inventarul Cetății Făgărașului." *Acta terrae fogarasiensis* 5 (2016): 23-33.
- Feller, Robert L. "Thermoplastic Polymers Currently in Use as Protective Coatings and Potential Directions for Further Research." *AICCM Bulletin* 10, no. 2 (1984): 5-18.
- Hotărârea nr. 1546 din 18 decembrie 2003 pentru aprobarea „Normelor de conservare și restaurare a bunurilor culturale mobile clasate.” *Monitorul Oficial*, no. 58, January 23, 2004.
- Klusch, Horst. *Zauber alter Kacheln aus Rumänien*. Sibiu: Imago, 1999.
- Koob, Stephen P. "The Use of Paraloid B-72 as an Adhesive. Its application for archaeological ceramics and other materials." *Studies in Conservation*, no. 31 (1986): 7-14.
- Koob, Stephen P. "Paraloid B-72: 25 Years of Use as a Consolidant and Adhesive for Ceramics and Glass." In *Holding It All Together: Ancient and Modern Approaches to Joining, Repair and Consolidation*, edited by J. Ambers, C. Higgitt, L. Harrison, and D. Saunders, 113-119. London: Archetype Publications, 2009.
- Koob, Stephen P. "Manipulating Materials: Preparing and Using Paraloid B-72 Adhesive Mixtures." *AIC Objects Specialty Group Postprints*, no. 25 (2018): 1-8.
- Logan, Judith A., and Tara Grant. "Caring for ceramic and glass objects." *Preventive conservation guidelines for collections*. <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/ceramics-glass-preventive-conservation.html>.
- Marcu-Istrate, Daniela. *Cahle din Transilvania și Banat de la începuturi până la 1700*. Cluj-Napoca: Accent, 2004.
- Mason, Janet. "Handling heritage objects." <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/handling-heritage-objects.html>.
- Szöcsz, Fülöp Károly and Karla Roșca. *Mărturii ale civilizației transilvănene. Colecția de cahle a Muzeului ASTRA* [Testimonies of Transylvanian Civilization]. Sibiu: ASTRA Museum, 2006.