



# On Your Own in a One-and-Unequal World: Forms and Worldviews in Contemporary Romanian Narratives of Emigration

Adriana STAN

Babeş Bolyai University of Cluj-Napoca

Corresponding author emails: [adriana.stan@ubbcluj.ro](mailto:adriana.stan@ubbcluj.ro)

---

## On Your Own in a One-and-Unequal World: Forms and Worldviews in Contemporary Romanian Narratives of Emigration

**Abstract:** Abstract: This article examines the political and world-literary location and outlook developed in the contemporary Romanian literature that details labor emigration. To that end, I bring under joint scrutiny the fields of postcolonialism, postcommunist and migration studies, to argue that fiction about postcommunist economic emigration cannot be adequately addressed within the cosmopolitan, postnational paradigm that was celebrated by postcolonialism. I also discuss how this Romanian literary archive that translates an experience of economic subalternity could engage with Wallerstein-inspired world-systems theories and comparative frameworks that posit global capitalism as the matrix of world-literature. In approaching my choice set of novels (written by Radu Aldulescu, Liliana Corobca, Liliana Nechita, Dan Lungu, Ioana Baetica Morpurgo), I explore questions of form and genre, to inquire what modes of storytelling account for the subjectivities born out of capitalist precarity and whether testimonial forms of writing are better suited to expose the “situational consciousness” of the peripheral subject. My main argument is that, while the narrative features displayed through these novels indicate the difficulty to provide a critical account of world-systemic unevenness, they manage to expose the fragmentation enforced by capital on social communities.

**Keywords:** emigration, neoliberalism, postcolonialism, economic neocolonialism, testimonial writing

**Citation suggestion:** Stan, Adriana. “On Your Own in a One-and-Unequal World: Forms and Worldviews in Contemporary Romanian Narratives of Emigration.” *Transilvania*, no. 4 (2024): 1-7.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.04.01>.



In contemporary Romanian-language literature, the number of narratives depicting westward labor migration fails to match the huge sociological extent of this process, which has intensified against the backdrop of European Union integration. Labor emigration across the integrated, yet uneven market of enlarged Europe has been increasing from newest members of the Union, like Romania and Bulgaria, more than from states with a better established European position, like Hungary and Poland. Unlike the latter, whose twentieth century history had already witnessed large emigration flows, the former became substantial providers of migrant, mostly low-skilled labor especially as they were officially integrated in the European market, which occurred in 2007.<sup>1</sup> A historically unprecedented wave of

---

1. The numbers of emigration from Romania increased massively after 2000: in 1990 – only 3,5% of the country’s population had emigrated, whereas in 2020 – over 20%, which is about 4 million emigrants born in Romania. Antonio Ricci, “Dincolo de ‘Cortina de Fier’: 30 de ani de migrații din România” [Beyond the “Iron Curtain”: 30 Years of Migrations from Romania], in *Rădăcini la jumătate. Treizeci de ani de imigrație românească în Italia* [Half Roots. Thirty Years of Romanian Immigration in Italy], ed. Miruna Căjvăneanu et al. (Istituto di Studi Politici „S. PIO V”: Centro Studi e Ricerche IDOS, 2022), 13.

mass economic migration saw Romania lose one fifth of its population by 2020 and provide half of the entire European immigration originating from Eastern Europe.<sup>2</sup>

Most Romanian labor migrants headed toward countries with informal labor markets (like Italy and Germany) and countries with poorly subsidized social services (like Spain, Austria, and UK), to work especially in service, home care, construction, and agriculture jobs, alongside better-skilled fields like the medical sector.<sup>3</sup> Although unskilled laborers from rural and small-town areas made for the largest amount of emigration, Romanian media has often emphasized the picture of a successful brain-drain diaspora.<sup>4</sup> Additionally, the intense lobby for neoliberalism made by the political mainstream ever since the mid-1990s helped cast westward emigration within the frame of transnational upward mobility. Sociological surveys, however, point to a darker picture, in which Romanian emigration emerged in response to economic precariousness at home and the collapse of the welfare state.<sup>5</sup> After 2000, it was emigration that helped shrink the unemployment rate in Romania, while remittances sent by those working abroad barely enabled their relatives at home to survive. Adding to the picture of a disintegrating society, whose chief trend has been the export of low-skilled labor, is the rather libertarian approach undertaken by recent Romanian governments, which became increasingly withdrawn from social welfare responsibilities and open instead to the demands of multinational corporations that are now dominating the local economy.

It is within this context that my article inquires whether Romanian fiction about postcommunist labor emigration can cast a light on Romania's dependent position within the present-day geography of neocolonial capitalism, as it unfolds in the EU's trade and labor market. Such fiction remains scarce in recent Romanian literature, although novels with autobiographical content (Liliana Nechita, *Bitter Cherries*, 2014), with a sociologically accurate (Dan Lungu, *The Girl Who Played at Being God*, 2014) or an indirect treatment of economic migration (Liliana Corobca, *Kinderland*, 2013) did enjoy popular and critical success in Romania and The Republic of Moldova. It also remains less visible to a world-literary audience, despite a recent and well-received English translation of Corobca's novel.<sup>6</sup> Adding to this lack of international exposure is, I believe, an apparent mismatch between the worldview projected by these Romanian literary narratives - which tends to be conservative and nation/family-oriented - and the post-national, cosmopolitan worldview that has been normally expected from postcolonial and post-Cold War literatures within the purview of globalisation. Nonetheless, it is precisely its geopolitical context and thematic concern that should render postcommunist Romanian literature on economic emigration with an appropriate vantage point to reflect on world-systemic processes of capitalist integration, which are uneven and have peripheralizing effects on a transnational scale.

Indeed, most – though not all – contemporary Romanian literature on labor emigration unfolds against the backdrop of Romania's integration to the European Union, which officialized the country's absorption within the neoliberal regime of capitalism, after the first postcommunist governments delayed undertaking structural adjustment programs. Unlike “shock doctrines” that played a pivotal role in establishing economic dependencies in Latin America during the 1980s and facilitating post-communist transition in states like Poland,<sup>7</sup> Romania's journey toward neoliberalism was not solely driven by such policies, but was also influenced by anti-communist civil society elites, for whom economic liberalism was synonymous with freedom and democracy.<sup>8</sup> However, the end result was that

2. Romanian emigrants alone accounted for almost half of the 7.8 million emigrants from this region in 2015–2016 (OECD 2019).

3. For more, see Dumitru Sandu, *Lumi sociale ale migrației românești în străinătate* (Iași: Polirom, 2010).

4. Raluca Iacob (Bâra), “Brain Drain Phenomenon in Romania: What Comes in Line after Corruption? A Quantitative Analysis of the Determinant Causes of Romanian Skilled Migration,” *Romanian Journal of Communication and Public Relations* 20, no. 2 (2018): 53–78.

5. See an overview in Daniela Andrén, Monica Roman, “Should I Stay or Should I Go? Romanian Migrants during Transition and Enlargements,” The Institute for the Study of Labor, Bonn, Discussion Paper No. 8690, December 2014.

6. Liliana Corobca, *Kinderland*, translated by Monica Cure (New York: Seven Stories Press, 2023).

7. As argued in the famous contribution of Naomi Klein, *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism* (New York: Metropolitan Books, 2007).

8. For a very similar Mexican intellectual climate and campaign that predated the implementation of economic neoliberalism, see Ignacio M. Sánchez Prado, “Mont Neoliberal Periodization: The Mexican ‘Democratic Transition’ from Austrian Libertarianism to the ‘War on Drugs’ in *World Literature, Neoliberalism, and the Culture of Discontent*, ed. Sharae Deckard and Stephen Shapiro (London: Palgrave Macmillan, 2019), 93–111.



postcommunist Romania's capitalist integration effectively reversed the semi-autarchic economic patterns pursued under Ceaușescu's nationalist communism in the 1970s and 1980s, when the regime had sought withdrawal from foreign capital by attempting to repay all external debts. Around the year 2000, Romania shifted towards a "disembedded capitalism" that aligned with the Baltic model, yet diverged from the Slovenian social democratic and the Hungarian-Czech neocorporatist forms of capitalism, which featured stronger state involvement in social protection.<sup>9</sup> Several sources observed that while these latter Central European states moved closer to core status,<sup>10</sup> South Eastern Europe's Romania and Bulgaria, which became main providers of cheap migrant labor, experienced peripheralization as they formally integrated into the European market.<sup>11</sup> If one applies the common North-South framework for global inequalities, one could say that, with its mass emigration flows, in supply of labor for Western Europe's tertiary and reproductive sectors, Romania reiterates some of the neocolonial patterns observed across the Global South.<sup>12</sup>

Even in the face of such impending realities evidenced by economic and social sciences, cultural and literary analyses of Eastern Europe failed to move beyond the postcolonial conversation that unfolded around 2000 around the presumed colonial status of Soviet-type communism,<sup>13</sup> to address instead how the more recent neocolonial regime of transnational labor plays out within Eastern European artistic production. Although some important scholarly work has been made, in that respect, within film studies<sup>14</sup>, literary analyses pertaining to the region have chosen to focus on the more culturally cosmopolitan aspects of migratory flows thematized by postcommunist fiction, rather than on the neocolonial economic regime in which these processes and their literary renditions unfold. This reluctance might be related to a general aversion displayed by humanities scholars across continental Europe (yet, not shared by post-cultural materialism scholars from UK) toward discussing Europe's colonial history, old and new, both within and outside the continent.

On the other hand, Eastern Europe has remained a blind spot as well for materialist world-literature accounts that made a strong argument once with the publication of the Warwick Collective's 2013 volume.<sup>15</sup> Although such accounts prioritize (semi)peripheral sites of global capitalism, where the system's violence and unevenness come across in more brutal forms and more vivid artistic expressions, they mostly concern Anglophone literatures, or literary cultures with a colonial history in the traditional sense of the former European empires (like those from Latin America or Africa). Also noteworthy is the predilection shown by these studies, with a certain modernist bent, for more sophisticated artistic registers, which are considered better suited to register capitalism's alienating effects.<sup>16</sup> Therefore, while world-literature, with a hyphen, has aptly alerted us to literature's intimate relation to capital, which becomes more palpable as one gets further from cores, it also ended up over-exposing certain sites of the global literary archive, to the detriment of others.

---

9. Cornel Ban, *Dependență și dezvoltare. Economia politică a capitalismului românesc* [Dependency and Development. The Political Economy of Romanian Capitalism], translated by Ciprian Șiualea (Cluj-Napoca: Tact, 2014), 12, 205.

10. Paul Knox, John Agnew, and Linda McCarthy, eds., *The Geography of the World Economy* (London: Routledge, 2014), 43.

11. This outcome is anticipated, soon after the second wave of Eastern enlargement, by British sociologist Adrian Favell, "The New Face of East-West Migration in Europe," *Journal of Ethnic and Migration Studies* 34, no. 5 (2008): 701-716.

12. I expanded this idea in a forthcoming article. See Adriana Stan and Cosmin Borza, "Labors of Love. Migration and Women's Work in Contemporary Literature from Romania and The Republic of Moldova" (forthcoming).

13. A few landmarks references from this debate: David Chioni Moore, "Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet?" in *Baltic Postcolonialism*, edited by Violeta Kelertas (New York: Rodopi, 2006): 11-43; Neil Lazarus, "What postcolonial theory doesn't say," *Race & Class* 53, no. 1 (2011): 3-27; Andrei Terian, "Is There an East-Central European Postcolonialism? Towards a Unified Theory of (Inter)Literary Dependency," *World Literature Studies*, no. 3 (2012): 21-36; Dorota Kołodziejczyk and Cristina Șandru, eds. *Postcolonial Perspectives on Postcommunism in Central and Eastern Europe* (London: Routledge, 2016).

14. See Anca Parvulescu, *The Traffic in Women's Work: East European Migration and the Making of Europe* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2014); Kris von Hueckelom, *Polish Migrants in European Film 1918-2017* (London: Palgrave Macmillan Cham, 2019).

15. Warwick Research Collective (WReC), *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature* (Liverpool: Liverpool University Press, 2015).

16. The so-called "irrealist registers" or "aesthetics of anamorphosis", see WReC, 72-76.

To inquire whether Eastern European literary renditions of labor migration do encode, and are aware of, global processes of capitalist dependency, one should also consider the many doubts expressed in the past two decades, not without connection to Mark Fisher's popularity, in respect to the foreshortened horizons of contemporary cultures. These cultures are said to maintain very limited abilities to breed comprehensive, totalizing and possibly critical artistic accounts of capitalism and, hence, imagine alternatives to it.<sup>17</sup> Yet, it seems to me that such doubts stem from a rather romanticized Marxist take, which Fredric Jameson himself also upheld,<sup>18</sup> whereby art that is aware of capitalist relations should eventually be able to fully articulate counter-hegemonic imaginaries and avenues for political dissent. Instead, I argue, based on the particular case discussed in this article, that literature can retain an anti-systemic potency, even if it fails to criticize directly the system's power relations at play, by simply exposing the impact of the violent processes of social fragmentation enforced by capitalism.<sup>19</sup>

Social fragmentation is, in fact, strikingly encoded within the narrative codes deployed by many Romanian-language narratives of postcommunist westward labor emigration. They show clear predilection toward individualized, testimonial-like narrative voices, which eschew objective storytelling in favor of either personal, first-person accounts, or free indirect speech. In a recent article on the Romanian literature of migration, Stefan Baghiu and Ovio Olaru pointed out the inability of such narrators to provide documentary coverage in respect to the experience of migration and their lack of political consciousness associated with the actual class to which these characters belong as migrant workers.<sup>20</sup> I agree that many of the emigrant characters depicted in contemporary Romanian literature do project a middle-class ethos, which is apparent, for instance, in their artistic inclinations (like reading high-brow fiction or having versatile musical tastes) and which contradicts their working-class experiences. Nonetheless, despite the false class consciousness of such novels, I regard their *voiced* narrative formats as a significant index of a global order that has eroded forms of social community and solidarity. As far as they relegate their centers of orientation to main characters, instead of omniscient or more objective narrators, these novels showcase the atomising impact that power structures operating on European and global scale have on precarious lives.<sup>21</sup>

Besides subjective forms of narration that make the (collective) drama very personal, these novels tend to favor: plots encompassed within heteronormative family units that overlap with the "imagined community" of the nation; geographically enclosed, home-bound settings; and female/child-female characters who ask the readers for emotional participation, through melodrama tropes (such as that of the painful family separation). Some good examples for the features above are: the lament-filled autobiographical letters, punctured with statements of ethnic essentialism, which detail the claustrophobic job of a *badanta* in Liliana Nechita's *Bitter Cherries* (2014); the domestic life-world and geographical isolation in Liliana Corobca's *Kinderland* (2013), whose semi-abandoned village children long for their absent emigrant parents; the magnified family bonds in Dan Lungu's *The Girl Who Played at Being God* (2014), a melodrama novel whose mother-daughter duet of narrative voices emphasizes the emotionally catastrophic impact of maternal absence; the sensationalist, overly dramatized story in Radu Aldulescu's *Ana Maria and the Angels* (2010), where the heavy imprint of the authorial voice's Orthodox spirituality presents the immigrant protagonist as a victim of divine fate and a martyr parent who makes all sacrifice for her ill daughter; the life-narratives of Romanian immigrants in UK, told by a highly sympathetic indirect voice in Ioana Baetica-Morpurgo's *The Immigrants* (2011), with their common tone of longing for their Romanian roots and their more or less visible dissonance with British lifestyles and London's empty consumerist paradise.

Narrative monoglossia, family themes, sentimentality, and a certain conservative mindset that doesn't sit well with globalized multiculturalism, make these Romanian novels about westward

17. More on this, in Adriana Stan, "Genres of Realism across the Former Cold War Divide. Neoliberal Novels and Self-Fiction," *Dacoromania litteraria*, no. 7 (2020): 116–125. The debate is also surveyed by Treasa DeLoughry, *The Global Novel and Capitalism in Crisis: Contemporary Literary Narratives* (London: Palgrave Macmillan, 2020): 11–23.

18. Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism* (London: Verso, 2013), 17.

19. Capitalism's destructive effects on social communities are analyzed at large in Luc Boltanski and Eve Chiapello. *The New Spirit of Capitalism*, translated by Gregory Elliott (London: Verso, 2007).

20. Stefan Baghiu and Ovio Olaru, "Capitalist Heterotopia & Lost Social Utopia: Documenting Class, Work, and Migration in Postcommunist East-Central European Fiction," *Central Europe* 22, no. 1 (2024): 2–17.

21. On the double form of peripherality of women migrants see Larisa Prodan, "Women Migrants in Italy: A Double Peripherality," *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 9, no. 1 (2023): 185–197.



emigration a curious political and world-literary case. On the one hand, turning the collective drama of economic precarity and labor emigration, into personal dramas, fails to serve politically progressive ends, as long as it encourages readers to assess individual situations, rather than look at systemic conditions. On the flipside of the famous feminist slogan, making the political personal has, in this case, the effect of obscuring the bigger drama of the Romanian society that lurks behind. Such deficit in critical thinking is perhaps consonant with the Romanian postcommunist cultural milieu that has dominantly fostered rightist-liberal and conservative ideologies, while eschewing artistic or academic critiques of capitalism. The typically liberal emphasis on emotion and individual suffering also risks playing into the commodifying game of the literary market, which has usually assigned stories of exile and displacement with the expectation to provide character development and some sort of cathartic gratification. On the other hand, these Romanian narratives of labor emigration deny the postnational, cosmopolitan ethos that has been hailed as typical of canonical postcolonial migrant fiction. They develop instead an ethnocentric imagination and an awareness of cultural dissonance which never sees Romanian immigrants blending into Western lifestyles and never confirms optimistic myths of cultural hybridity.<sup>22</sup> Not coincidentally, English reviewers of Corobca's *Kinderland* felt compelled to perceive the cultural homogeneity and the sense of foreignness displayed through this novel that remains crucial in the Romanian-language literary corpus on contemporary emigration. Although otherwise appreciative, both reviewers noticed the "potential barrier"<sup>23</sup> encountered by foreign audiences when reading about the customs of the self-enclosed Moldovan village portrayed in the novel, which lies in a "forgotten corner" from "Europe's edgelands"<sup>24</sup>.

Indeed, none of the novels I discussed in this article alligns to those world-expansive imaginaries and forms of transculturation that used to define migrant fiction in earlier and more utopian eras of globalization.<sup>25</sup> At the heyday of postcolonial studies and in comparative literature's "age of multiculturalism", Western academia's migrant turn celebrated the experience of postcolonial intellectuals who chose to move to Euro-American metropolises (to the detriment of intellectuals who remained at home to pursue their anti-colonial politics<sup>26</sup>) and who were thence able to deconstruct monologic identity narratives. But those social, cultural and political experiences of cosmopolitanism and hybridity are no longer as active and potent as they used to be decades ago, when the migrant writer/intellectual was hailed as a global hero-figure of transnational diasporas and his forms of enunciation were described in the vein of Bakhtinian heteroglossia.<sup>27</sup> In the past two decades, our world has been departing from the globe-trotting, cosmopolitan model of migration that academic readings of literature have "romanticized"<sup>28</sup> and encouraged, while trying to preserve a (post)modernist ethos of detachment and intellectual freedom.<sup>29</sup> Today's world witnesses mass displacements of population (which roughly tripled in number from the 1990s, to 2021), especially from the Middle East, North Africa, and Southeast Asia, forced by political and economic violence, and their ecosocial outcomes, which add to the increasing flows of labor migrants required by an uneven global capitalism, ever in need of less costly workforce. Today, nationalist populism and the extreme right, with their adverse stance on immigration, raise their electoral stakes in many political cultures throughout all parts of Europe and America.

---

22. I will provide in-depth analysis and arguments in Adriana Stan, "Motherlands in Europe: Economic Subalternity and Fantasies of Family in Contemporary Romanian Literature of Migration" (forthcoming).

23. Tazio Koelb, "Playing House. The Children Left Behind in Moldova," *Times Literary Supplement*, 12 April 2024, <https://www.the-tls.co.uk/regular-features/in-brief/kinderland-liliana-corobca-book-review-tazio-koelb/>, accessed on 09.07.2024.

24. Alex Preston, "Kinderland by Liliana Corobca Review – a bleak but beautiful tale of survival," *The Guardian*, 19 November 2023, <https://www.theguardian.com/books/2023/nov/19/kinderland-by-liliana-corobca-review-a-bleak-but-beautiful-tale-of-survival>, accessed on 09.07.2024.

25. See Rebecca Walkowitz ed., *Immigrant Fictions: Contemporary Literature in an Age of Globalization* (University of Wisconsin Press, 2007).

26. Roger Bromley, *Narratives for a New Belonging: Diasporic Cultural Fictions* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000), 41.

27. Snezana Ung, "Should I Stay or Should I Move Back? Literary Representations of Emigration to the US in Postcommunist Romanian Literature," *Transilvania*, no. 9 (2023): 1–10.

28. Edward W. Said, *Reflections on Exile and other essays* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000), 173.

29. For this filiation, see Mads Rosendahl Thomsen, *Mapping World Literature, International Canonization and Transnational Literatures* (London and New York: Continuum, 2008).

Some of these Romanian novels of postcommunist emigration (especially those written by Nechita, Aldulescu and Lungu) may inadvertently resonate with the surge of nationalist populism, by their conservative outlooks on ethnic values and on social and family life. Equally, they might not always align with high aesthetic standards of sophistication, in terms of character development, social observation and forms of narration. Nonetheless, I believe they provide a more authentic and plausible – though not necessarily desirable – snapshot of our contemporary world and political climate, in which the former cosmopolitan paradigm seems to have become irrelevant outside academia. The personal and sentimental forms of storytelling deployed in these novels never reach the totalising and critical scope of social realism understood in the vein of the great Lukácsian tradition. Yet, their confinement within individual dramas may also serve as a critical commentary on a global system entrenched in inequality, which undermines social security and insitutional forms of communal support.

This implicit critique becomes particularly poignant against the backdrop of a highly deregulated European labor market, where Romanians have come to fill especially the low-wage, reproductive work sectors. The impact of this global order was strongly felt in Romania during the late 2000s and early 2010s, a period of intense neoliberalization and of mass emigration, when the novels I discussed were written. At that time, the Romanian state significantly withdrew from public services, undertook austerity measures to maintain foreign investment appeal, and adopted the flat tax system, all of which eschewed redistributive policies. These circumstances, which indicate the erosion of social solidarity and the deepening of inequalities facilitated by neoliberal practices, might explain why literature responds by developing intimist imaginaries and finds it easier to explore personal and familial dynamics. To that extent, these Romanian narratives touching on labor emigration encapsulate some of the alienating and desocializing effects of global capitalism in which the comunist (semi)peripheries were irreversibly absorbed.

**Acknowledgement:** This work was supported by a grant of the Ministry of Research, Innovation and Digitization, CNCS - UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.1-TE-2021-1207, within PNCDI III.

#### Bibliography

- Aldulescu, Radu. *Ana Maria și îngerii* [Ana Maria and the Angels]. Bucharest: Cartea Românească, 2010.
- Andrén, Daniela and Monica Roman, "Should I Stay or Should I Go? Romanian Migrants during Transition and Enlargements." Bonn: The Institute for the Study of Labor, 2014.
- Baghiu, Stefan, and Ovio Olaru. "Capitalist Heterotopia & Lost Social Utopia: Documenting Class, Work, and Migration in Postcommunist East-Central European Fiction." *Central Europe* 22, no. 1 (2024): 2–17.
- Baetica-Morpurgo, Ioana. *Imigranții* [The Immigrants]. Iași: Polirom, 2011.
- Ban, Cornel. *Dependență și dezvoltare. Economia politică a capitalismului românesc* [Dependency and Development: The Political Economy of Romanian Capitalism]. Translated by Ciprian Șiulea. Cluj-Napoca: Tact, 2014.
- Boltanski, Luc, and Eve Chiapello. *The New Spirit of Capitalism*. Translated by Gregory Elliott. London: Verso, 2007.
- Bromley, Roger. *Narratives for a New Belonging: Diasporic Cultural Fictions*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Chioni Moore, David. "Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet?." In *Baltic Postcolonialism*, edited by Violeta Kelertas (New York: Rodopi, 2006): 11–43.
- Corobca, Liliana. *Kinderland*. București: Cartea Românească, 2013.
- DeLoughry, Treasa. *The Global Novel and Capitalism in Crisis: Contemporary Literary Narratives*. London: Palgrave Macmillan, 2020.
- Favell, Adrian. "The New Face of East–West Migration in Europe." *Journal of Ethnic and Migration Studies* 34, no. 5 (2008): 701–716.
- Hueckelom, Kris von. *Polish Migrants in European Film 1918–2017*. London: Palgrave Macmillan Cham, 2019.
- Iacob (Bâra), Raluca. "Brain Drain Phenomenon in Romania: What Comes in Line after Corruption? A Quantitative Analysis of the Determinant Causes of Romanian Skilled Migration." *Romanian Journal of Communication and Public Relations* 20, no. 2 (2018): 53–78.
- Jameson, Fredric. *The Antinomies of Realism*. London: Verso, 2013.
- Koelb, Tazio. "Playing House. The Children Left Behind in Moldova." *Times Literary Supplement*. April



- 12, 2024. <https://www.the-tls.co.uk/regular-features/in-brief/kinderland-liliana-corobca-book-review-tadzio-koelb/>.
- Klein, Naomi. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. New York: Metropolitan Books, 2007.
- Kołodziejczyk, Dorota and Cristina Șandru. *Postcolonial Perspectives on Postcommunism in Central and Eastern Europe*. London: Routledge, 2016.
- Knox, Paul, John Agnew and Linda McCarthy. *The Geography of the World Economy*. London: Routledge, 2014.
- Lazarus, Neil. "What postcolonial theory doesn't say." *Race & Class* 53, no. 1 (2011): 3–27.
- Lungu, Dan. *Fetița care se juca de-a Dumnezeu* [The Girl Who Played at Being God]. Iași: Polirom, 2014.
- Nechita, Liliana. *Cireșe amare* [Bitter Cherries]. Bucharest: Humanitas, 2014.
- OECD. *Talent Abroad: A Review of Romanian Emigrants*. OECD Publishing, 2019.
- Parvulescu, Anca. *The Traffic in Women's Work: East European Migration and the Making of Europe*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2014.
- Preston, Alex. "Kinderland by Liliana Corobca Review – a bleak but beautiful tale of survival." *The Guardian*. November 19, 2023. <https://www.theguardian.com/books/2023/nov/19/kinderland-by-liliana-corobca-review-a-bleak-but-beautiful-tale-of-survival>.
- Prodan, Larisa. "Women Migrants in Italy: A Double Peripherality." *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 9, no. 1 (2023): 185–197.
- Ricci, Antonio. "Dincolo de 'Cortina de Fier' : 30 de ani de migrații din România" [Beyond the "Iron Curtain": 30 years of Migrations from Romania]. *Rădăcini la jumătate. Treizeci de ani de imigrație românească în Italia* [Half Roots. Thirty Years of Romanian Immigration in Italy], edited by Miruna Căjvăneanu et al. Istituto di Studi Politici "S. PIO V": Centro Studi e Ricerche IDOS, 2022.
- Rosendahl Thomsen, Mads. *Mapping World Literature, International Canonization and Transnational Literatures*. London and New York: Continuum, 2008.
- Said, Edward W. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge MA: Harvard University Press, 2000.
- Sánchez Prado, Ignacio M. "Mont Neoliberal Periodization: The Mexican 'Democratic Transition' from Austrian Libertarianism to the 'War on Drugs'." *World Literature, Neoliberalism, and the Culture of Discontent*. Edited by Sharae Deckard and Stephen Shapiro (London: Palgrave Macmillan, 2019): 93-111
- Sandu, Dumitru. *Lumi sociale ale migrației românești în străinătate*. Iași: Polirom, 2010.
- Stan, Adriana. "Genres of Realism across the Former Cold War Divide. Neoliberal Novels and Self-Fiction." *Dacoromania litteraria*, no. 7 (2020): 116-125.
- Terian, Andrei. "Is There an East-Central European Postcolonialism? Towards a Unified Theory of (Inter) Literary Dependency." *World Literature Studies*, no. 3 (2012): 21-36.
- Ung, Snejana. "Should I Stay or Should I Move Back? Literary Representations of Emigration to the US in Postcommunist Romanian Literature." *Transilvania*, no. 9 (2023): 1-10.
- Walkowitz, Rebecca, ed. *Immigrant Fictions: Contemporary Literature in an Age of Globalization*. Madison: University of Wisconsin Press, 2007.
- Warwick Research Collective (WReC). *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

# Tehnologia tiparului și circulația cărților în Coreea dinastiei Chosŏn (1392-1910)

Codruța SÎNTIONEAN

Babeș-Bolyai University, Faculty of Letters

Corresponding author emails: [codruta.sintionean@gmail.com](mailto:codruta.sintionean@gmail.com)

---

## Printing Technologies and Book Circulation in Chosŏn Korea (1392-1910)

**Abstract:** This paper examines the impact of coexisting printing technologies and the invention of a vernacular alphabet on the circulation of books in Korea, during the Chosŏn dynasty (1392-1910). From the eighth century onwards, Korea experimented with various printing techniques, aiming for adaptability, efficacy, the reduction of economic costs and human labor, and, at the same time, the ability to accurately print in classical Chinese, the *scripta franca* of the sinic cultural sphere. Innovations in printing led to coexisting technologies that appealed to distinct social groups, depending on their accessibility and profitability. In Chosŏn, the state, the elite scholar-bureaucrats, and, from the seventeenth century, an increasingly influential class of merchants collectively coordinated the production and circulation of books while having their own intellectual, educational, or economic agenda. This research highlights the interrelation between the versatility of each printing technology, the social profile of each group involved, and the agenda determining the content of publications, ultimately contributing to a better understanding of the socio-economic and cultural factors impacting book production and circulation in premodern societies.

**Keywords:** printing technology, woodblock printing, mobile metal type, Korea, Chosŏn fiction, book production, book circulation

**Citation suggestion:** Sîntionean, Codruța. "Tehnologia tiparului și circulația cărților în Coreea dinastiei Chosŏn (1392-1910)" *Transilvania*, no. 04 (2024): 8-21.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.04.02>.



## Introducere

Studiul de față examinează impactul pe care l-au avut coexistența mai multor tehnologii de tipar și apariția unui alfabet vernacular asupra circulației cărților în Coreea dinastiei Chosŏn<sup>1</sup> (1392-1910). Începând cu secolul al VIII-lea, în Coreea s-a experimentat cu diverse tehnici de tipar, căutându-se un echilibru între caracterul practic, eficacitate, reducerea costurilor și a resurselor umane implicate și, pe de altă parte, versatilitatea unui tipar care trebuia să răspundă la exigențele redactării în chineza clasică (cor. *hanmun*), *scripta franca* în sfera culturală sinică. Chiar și când s-a inovat în tehnicile de tipar, instrumentele tipografice au continuat să funcționeze în paralel, adresându-se unor segmente sociale distincte de utilizatori, în funcție de accesibilitatea și profitabilitatea fiecărei tehnici. În dinastia Chosŏn, statul, elita erudită și, din secolul al XVII-lea, o clasă tot mai influentă de negustori au fost actorii care au coordonat producția și circulația de carte, urmărind, fiecare, un program intelectual, educativ sau de divertisment, în funcție de propriile obiective. Lucrarea evidențiază interdependența dintre versatilitatea fiecărei tehnici de tipar existente (xilografia sau tiparul cu clișee tipografice gravate în lemn, tiparul mobil cu fonturi de metal, tiparul mobil cu piese de lemn), profilul social al utilizatorilor

---

1. Lucrarea de față utilizează sistemul de romanizare McCune Reischauer, cu excepția cuvintelor care s-au încetățenit într-o altă formă (ex. *Jikji*) și a numelor proprii pentru care posesorii lor au optat pentru un alt sistem de romanizare.





și domeniul cărților tipărite. Un astfel de demers contribuie la o mai bună înțelegere a factorilor socio-economici și culturali care au determinat producția și circulația de carte în epoca premodernă.

### Inovații în tehnologia tiparului

Xilografia sau tiparul cu clișee tipografice gravate în lemn a fost folosit mai întâi în China în jurul anului 700<sup>2</sup> și apoi introdus în Coreea în secolul al VIII-lea. Tehnica presupunea imprimarea în oglindă, cu cerneală, a unui text pe o planșă de lemn (de pildă, de mesteacăn) bine uscată și, adesea, tratată cu sare de mare pentru a preveni deteriorarea ulterioară a lemnului din cauza umidității sau a insectelor. Lemnul era apoi gravat în jurul ideogramelor chinezești, care rămăneau în relief, urmând să fie pensulate cu cerneală. Tot prin xilogravură erau create și ilustrațiile la text – hărți, schițe ilustrative în cărțile cu învățături practice, schițe arhitecturale. Realizarea de clișee tipografice individuale pentru fiecare pagină conferea acestei tehnici multă flexibilitate în aranjarea în pagină, fiecare planșă putând avea un format distinct, mai ales că erau frecvente adnotările inserate în text sau pe margini, cu fonturi de dimensiuni mai mici. Textul se imprima apoi pe o coală de hârtie<sup>3</sup> presată peste caractere, împreună cu eventualele ilustrații, note laterale, simboluri grafice care însoțeau textul. Versatilitatea acestei tehnici consta în faptul că orice clișeu, odată finalizat, putea fi refolosit de nenumărate ori pentru producerea de tiraje mari, întrucât procesul de tipărire era extrem de simplu după încheierea procedurii de xilogravură. De aceea, planșele erau păstrate în biblioteci construite anume cu acest scop,<sup>4</sup> iar formatul plăcilor (cu margini egale ca dimensiuni, care funcționau ca niște distanțatoare) permitea alinierea și aerisirea lor.

Inventarea tiparului mobil de metal în jurul anului 1234 a oferit o alternativă la tehnica xilogravurii. Noua tehnologie consta în confecționarea de pătrate din metal, cu latura de aproximativ un centimetru, pe care era inscripționată în relief câte o singură ideogramă, realizată prin metoda turnării bronzului în matrițe de ceară și nisip.<sup>5</sup> Se confecționau astfel mii de piese, pentru a reda multitudinea de ideograme utilizate în chineza clasică. Pentru a compune o pagină de text, piesele erau aranjate într-un șablon delimitat în coloane, rezultând scrierea pe verticală, de la dreapta spre stânga, specifică scrierii chineze și culturilor din sfera sinică. După ce ideogramele în relief de pe piesele de metal erau vopsite cu cerneală, era presată deasupra hârtia, obținându-se o pagină de text. Apoi șablonul era golit și, prin alegerea altor câteva zeci de ideograme, se compunea pagina următoare. Posibilitatea de a refolosi piesele de metal pentru a compune un număr cvasi-infinit de combinații diferite este trăsătura definitorie a tiparului de acest tip – mobilitatea și versatilitatea lui. Desigur, chinezii au avut tehnica de tipar cea mai avansată, fiind primii care au utilizat caractere mobile făcute din lut ars sau lemn, încă din secolul al XI-lea,<sup>6</sup> însă

---

2. Pentru o cronologie a evoluției tiparului în China, a se vedea studiul de referință al lui Tsien Tsuen-hsuei, *Paper and Printing*, in *Science and Civilisation in China. Volume 5. Chemistry and Chemical Technology*, ed. Joseph Needham (Cambridge: Cambridge University Press, 1985).

3. Avansarea culturii scrise coreene s-a datorat și faptului că se experimenta substanțial cu tehnicile de producție de hârtie, din scoarță de dud (*Broussonetia papyrifera*), orez sau paie. Este neclar când au început coreenii să confecționeze hârtie, însă „Cronica Japoniei” (jap. *Nihon shoki*, 720) confirmă că, în anul 610, un călugăr budist din regatul Koguryō (37 î.Hr. - 668), pe nume Tamjing, a dus în Japonia hârtie, cerneală, o piatră pentru prepararea cernelii și o piatră de măcinat. *Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to AD 697*, trans. W. G. Aston, Vol. 1 (London: Kegan Paul, Trench, Trübner et Co., 1896), 140.

4. Cel mai notabil exemplu îl reprezintă *Tripitaka Koreana*, o colecție de peste optzeci de mii de planșe gravate pe ambele fețe cu texte budiste, scrise în chineza clasică, oferite lui Buddha pentru a primi protecția acestuia în secolul al XIII-lea, pe fundalul invaziilor mongole. Împreună, însumează peste cincizeci și două de milioane de caractere chinezești. Clișeele sunt folosite și azi pentru a crea ediții ale antologiei, fiind remarcabilă acuratețea textului, fără erori datorate gravurii. Secretul conservării plăcilor, în ciuda perisabilității lemnului în climatul umed, este păstrarea într-o clădire special construită ca bibliotecă în secolul al XV-lea (Changgyōng P’anjōn de la templul Haeinsa), ventilată în mod natural.

5. Tehnica turnării bronzului, utilizată în Asia de Est pentru o largă varietate de obiecte ceremoniale (vase, cupe, oglinzi), consta în urmarea câtorva etape: o copie a artefactului dorit era sculptată în ceară de albine, până în cele mai mici detalii de ornament. Obiectul de ceară era integrat într-o matriță de nisip în care se imprima modelul, iar apoi erau arse împreună, până când matrița se întărea. După ardere, ceara topită era lăsată să se scurgă printr-un orificiu prin care se turna, apoi, bronz topit. Când metalul se răcea, matrița era spartă sau desfăcută și apoi reutilizată de câte ori era posibil, reieșind serii de obiecte aproape identice. Refolosirea matriței ducea la deteriorarea ei treptată și, prin urmare, modelul imprimat era mai pregnant la primele artefacte produse.

6. Tsien, *Paper and Printing*, 201.

coreenii sunt autorii primului tipar mobil de metal.<sup>7</sup>

Tiparul mobil a constituit, în întreaga Asie de Est, o tehnologie alternativă la practica utilizării planșelor de lemn, însă nu neapărat mai bună sau mai economicoasă. De aceea, inventarea tiparului mobil nu a însemnat pentru coreeni înlocuirea completă a tiparului cu plăci fixe și renunțarea la acesta. Călugării au continuat să folosească clișeele gravate în lemn pentru că era o metodă convenabilă de a printa texte cu ușurință, într-un număr mare de exemplare. Xilogravura presupunea, într-adevăr, un efort colosal, ce trebuia reluat pentru fiecare placă dacă gravorul greșea o ideogramă. Însă odată încheiată această muncă, plăcile gravate de lemn puteau fi refolosite la nesfârșit, chiar și peste sute de ani, și constituiau o proprietate valoroasă pentru temple. În plus, gravura permitea tipărirea de volume ilustrate, în condiții grafice pe care tiparul mobil nu le-a putut replica. Tiparul de metal, la rândul său, avea avantajul că avea piese cu o mai bună rezistență la uzură, mobile, reutilizabile, cu un singur set de câteva mii de piese putându-se scrie orice text, indiferent de conținut – religios sau secular. Însă, în cazul tiparului mobil, efortul cel mai mare – dincolo de turnarea propriu-zisă a ideogramelor de metal – consta în aranjarea lor pentru fiecare pagină în parte, proces care trebuia reluat, pagină cu pagină, pentru edițiile succesive. Așadar, ambele tehnologii de tipar au continuat să fie folosite în paralel, cu grade comparabile de eficiență și economie de timp și mijloace materiale.

### Monopolul statului asupra tiparului mobil

În perioada de experimentare cu tehnicile de tipar (secolele al VIII-lea – al XIII-lea), dependența budismului de circulația textelor scrise a fost un factor determinant, stimulând producția și circulația de carte cu caracter religios. La începutul dinastiei Chosŏn, are loc o schimbare de paradigmă, în care statul a suprimat budismul, dezaproband dependența guvernării precedente de sectele budiste, corupte și implicate excesiv în politică. În sfera culturală, accentul se mută imediat de pe tipărirea de texte religioase pe multiplicarea clasicilor confucianiști,<sup>8</sup> reflectând autoritatea dinastiei. Statul a utilizat mai intens tiparul mobil de metal, întrucât numai curtea regală își putea permite fabricarea lui: presupunea costuri ridicate de producție a instrumentelor de tipar și resursă umană calificată în metalurgie. Există un birou oficial, centralizat, de tipar (cor. *Kyosŏgwan*), care decidea ce texte să fie publicate, utilizând tiparul mobil de metal. În subsidiar, existau filiale locale, răspândite în provincii, care produceau tiraje mari ale acelorași texte, dar cu tiparul cu plăci de lemn, pentru că era mai puțin costisitor. Aceste ediții, singurele considerate oficiale, aprobate de către stat, erau multiplicare pentru birocrați și aristocrați.

Statul tipărea și distribuia tiraje mari de texte cu caracter pragmatic și didactic, pentru educarea funcționarilor ori pentru edificarea morală a tuturor claselor sociale (precum tratatele medicale ori manualele pentru îndrumarea fermierilor). Pentru tipărirea în masă a unor astfel de texte (urmând a fi distribuite în administrația din provincii), a fost necesar un tipar mobil mai eficient. S-a experimentat, astfel, cu aspectele tehnice ale tiparului: dimensiunea pieselor mobile din metal, regularitatea lor, astfel încât să poată fi aliniate în mod estetic și fără a lăsa goluri între caractere, metode de fixare a pieselor în șabloane, pentru a nu se mișca în timpul imprimării pe hârtie. O metodă folosită îndelung, a fixării cu

7. Cel mai vechi text păstrat, produs cu tiparul mobil de metal în Coreea, este *Paegun hwasang ch'orok pulcho chikchi simch'e yojŏl* („Antologia de învățături Zen ale marilor maeștri budiști”, prescurtat adesea *Jikji*). A precedat cu câteva decenii *Biblia* cu patruzeci și două de rânduri a lui Johannes Gutenberg, tipărită cu o tehnică tipografică similară în 1455. Datat 1377 de către autor, antologia *Jikji* a fost tipărită la un templu budist, amănunt ce reflectă rolul esențial al templelor budiste ca centre de cultură în perioada Koryŏ (935-1392). Călugărul budist Paegun (1298-1374), autorul antologiei, a compilat învățăturile mai multor maeștri din secta Sŏn. La sfârșitul secolului al XIX-lea, consulul francez detașat în Coreea a cumpărat *Jikji*, astfel că singurul volum păstrat se află azi în Biblioteca Națională Franceză. Exemplarul din 1377 s-a păstrat doar parțial, dar s-au păstrat complete, în schimb, câteva ediții succesive realizate cu tehnica xilografiei.

8. Aceste texte reprezintă canonul chinez, format din *Cele cinci clasice* (chin. *Wu jing*) ale antichității, care au contribuit la formarea intelectuală a gânditorilor confucianiști: „Cartea schimbărilor”, „Cartea istoriei”, „Cartea poemelor”, „Cartea riturilor” și „Analele Primăverii și Toamnei”. În secolul al XII-lea, Zhu Xi a recomandat o abordare mai critică a tradiției exegetice de până atunci, considerând că s-a îndepărtat considerabil de la sensul original al textelor antichității. A propus, astfel, o revenire la sursele textuale antice, dintre care a selectat drept esențiale *Cele patru cărți*: „Marea învățătură”, „Doctrina mijlocului”, „Analectele” lui Confucius și „Mencius”. Edițiile realizate și comentariile pe care le scrie la aceste texte devin ele însele canonice, însă abia după moartea lui, când au fost adoptate drept programa obligatorie a examenelor imperiale din China și, ulterior, Coreea, până la dispariția acestui sistem de evaluare a funcționarilor în 1908 și, respectiv, 1894.



ceară de albine, necesita foarte multă ceară și era anevoioasă.

La începutul dinastiei Chosŏn, administrația regelui Sejong (d. 1418-1450) a făcut progrese remarcabile cu tiparul mobil de metal, din convingerea că prosperitatea dinastiei depinde de accesul la cultura scrisă. Aura de monarh luminat a lui Sejong se datorează acestei înțelegeri a utilității tehnologiei pentru binele comun și societate, precum și conștiinței că orice text scris va reprezenta o moștenire pentru generațiile următoare, cum notează cronicarii săi:

„Tipografia a fost întemeiată pentru a tipări multe cărți și a le transmite posterității pentru totdeauna, ceea ce va fi de un folos nemărginit. Însă fonturile turnate inițial au inclus șabloane de caractere nu prea bune, cu care tipografii se osteneau, nefiind ușor să aibă rezultate mulțumitoare.”<sup>9</sup>

În 1420, regele a pus să fie refăcute șabloanele în care se turnau piesele de metal cu caractere chinezești, sarcină care a durat șapte luni, dar a constituit un progres:

„Tipografii au considerat [noile șabloane] ușor de folosit, ajungând să tipărească într-o zi cam douăzeci de pagini de carte. Gândindu-ne cu respect, regele Kwanghyo cel Mare [T'aejong, d. 1400-1418] a început munca aceasta înainte, iar Majestatea Sa Regele i-a urmat, adăugând îmbunătățiri și un sistem complet logic.

Mulțumită acestor șabloane, nici o carte nu rămâne netipărită ori neînvățată. Cultura și educația vor înflori în mod natural și vor avansa zi după zi, iar Calea lumii va crește și va deveni chiar mai prosperă. Acest lucru e foarte diferit de acei împărați Han și Tang care erau absorbiți cu întâietate în căutarea de bogății și arme pentru statul lor, o binecuvântare nemărginită pentru Chosŏn, întru eternitate.”<sup>10</sup>

Interesul pentru dezvoltarea tehnologică a tiparului și pentru tipărirea și distribuția de tiraje mari va rămâne o constantă a guvernării Chosŏn. În 1894, Maurice Courant, un filolog francez care a realizat un vast index tematic al tuturor cărților la care a avut acces în timpul activității sale de interpret la legația franceză din Seoul (1890-1892), remarca admirativ eforturile monarhiei de a dezvolta tiparul mobil de metal:

„Suveranii coreeni puneau să fie făcute câte o sută sau două sute de mii de piese mobile, iar entuziasmul regal mergea atât de departe, încât, când lipsea arama, puneau în creuzet clopotele mănăstirilor în ruine, vasele și instrumentele din proprietatea administrațiilor ori a unor persoane private.”<sup>11</sup>

Eforturile acestea reflectă o înțelegere foarte pragmatică a funcției formative a tiparului. Monopolul statului asupra tiparului mobil de metal a constituit o sursă de autoritate și prestigiu, exercitată prin tipărirea asiduă de texte didactice. Îndrumarele de educație morală au constituit o categorie privilegiată de texte tipărite de către stat, chiar de la începutul dinastiei. A fost valorificată, astfel, o lucrare apărută inițial spre finalul dinastiei Koryŏ, „Însemnări despre actele de pietate filială” (cor. *Hyohaeng-nok*), compusă după modelul chinez al „Celor douăzeci și patru de modele de pietate filială” (chin. *Ershisi xiao*). Apărută inițial în China dinastiei Yuan (1279-1368), această culegere a avut succesul unui bestseller în secolele următoare, încât numele și faptele eroilor au devenit locuri comune, recognoscibile imediat de către toată lumea. „Cele douăzeci și patru de modele de pietate filială” sunt exemple extreme, imposibil de urmat, însă este posibil că tocmai virtutea lor excesivă le-a făcut memorabile: o femeie, ea însăși suficient de în vârstă încât să aibă nepoți, își alăptează la sân soacra, prea firavă pentru a mai mânca mâncare solidă; un bărbat care și-a pierdut de tânăr părinții le face statui de lemn, pe care le îngrijește ca și cum ar fi părinții lui, aievea, tocmai pentru că nu a reușit să îi îngrijească în timpul vieții; un băiat de opt ani lasă hoarde de țăntari să îl înțepe, fără a-i goni, de teamă că, altfel, insectele i-ar ataca pe

9. *Sejong wangjo sillok* („Analele regelui Sejong”), 1422, luna a zecea, ziua 29, însemnarea a doua. Text accesibil în arhiva digitală [http://esillok.history.go.kr/front/sillokView/SillokViewList.do?menuNo=4000000&leftMenuNo=4010000&pStep01\\_01=01&pStep02\\_01=eda\\_104&pStep03\\_01=eda\\_104100&pStep03\\_02=10&pCommonTotalData\\_01=eda\\_10410029&pCommonTotalData\\_02=29&pSillokButtonDataType=Eng&pPage=1&pSillokContentType=1](http://esillok.history.go.kr/front/sillokView/SillokViewList.do?menuNo=4000000&leftMenuNo=4010000&pStep01_01=01&pStep02_01=eda_104&pStep03_01=eda_104100&pStep03_02=10&pCommonTotalData_01=eda_10410029&pCommonTotalData_02=29&pSillokButtonDataType=Eng&pPage=1&pSillokContentType=1). Toate traducerile în limba română din acest studiu îmi aparțin.

10. *Sejong wangjo sillok*, 1422, luna a zecea, ziua 29, însemnarea a doua.

11. Maurice Courant, *Bibliographie coréenne. Tableau littéraire de la Corée. Contenant la nomenclature des ouvrages publiés dans ce pays jusqu'en 1890 ainsi que la description et l'analyse détaillées des principaux d'entre ces ouvrages* (Paris: Ernest Leroux, 1894), XLVI.

părinții săi.<sup>12</sup> Scene și obiecte distinctive din această culegere au fost reprezentate pe îmbrăcăminte, ceramică, iar eroii au devenit protagoniști în balade, operă și alte genuri ficționale populare, reflectând măsura în care s-a desăvârșit încrederea morală în societatea chineză.

În Coreea, integrarea acestui clasic chinez în scrieri morale similare a contribuit la diseminarea largă a simbolurilor asociate cu pildele de pietate filială. Obiectele emblematice care apar în povestirile cu tâlc au devenit ele însele simboluri ale pietății filiale (peștele prins pentru a hrăni o mamă vitregă, mugurii de bambus iviți în mod miraculos din lacrimile vărsate pentru o mamă bolnavă, evantaiul folosit pentru a răcori un tată trist, rămas văduv), identificabile de publicul erudit și neerudit, deopotrivă. Faptul că aceste obiecte ajung să denote modelele de pietate, în absența eroilor înșiși, este comparabil, de pildă, cu ușurința cu care azi recunoaștem simbolurile eroilor din imaginarii benzilor desenate și al cinematografului.

Drumul spre o recunoaștere atât de facilă a imaginarului din „Cele douăzeci și patru de modele de pietate filială” începe sub domnia regelui Sejong. Statul a folosit tiparul pentru a multiplica ediții de texte esențiale pentru propagarea moralei confucianiste. Pentru publicarea volumului „Însemnări despre actele de pietate filială”, regele le-a cerut intelectualilor care îngrijeau ediția să adauge la cele douăzeci și patru de modele chineze o serie de modele autohtone din istoria coreeană.<sup>13</sup>

Dintr-o astfel de viziune se naște una dintre cele mai frecvent retipărite cărți din perioada Chosŏn, „Ghidul ilustrat al celor trei relații cardinale” (*Samgang haengsilto*, prima ediție 1434). Cuprinzând ilustrații narative și grafice ale virtuților morale capitale – loialitatea supușilor față de rege, pietatea fiilor și devotamentul marital al femeilor –, acest îndrumar exemplifica elocvent cele trei relații cardinale dintre suveran și supus, tată și fiu, soț și soție. Ghidul a reunit inițial trei sute treizeci de istorisiri din China și din spațiul autohton, explicând conduita corectă, morală, generatoare de armonie în familie și ordine socială. În secolele ulterioare, pildele au variat ca număr și selecție de la o ediție la alta, fiind vizibilă o preferință crescândă pentru modelele coreene, din rațiuni politice: statul premia familiile celor care erau selectați drept modele, astfel încât urmașii lor militau pentru includerea străbunilor într-o listă atât de prestigioasă. Premiul presupunea privilegiul generatoare de prestigiu social și recompense pecuniare, însă adevărata gratificare venea din faima asociată cu istoricizarea unor membri ai familiei.<sup>14</sup> Atenția acordată modelelor indigene demonstra că societatea Chosŏn a internalizat ideologia confucianistă, eforturile pentru confucianizare permițând o mai bună integrare a statului Chosŏn în civilizația sinică. În majoritatea edițiilor, „Ghidul ilustrat al celor trei relații cardinale” se remarcă printr-un triplu palier de expunere: vizual (gravuri cu succesiuni de scene narative, pentru publicul needucat: oameni de rând, femei, copii și cei de la periferia societății), text în alfabetul vernacular *han'gŭl* (inventat în 1443-1446) pentru cei care aveau o educație rudimentară și text în chineza clasică, pentru publicul cultivat. Un exemplu este pilda lui Yu Sŏkchin, un funcționar de la începutul dinastiei Chosŏn, al cărui tată se îmbolnăvește grav. Când află că remediul este un amestec de sânge și os uman, își taie fără ezitare un deget de la mâna stângă și își vindecă tatăl cu poțiunea preparată. Dacă, pentru elite, un astfel de text reprezenta un mijloc de propagare a eticii confucianiste, publicul needucat era atras de extremismul pildelor și al ilustrațiilor.

Un alt influent text tipărit a fost „Mica învățătură” (chin. *Xiaoxue*, cor. *Sohak*), o culegere de precepte despre educație, compilată din clasicii antici de Zhu Xi în 1187 și cunoscută în Coreea de la începutul secolului al XIV-lea. În 1407, este decretată lectură obligatorie în educația primară,<sup>15</sup> deși era un text destul de dificil pentru copii, în chineza clasică, despre parcursul de urmat către o educație morală riguroasă. Traducerea lui în limba coreeană a fost, așadar, un act necesar: în 1518, statul a tipărit o mie trei sute de exemplare și le-a dăruit cărturarilor-funcționari.<sup>16</sup> Textul a devenit, curând, un clasic ce trebuia memorat ca pregătire pentru etapa primară a examenelor de stat pentru funcționari. Astfel, interesul

12. David Johnson, „Selections from *The Twenty-Four Exemplars of Filial Piety*”, in *Sources of Chinese Tradition: From 1600 Through the Twentieth Century*, compiled by Wm. Theodore de Bary and Richard Lufrano (New York: Columbia University Press, 2000), 138-141.

13. Oh Young Kyun, *Engraving Virtue: The Printing History of a Premodern Korean Moral Primer* (Leiden: Brill, 2013), 62.

14. Oh, *Engraving Virtue*, 6-8.

15. Martina Deuchler, „Propagating Female Virtues in Chosŏn Korea”, in *Women and Confucian Cultures in Premodern China, Korea, and Japan*, edited by Dorothy Ko, JaHyun Kim Haboush, and Joan R. Piggott (Berkeley: University of California Press, 2003), 145.

16. Deuchler, „Propagating Female Virtues”, 145.



manifestat de către stat pentru tipărirea anumitor texte – în mod particular clasicii confucianiști și textele de edificare morală – a contribuit la canonizarea lor și la modelarea curriculumului din sistemul de educație, implicit a probelor de la examenele de stat pentru funcționari.

### Tiparul privat

Însă tipărirea de cărți nu a constituit monopolul statului. Entitățile private, precum templele budiste, academiile confucianiste private sau aristocrația de rang înalt (chiar și din mediul rural) concureau statul în diseminarea de texte, creând un spațiu cultural divers, polifonic, orientat spre tipuri variate de audiență. Aceste grupuri preferau xilografia, pentru că era o metodă mult mai accesibilă, cu mijloace materiale puține. Când o publicație reprezenta un proiect de mai mare anvergură, clanurile aristocratice din comunitate colaborau pentru a forma rețele de comunicare intelectuală, promovând prestigiul acelei comunități ori al academiei locale. În plus, simpla păstrare a clișeelelor de lemn și acumularea lor în biblioteci private era un semn de prestigiu social. Amploarea practicilor de tipar privat a apărut chiar ca o necesitate în prima jumătate a secolului al XVII-lea, în urma invaziilor japoneze (1592-1598) și a celor manciuriene (1627; 1636-1637), care au devastat patrimoniul cultural, inclusiv o parte din bibliotecile regale. Statul a lansat proiecte oficiale de multiplicare a cărților, folosind tiparul mobil de metal, însă aceste eforturi nu au fost suficiente.<sup>17</sup> Elita aristocratică din provincie și academiile confucianiste au inițiat eforturi private de a tipări texte filosofice confucianiste, cărți cu caracter practic și educativ, dicționare, istorii, ficțiune în chineza clasică sau în alfabetul *han'gŭl*.<sup>18</sup>

Din secolul al XVI-lea, tiparul mobil de lemn a fost conceput ca o alternativă mai puțin costisitoare la celelalte tehnologii de tipar. Ideogramele chinezești erau gravate pe cuburi mici de lemn, de dimensiunea unor zaruri, fiind necesare resurse materiale și umane foarte puține. În contrast, producerea de caractere mobile din metal necesita metale și meșteri metalurgiști, iar crearea de clișee pentru xilografie presupunea cumpărarea de blocuri mari de lemn. Deși piesele de la tiparul mobil de lemn se deteriorau ușor și erau adesea inegale, aceasta a fost o metodă de tipar foarte accesibilă aristocraților cu resurse limitate și aplicată pentru tirajele mici.

Practica tiparului privat a fost amplificată de cutuma de a tipări și promova operele complete ale unui membru al familiei ori ale unui intelectual prestigios din școlile locale. Pentru familiile aristocratice și academiile confucianiste, xilografia a oferit mijloacele concrete de diseminare a operelor scrise de erudiții familiei sau ai comunității și de prezervare pe termen lung a cărților – dacă nu în formatul tipărit, perisabil, pe hârtie, atunci sub forma clișeelelor tipografice, lăsate moștenire din generație în generație. În 2015, Coreea de Sud a înscris în Registrul Memoria Lumii din patrimoniul UNESCO o colecție de peste șazeci și patru de mii de planșe de lemn păstrate în Andong, centru al culturii confucianiste, produse între 1460 și 1956 doar în această regiune. Colecția reunește și conservă clișee ce constituie proprietatea privată a peste trei sute de familii cu origini aristocratice și academii locale, fiecare planșă în exemplar unic, utilizabilă și azi pentru tipărirea de cărți (în total, 718 titluri). Majoritatea sunt antologii și volume de opere complete, iar o mică parte sunt genealogii și cronologii ale clanurilor, cărți despre neoconfucianism, ritualuri sau istorie.<sup>19</sup>

Când o parte din aceste ediții private au ajuns în mâinile unor negustori care au știut să exploateze cererea de carte din prima jumătate a secolului al XVII-lea, a apărut în zonele urbane și tiparul comercial.<sup>20</sup> Negustorii au reprodus textele pe clișee de lemn, putând produce apoi tiraje mari, de calitate modestă, de oricâte ori era nevoie. Tiparul comercial era o afacere care presupunea investiții considerabile – angajarea de gravori, lemnul necesar pentru plăcile de lemn – și venituri graduale. Aceasta reflectă puterea financiară a unei categorii nou-apărute în a doua jumătate a dinastiei Chosŏn: negustorii

17. Studiul lui Ok Young-Jung demonstrează că, în urma crizei socio-economice provocate de invazii, tiparul mobil cu piese de lemn a devenit cea mai convenabilă și accesibilă tehnologie de tipar chiar și pentru stat, datorită costului său redus, cumulat cu versatilitatea tiparului mobil. Ok Young-Jung, „16 segi huban – 17 segi Chosŏn ūi mokhwalcha insoe wa ch'ulp'an munhwajŏk ūimi” [Wooden Type Printing in the 16-17<sup>th</sup> Century Joseon Dynasty and its Significance in Publication Culture], *Han'guk munhwa* 72 (2015): 21-46.

18. Kim Hunggyu, *Understanding Korean Literature*, trans. Robert J. Fouser (London and New York: Routledge, 2015), 185.

19. Cultural Heritage Administration, „Confucian Printing Woodblocks in Korea. Nomination Form, International Memory of the World Register”, 2014.

Accesibil la <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-2/confucian-printing-woodblocks/>.

20. Kim, *Understanding Korean Literature*, 186.

bogați, care aveau statutul social al oamenilor de rând, dar încep, treptat, să imite stilul de viață al aristocrațiilor. Editurile comerciale tipăreau titluri esențiale pentru care exista o cerere consistentă (precum manualele pentru copii ori tratatele de agricultură), adaptându-se la cerințele unui public tot mai divers și mai numeros. Până în secolul al XIX-lea, tiparul comercial va contribui substanțial și la popularizarea operelor de ficțiune, unele dintre ele având un pronunțat caracter de critică socială.

### Circulația cărților de ficțiune în Chosŏn

Ficțiunea în proză din Chosŏn a fost numită, destul de impropriu, „roman”, „novel” în exegeza de limbă engleză, o traducere a coreeanului *sosŏl* (lit. „poveste minoră”), gen literar inspirat de chinezescul *xiaoshuo*. În realitate, multe dintre așa-numitele „romane” ale epocii au proporțiile unor nuvele și personaje unidimensionale, mai degrabă asemănătoare celor din poveștile populare. De altfel, termenul *sosŏl* acoperă o largă varietate de genuri în proză: mituri, povești populare, anecdote, schițe, dar și proză de mari dimensiuni. Raportată la propensiunea intelectualilor pentru genul istoriografic, comentariul politic și filosofic și poezie, ficțiunea în proză a constituit un gen minor. Această ierarhie a genurilor a derivat din înțelegerea confucianistă a textului scris ca sursă de cunoaștere și autodesăvârșire (dictonul sino-coreean „munichaedo”, lit. „literele – prin extensie, cultura – conduc spre Cale”). Un text scris căpăta valoare nu prin seducția lui recreativă, ci prin forța documentară, de testament (cor. „suribujak”, lit. „să transmită, nu să creeze”). Domina și ideea preconcepută că romanul, din cauza caracterului ficțional, a strategiilor alegorice și escapiste, are un efect nociv asupra cititorilor, de periculoasă ștergere a distincțiilor dintre realitate și ficțiune.

De aceea, scriitorii preferau să scrie în anonim, protejați de stigma că se dedică unui obicei atât de imoral și banal precum scrisul de romane. Istoricii au catalogat peste opt sute de titluri de opere ficționale scrise în dinastia Chosŏn, însă pentru foarte puține dintre acestea sunt cunoscuți autorii.<sup>21</sup> Protecția anonimului le permitea autorilor să abordeze teme sensibile, precum critica societății Chosŏn, ironizarea autorităților corupte sau chiar experiențe personale, narate într-un stil mult mai liber decât și-ar fi permis în proza nonficțională, didacticistă și limitată la morala confucianistă. Multe dintre romanele scrise de aristocrați în dinastia Chosŏn au ca fundal perioade mitologice sau istorice din China, țară pe care majoritatea autorilor nu o văzuseră niciodată. Idealizarea Chinei – frecvent China antichității sau a dinastiilor Song și Ming – avea rolul de a propune un model de societate perfectă, dar era și o strategie escapistă, de refugiu din fața realităților contemporane. Însă pe fundalul străin, personajele, relațiile sociale, moravurile societății reprezentau întotdeauna aspecte din Chosŏn. Această strategie narativă apăra autorii de acuzația că lansează idei subversive care răstoarnă statu-quo din Coreea sau că diseminează obiceiuri imorale, mai ales în cazul operelor cu accentuate note critice sau satirice.

Gustul pentru ficțiunea în proză, preponderent importată din China,<sup>22</sup> s-a format treptat spre sfârșitul dinastiei Koryŏ și în prima jumătate a dinastiei Chosŏn. În această perioadă, cărturarii din clasa aristocratică au scris ocazional proză, desconsiderând totuși ficțiunea drept o sursă de divertisment inferioară compunerii de poeme. Ei au preferat să scrie în stilul elitist al chinezei clasice până la începutul secolului al XX-lea, chiar și după apariția alfabetului *han'gŭl* în secolul al XV-lea. Educația centrată pe canonul clasic chinez și ideologia sinocentrică dominantă i-a predispus la o preferință excesivă pentru

21. Michael Kim, „Literary Production, Circulating Libraries, and Private Publishing: The Popular Reception of Vernacular Fiction Texts in the Late Chosŏn Dynasty”, *The Journal of Korean Studies* 9, nr. 1 (Fall 2004): 28.

22. Importul de carte din China prin intermediul misiunilor diplomatice, trimise constant de statul coreean în Imperiul Chinez, nu reprezintă obiectul acestei cercetări, fiind deja riguros studiate: Kim Su-jin, „Kukka ūi changsŏ wa kaein ūi changsŏ. Kongsŏ kyojik ūi yŏksaro chomyŏnghŏn Kyujanggak Chunggukpon tosŏ”, *Han'guk munhwa*, no. 75 (2016): 13-44. Choe Yeonshik, „Chosŏn hugi pulgyo sosŏlchip ūi suyong kwa yut'ong”, *Pulgyo hakpo*, no. 80 (2017): 109-136.



scrierile în chineza clasică, uneori chiar modelate după genuri ficționale chineze.<sup>23</sup>

Utilizarea tot mai asiduă a alfabetului autohton *han'gŭl* din secolul al XVII-lea<sup>24</sup> a avut impact asupra diversității sociale a scriitorilor și a cititorilor. Oameni cu un anumit nivel de educație din rândul non-elitei și femeile aristocrate au compus în limba coreeană, în scrierea vernaculară, lărgind panorama de identități sociale și viziuni exprimate prin ficțiune. Crearea de texte literare în limba coreeană, în alfabetul *han'gŭl* a generat multiple niveluri de receptare și diseminare a cărților. O strategie de captare a publicului erudit a fost integrarea de citate din canonul clasic confucianist sau aluzii la texte chineze consacrate, care confereau romanelor mai mult prestigiu și o notă savantă.

Circulația mai largă a textelor în *han'gŭl* în secolul al XVII-lea este un indiciu despre diversitatea socială a publicului de ficțiune. Nu doar aristocrații citeau, ci și femeile și copiii din familiile aristocratice, care făceau schimburi de cărți în familie ori printre prieteni, și bărbații din clasa de mijloc (cor. *chung'in*). Publicarea de cărți în *han'gŭl* făcea lectura accesibilă chiar și pentru oamenii de rând, formându-se, astfel, un public pentru romanele eroice, de dragoste și cele care reflectau relațiile familiale.

Accesibilitatea alfabetului *han'gŭl* pentru toate clasele sociale și apariția unui număr crescând de scrieri vernaculare în alfabet au generat practici excepționale de consum de carte. Negustorii au văzut în popularitatea romanului o oportunitate de exploatare și au început să producă ediții ieftine, de o calitate tipografică modestă, realizate cu ajutorul clișeei gravate în lemn (cor. *panggakpon*). În secolul al XVII-lea apar negustorii ambulanți de cărți, care suscitau interesul cumpărătorilor – femei și copii din familiile aristocrate, oameni de rând – citind cu voce tare, pe străzi, fragmentele cele mai savuroase din romane. Cititorii talentați ajung să se profesionalizeze într-o categorie distinctă (cor. *chŏn'gisu*), însoțind negustorii de carte sau făcând lecturi publice prin piețe, unde atrăgeau un public divers din punct de vedere social declamând scene din povestiri și romane. Interpretările dramatice ale cititorilor de profesie erau, înainte de orice, un act de seducție: se opreau din lectură în momentele de suspans ale textului, așteptând să primească bani înainte de a continua.<sup>25</sup> Practica lecturii publice apare în urma unei îndelungi tradiții a vocalizării clasicilor chinezi, adesea ghidată de un mentor care facilita lectura ori demersul hermeneutic. Apoi, popularitatea cititorilor de profesie este explicabilă într-un mediu social în care accesul la cultura scrisă era privilegiul elitei, iar lectura publică oferea tuturor, deopotrivă, o deschidere spre ficțiune. De altfel, formele de divertisment accesibile tuturor claselor sociale – teatrul cu măști (cor. *t'alch'um*), spectacolele muzicale (cor. *p'ansori*), acrobațiile – erau toate performate de artiști itineranți, în locuri publice.

Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, creșterea publicului de carte duce la apariția bibliotecilor comerciale în Seoul și în alte zone urbane, cu cărți de împrumut contra cost (cor. *sech'aekchŏm*), cel mai adesea transcrise de mână. Volumele destinate împrumutului comercial erau proiectate pentru uzură, librării asigurându-se că vor fi destul de rezistente pentru a supraviețui închirierilor succesive: hârtie de mai

23. De pildă, „Noi povești din Kŭmo” (cor. *Kŭmo sinhwa*), o colecție de nuvele scrise în chineza clasică de Kim Si-sŭp (1435-1493), a fost o adaptare după o colecție chineză de nuvele fantastice (chin. *Jiandeng xinhua*, „Noi povești la fițilul tăiat al lumânării” de Qu You, 1347-1428). În China, opera nu a fost foarte populară, dar a devenit extrem de faimoasă în Coreea și, prin edițiile coreene, și în Japonia, unde a impulsionat genul povestirilor supranaturale cu fantome. În timpul dinastiei Chosŏn, cărturarii l-au apreciat pe Kim Si-sŭp pentru scrierile sale filosofice și stilul poetic, însă există suficiente mențiuni textuale ale „poveștilor din Kŭmo”, pentru a confirma circulația lor printre aristocrați până în secolul al XVII-lea. Apoi, nuvelele lui Kim Si-sŭp au dispărut din Coreea, însă au circulat în ediții succesive în Japonia, unde au fost descoperite de istoricul Ch'oe Namsŏn (1890-1957) la începutul secolului al XX-lea. Începând cu Ch'oe, istoria literară le-a evidențiat meritul de prim exemplu de ficțiune autentic coreeană din Chosŏn, datorită încorporării unor elemente locale de folclor și geografie și a aluziilor la texte literare din Koryŏ. Pentru o ediție accesibilă într-o limbă de circulație internațională, a se vedea traducerea adnotată realizată de Dennis Wuerthner, *Tales of the Strange by a Korean Confucian Monk: Kŭmo sinhwa by Kim Sisŭp* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2020).

24. Abia la începutul secolului al XVII-lea a apărut prima operă ficțională în proză scrisă în alfabetul vernacular *han'gŭl*, „Povestea lui Hong Kildong” (cor. *Hong Kildong-chŏn*), atribuită lui Hŏ Kyun (1569-1618). Hong Kildong este fiul unui oficial de rang înalt, discriminat din pricina statutului de fiu nelegitim, în ciuda calităților sale excepționale. El devine un erou justițiar, în numele celor oprimați, și caută să instituie dreptatea într-o lume profund afectată de inegalități sociale, răspunzând probabil unor așteptări și frustrări ale publicului eterogen pentru care a fost scrisă povestea. De asemenea, preferința publicului pentru spectaculos, aventură și gesturi eroice explică abundența detaliilor fantastice și supranaturale, care estompează notele critice la adresa societății Chosŏn.

25. Kim, *Understanding Korean Literature*, 184-185.

bună calitate, coperți groase, margini late în josul paginii, anticipând uzura datorată răsfoirii paginilor. În același timp, formatul volumelor predisunea cititorii la practici de consum repetat: textele mai lungi erau publicate în serii de volume multiple, de aproximativ treizeci de pagini, urmând a fi împrumutate individual. Un volum dintr-o astfel de serie includea, la final, un fragment de la începutul volumului următor, declanșând nerăbdarea și curiozitatea cititorilor și stimulând consumul continuu de carte.<sup>26</sup> Maurice Courant, în vastul său studiu despre cărțile coreene aflate în circulație la sfârșitul secolului al XIX-lea, a descris practica împrumutului comercial de cărți: librării luau drept garanție bani ori obiecte casnice – un cuptor portabil sau o oală de gătit. Stabileau prețuri modice pe zi, per volum, așadar veniturile nu erau considerabile. Cu toate acestea, profesia era suficient de respectabilă, încât să fie practică de aristocrații din rangurile joase ori de cei care își pierduseră averile.<sup>27</sup>

Răspunzând nevoilor și exigențelor unui public divers, o operă putea circula în formate diferite, în manuscris, ediție tipărită cu clișee gravate în lemn, în chineza clasică ori în alfabetul vernacular. Practica transcrierii de manuscrise a continuat să existe, în paralel cu tehnologiile de tipar, pentru că presupunea investiții materiale minime. Operele circulau sub formă de manuscris, în copii redactate de mână, mai întâi în cercuri intime, în familie și printre prieteni, iar titlurile care căpătau notorietate erau preluate în oferta lor de către librării ambulante care împrumutau cărți publicului larg. În timpul transcrierii, copiatorul își permitea libertatea de a omite anumite pasaje ori de a abrevia altele, făcea modificări intenționate sau din eroare. Chiar și între edițiile tipărite cu metoda plăcilor de lemn existau diferențe, pentru că editorii se străduiau să micșoreze costul de producție al tirajelor, scurtând textele. Deși de o calitate precară a tipăriturii, cărțile deveneau, astfel, obiecte accesibile pentru un public foarte divers. De aceea, pentru un singur titlu există adesea ediții multiple – uneori zeci de ediții distincte – care au circulat în paralel (Figura 1).

Metoda de realizare a edițiilor	Kim Man-jung, „Visul celor nouă nori” (cor. <i>Kuunmong</i> )		Kim Man-jung, „Istoria călătoriei spre sud a doamnei Sa” (cor. <i>Sa-ssi namjŏnggi</i> )		Anonim, „Povestea lui Ch’unhyang” (cor. <i>Ch’unhyang-chŏn</i> )		Hŏ Kyun, „Povestea lui Hong Kildong” (cor. <i>Hong Kildong-chŏn</i> )	
	Chineza clasică ( <i>hanmun</i> )	Coreeană ( <i>han’gŭl</i> )	Chineza clasică ( <i>hanmun</i> )	Coreeană ( <i>han’gŭl</i> )	Chineza clasică ( <i>hanmun</i> )	Coreeană ( <i>han’gŭl</i> )	Chineza clasică ( <i>hanmun</i> )	Coreeană ( <i>han’gŭl</i> )
Manuscris	69	71	76	111	21	119	1	35
Tipar cu clișee de lemn	97	31	-	4	1	74	-	34
Tipar cu caractere mobile	9	15	3	19	10	103	-	19
TOTAL	175	117	79	134	32	296	1	88
	292		213		328		89	

**Figura 1. Numărul de ediții aflate în circulație pentru câteva dintre cele mai populare opere de ficțiune din Chosŏn<sup>28</sup>**

26. Kim, „Literary Production, Circulating Libraries”, 6.

27. Courant, *Bibliographie coréenne*, XXIV-XXVI.

28. Yu Myoung In, „*Kuunmong* and the Sinosphere: Focusing on its Title”, in *Global Korea: Old and New*, ed. Duk-Soo Park (Sydney: The Korean Studies Association of Australasia, 2009), 191.





Ediția în chineză clasică din 1725 a romanului lui Kim Man-jung, „Visul celor nouă nori” (cor. *Kuunmong*), este primul exemplu cunoscut de roman tipărit în scop comercial, cu tehnica xilografiei.<sup>29</sup> Potrivit tradiției, Kim Man-jung a scris romanul pentru mama sa în 1687, pentru a o consola că pleacă în exil, într-o perioadă de mari conflicte politice. Deși a fost un roman popular în epocă,<sup>30</sup> circulând în numeroase ediții, unele în chineza clasică, altele traduse în *han'gŭl*, „Visul celor nouă nori” a circulat inițial ca roman anonim, fiindu-i atribuit postum lui Kim Man-jung de către un nepot de-al său.

Istoricii estimează că edițiile comerciale, tipărite în *han'gŭl*, au apărut cu aproximativ o jumătate de secol mai târziu decât cele în chineza clasică, iar dintre cele păstrate, cea mai veche este versiunea din 1846 a „Poveștii lui Ch'unhyang” (cor. *Ch'unhyang-chŏn*, text anonim).<sup>31</sup> O poveste de dragoste ilicită între tineri din categorii sociale diferite, „Povestea lui Ch'unhyang” a devenit populară mai întâi ca text de spectacol dramatic și muzical (cor. *p'ansori*), fiind apoi transpusă în proză<sup>32</sup> pentru a răspunde gustului publicului pentru divertisment.

Apar și librării în Seoul, comercializând volume pentru gustul erudit al aristocraților, dar și ficțiune. Sursa tipografică a cărților determina accesibilitatea lor: Courant remarcă raritatea, în librării, a lucrărilor publicate prin decret regal, destinate administrațiilor locale, și a cărților budiste, tipărite pentru uzul monastic.<sup>33</sup> În schimb, stocul librăriilor era compus din volume la un preț accesibil și, în mai mică măsură, ediții scumpe, publicate în tiraje mici, pentru a controla pierderile tipografilor:

„Coreenii sunt, la modul general, într-adevăr, prea săraci pentru a cumpăra o carte, dacă aceasta costă mai mult de câteva monede. Acesta este prețul volumelor obișnuite care se văd peste tot în număr atât de mare. Orice ediție mai îngrijită și mai scumpă se vinde doar în cantități neînsemnate, iar librarul nu-și poate permite cheltuiala; dacă uneori se hazardează, o face asigurând în avans câteva contribuții. De asemenea, o operă nu e niciodată scoasă decât într-un mic număr de exemplare și, cum plăcile tipografice rămân, se continuă imprimarea treptat, la nevoie. Dar aceste plăci, predispuse la deteriorare ori distrugere din cauza umidității, focului, moliilor, nu se păstrează integral multă vreme; de obicei, după câteva zeci de ani, opera nu mai poate fi imprimată, decât dacă este gravată din nou o parte mai mult sau mai puțin importantă; însă sunt foarte puține cărțile pentru care se decide acest efort.”<sup>34</sup>

Tot Maurice Courant descrie o librărie tipică din centrul capitalei:

„Puțin mai departe de zgomotul din acest centru al negustoriei, dar destul de aproape pentru a profita de mișcarea trecătorilor, librarul tronează ghemuit spre spatele magazinului său, după marfa expusă înclinat pe podeaua puțin retrasă de la stradă, astfel încât clienții să fie feriți în timp ce își fac cumpărăturile. Librarul are o înfățișare plăcută și poartă, pe lângă haine de mătase, mica fâșie din păr de cal rezervată aristocraților; trage din pipa lungă, vorbind cu cei câțiva vizitatori așezați lângă el, și nu se deranjează decât pentru cumpărătorii importanți. Ar roși să arate volumele comune și ieftine, care sunt scrise în limba coreeană; dacă le are, le-a surghiunit într-un colț. Ceea ce expune sunt cărțile în limba chineză, exemplare noi din clasice, exemplare la mână a doua de opere din cele mai variate domenii, din perioade diferite, unele tipărite, altele în manuscris; uneori ediții destul de obișnuite, alteori ediții regale, în format mare, cu o tipografie îngrijită, pe o hârtie suplă

29. Kim, „Literary Production, Circulating Libraries”, 8.

30. „Visul celor nouă nori” este ste un roman construit pe motivul vieții ca vis – o experiență necesară pentru călugărul budist Yang Song-jin, care, visând o viață exemplară, împlinită, ajunge să înțeleagă caracterul iluzoriu al tuturor lucrurilor. În vis, călugărul transmigrează în corpul unui erudit confucianist, Yang So-yu, a cărui viață este idealul de succes și prestigiu spre care ținteau aristocrații din Chosŏn. Însă caracterul alegoric, notele fantastice ale romanului și fundalul istoric îndepărtat – China dinastiei Tang – atenuază pericolul ca opera să fie citită drept un comentariu politic la realitatea din Chosŏn. Întâlnirile lui So-yu cu opt femei și căsătoriile cu acestea – împreună ei reprezentând cei „nouă nori”, simboluri ale unei existențe senine – au determinat popularitatea romanului pentru publicul feminin din Chosŏn.

31. Kim, *Understanding Korean Literature*, 188.

32. Despre circulația edițiilor „Poveștii lui Ch'unhyang”, a se vedea studiul lui Lee Ock-Seong, Kang Soon-Ae, „Ch'unhyangjŏn kanhaengbon ūi kyet'ong mit sŏjjŏk t'ŭkching e kwanhan yŏn'gu” [A Study on Systems and Bibliographic Characteristics of the Printed Books of *Chunhyangjeon*], *Yŏnsok kanhaengmul*, no. 52 (2012): 379-428.

33. Courant, *Bibliographie coréenne*, LVIII.

34. Courant, *Bibliographie coréenne*, LVIII-LIX.

și puternică, cu o ușoară tentă ivorie, amintind de hartia imperială japoneză.<sup>35</sup>

Cărțile aflate în circulație în librării și în colecțiile librărilor ambulante relevă că, în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, editurile comerciale răspund unui gust popular tot mai evident pentru roman și ficțiunea în proză. Courant observă just ambivalența față de acest gen de publicații: deși constituiau o considerabilă parte din stocul librăriilor și se bucurau de popularitate, ficțiunea era asociată cu stigmatul frivolității, cu ideea că cititul unor astfel de opere era un act lipsit de respectabilitate și valoare. Un contemporan al lui Courant, misionarul american Homer Hulbert (1863-1949), remarcă ipocrizia aristocraților, care pretindeau că sunt consumatori de texte elevate, canonice, dar, în realitate, erau cititori de ficțiune la fel de avizi ca restul societății:

„Cărțile pe care le-am menționat sunt scrise cu caractere chinezești, dar în Coreea e și multă ficțiune scrisă numai cu caractere autohtone. În mod oficial, aceste povești sunt disprețuite de clasa erudită, care formează o mică parte din popor, dar, în realitate, chiar și printre cei din această clasă, sunt foarte puțini cei care nu cunosc perfect conținutul acestor romane. Sunt de vânzare în toate librăriile din țară; numai în Seoul sunt mai multe biblioteci ambulante în care se găsesc romane scrise atât în chineză, cât și în coreeana pură, cu sutele. Multe – de fapt, majoritatea – dintre aceste romane sunt anonime, caracterul lor fiind de așa natură, încât nu i-ar onora pe autorii lor. Și totuși, oricât de compromițătoare ar fi, ele sunt o veridică oglindă a moravurilor din Coreea de azi.”<sup>36</sup>

O dovadă a popularității romanelor chiar și în rândul aristocraților este colecția regală de două mii de romane păstrată la Naksŏnjae, o clădire construită în palatul Ch'angdŏkkung în 1847. Istoricii explică prezența unui număr atât de mare de romane la curtea regală prin transmiterea gustului pentru ficțiune din rândul aristocraților, printre doamnele care lucrau la palat.<sup>37</sup> Cele șapte sute de romane chinezești în traducere și cele o mie trei sute de romane autohtone, anonime, toate redactate în alfabetul *han'gŭl*, sunt, totuși, diferite de romanele consumate de publicul larg în Chosŏn. Tematica lor este mai elevată – povești istorice, de dragoste ori despre relațiile familiale, urmărind mai degrabă să insufle adevăratul la valorile morale confucianiste.

### Concluzii

În dinastia Chosŏn, producția și circulația cărților a fost coordonată de diverși actori sociali, care au utilizat tehnicile de tipar existente în funcție de obiectivele și publicul căruia i se adresau. Statul a fost cel mai programatic producător și distribuitor de carte, monopolizând tiparul mobil cu piese de metal – probabil cea mai versatilă, dar și cea mai costisitoare tehnologie de tipar – și preferând cărțile de îndrumare morală, cu caracter didactic, și domeniile de aplicabilitate practică. Totuși, statul nu a exclus utilizarea celorlalte tehnologii de tipar – xilografia sau tiparul cu clișee tipografice gravate în lemn, tiparul mobil cu fonturi de lemn – atunci când a fost condiționat de factori economici. Pentru aristocrația educată, tipărirea cărților a fost o sursă de prestigiu social și capital cultural, pentru că ilustra posesia de cunoștințe tehnice, program intelectual și mijloace materiale. Preferința pentru xilografie a fost justificată de posibilitatea păstrării clișeelelor de lemn în ilustre colecții transgeneraționale. Cererea de carte – îndrumare morale, manuale, ficțiune – a generat, în cele din urmă, în secolele al XVII-lea–al XIX-lea, comodificarea tehnicilor de tipar și apariția unei clase de negustori de carte, cu practici aparte de promovare și distribuție. În plus, utilizarea paralelă a două sisteme de scriere (caractere chinezești și alfabetul autohton *han'gŭl*) începând cu secolul al XV-lea a generat o cultură scrisă polifonică, cu adresabilitate către un public foarte variat, cultură care, la rândul său, a determinat adaptarea treptată a tiparului la cerințe foarte diverse.

**Acknowledgement:** This work was supported by the Seed Program for Korean Studies of the Ministry of Education of the Republic of Korea and the Korean Studies Promotion Service at the Academy of Korean Studies (AKS-2023-INC-225001).

### Bibliography

Choe, Yeonshik. "Chosŏn hugi pulgyo sosŏlchip ūi suyong kwa yut'ong" [On the Introduction and

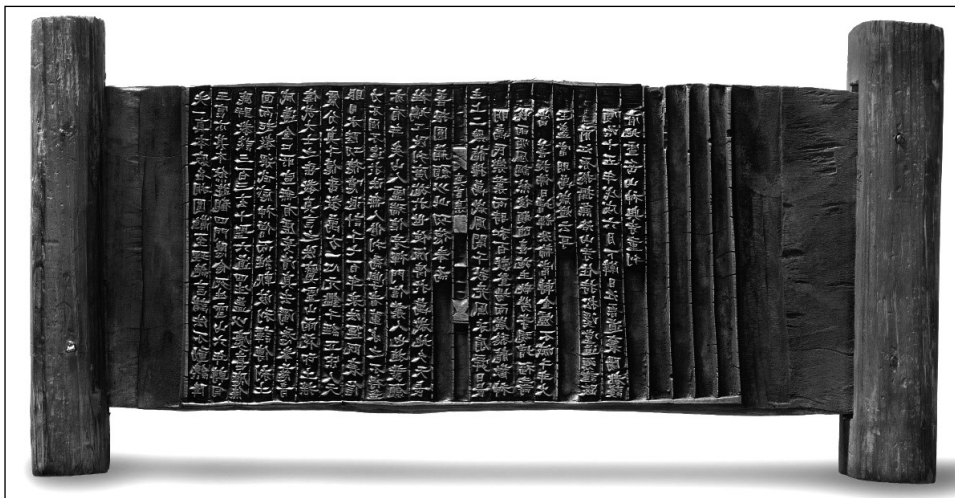
35. Courant, *Bibliographie coréenne*, XXIII-XXIV.

36. Homer B. Hulbert, *The Passing of Korea* (New York: Doubleday, Page and Company, 1906), 311.

37. Chung Ah-young, "Royal classic novels under new spotlight", *The Korea Times*, 7 ianuarie 2011. Accesibil la [http://www.koreatimes.co.kr/www/news/art/2011/01/142\\_79306.html](http://www.koreatimes.co.kr/www/news/art/2011/01/142_79306.html).

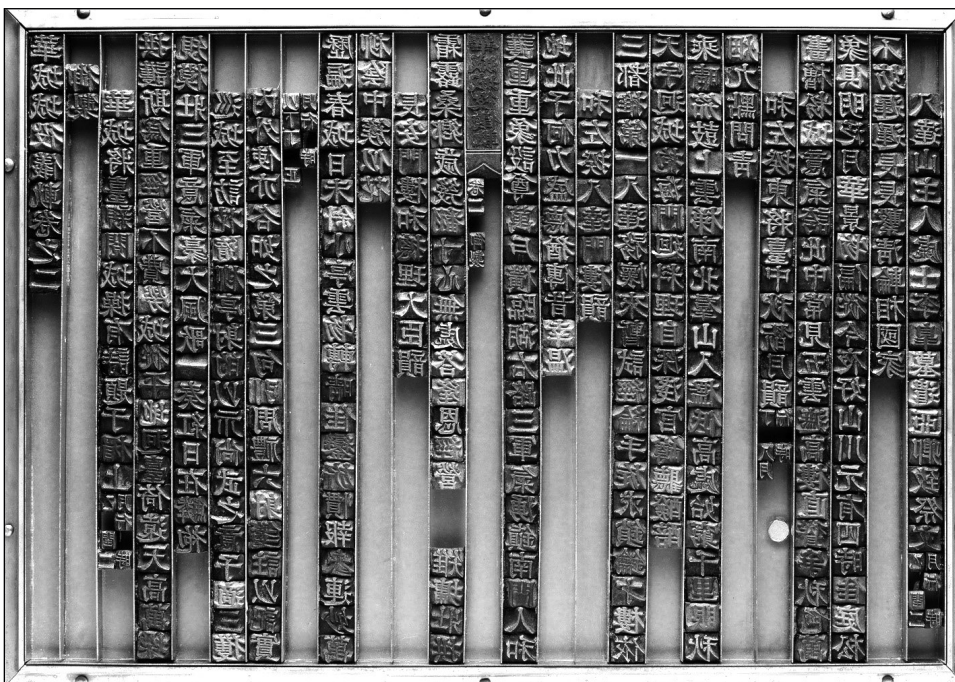


- Circulation of Chinese Buddhist Short Story Collections in the Late Joseon Dynasty]. *Pulgyo hakpo*, no. 80 (2017): 109-136. <http://doi.org/10.18587/bh.2017.09.80.10>.
- Chung, Ah-young. "Royal classic novels under new spotlight." *The Korea Times*, January 7, 2011. [http://www.koreatimes.co.kr/www/news/art/2011/01/142\\_79306.html](http://www.koreatimes.co.kr/www/news/art/2011/01/142_79306.html).
- Courant, Maurice. *Bibliographie coréenne. Tableau littéraire de la Corée. Contenant la nomenclature des ouvrages publiés dans ce pays jusqu'en 1890 ainsi que la description et l'analyse détaillées des principaux d'entre ces ouvrages*. Paris: Ernest Leroux, 1894. <https://archive.org/details/bibliographieco00courgoog>.
- Cultural Heritage Administration. "Confucian Printing Woodblocks in Korea. Nomination Form, International Memory of the World Register." 2014. <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-2/confucian-printing-woodblocks/>.
- Deuchler, Martina. "Propagating Female Virtues in Chosŏn Korea." In *Women and Confucian Cultures in Premodern China, Korea, and Japan*, edited by Dorothy Ko, JaHyun Kim Haboush, and Joan R. Piggott, 142-169. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Hulbert, Homer B. *The Passing of Korea*. New York: Doubleday, Page and Company, 1906.
- Johnson, David. "Selections from *The Twenty-Four Exemplars of Filial Piety*." In *Sources of Chinese Tradition: From 1600 Through the Twentieth Century*, compiled by Wm. Theodore de Bary and Richard Lufrano, 138-141. New York: Columbia University Press, 2000.
- Kim, Hunggyu. *Understanding Korean Literature*. Translated by Robert J. Fouser. London and New York: Routledge, 2015.
- Kim, Michael. "Literary Production, Circulating Libraries, and Private Publishing: The Popular Reception of Vernacular Fiction Texts in the Late Chosŏn Dynasty." *The Journal of Korean Studies* 9, No. 1 (2004): 1-31.
- Kim, Su-jin. "Kukka ūi changsŏ wa kaein ūi changsŏ. Kongsŏ kyojik ūi yŏksaro chomyŏnghŏn Kyujanggak Chunggukpon tosŏ" ["The Royal Library Collection and the Literati Collection of Joseon. A Study of the Kyujanggak Chinese Books"]. *Han'guk munhwa*, no. 75 (2016): 13-44. <http://doi.org/10.22943/han.2016..75.002>.
- Lee Ock-Seong, Kang Soon-Ae. "Ch'unhyangjŏn kanhaengbon ūi kyet'ong mit sŏjjŏk t'ŭkching e kwanhan yŏn'gu" ["A Study on Systems and Bibliographic Characteristics of the Printed Books of *Chunhyangjeon*"]. *Yŏnsok kanhaengmul*, no. 52 (2012): 379-428. <http://doi.org/10.17258/jib.2012..52.379>.
- Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to AD 697*. Translated from the original Chinese and Japanese by W. G. Aston, Vol. 1. London: Kegan Paul, Trench, Trübner et Co., 1896. Accessible at <https://archive.org/details/nihongichronicl00astogoog/page/n10>.
- Oh, Young Kyun. *Engraving Virtue: The Printing History of a Premodern Korean Moral Primer*. Leiden: Brill, 2013.
- Ok, Young-Jung. "16 segi huban – 17 segi Chosŏn ūi mokhwalcha insoe wa ch'ulp'an munhwajŏk ūimi" [Wooden Type Printing in the 16-17<sup>th</sup> Century Joseon Dynasty and its Significance in Publication Culture]. *Han'guk munhwa*, no. 72 (2015): 21-46. <http://doi.org/10.22943/han.2015..72.002>.
- Tales of the Strange by a Korean Confucian Monk: Kŭmo sinhwa by Kim Sisŭp*. Translated, annotated, and with an introduction by Dennis Wuerthner. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2020.
- Tsien, Tsuen-hsuei. *Paper and Printing*. In *Science and Civilisation in China. Volume 5. Chemistry and Chemical Technology*, edited by Joseph Needham. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Yu, Myoung In. "Kunmong and the Sinosphere: Focusing on its Title." In *Global Korea: Old and New*, edited by Duk-Soo Park, 190-200. Sydney: The Korean Studies Association of Australasia, 2009.



Ilustrația 1. Clișeu tipografic gravat în lemn, utilizat în tipărirea unei sutre budiste în 1658 la Templul Sinhüŋg. Pagina aceasta redă un text compus doar cu caractere chinezești, dar faptul că alte pagini din același volum combină și caractere din alfabetul coreean, și din sanscrită denotă adaptabilitatea acestei tehnici de tipar.

Sursă foto: Korea Heritage Service



Ilustrația 2. Tiparul mobil cu fonturi de metal. Reproducere a unor piese realizate în 1795, cu dimensiunea 1,1 x 1,3 x 0,8 cm, recunoscute pentru acuratețea caracterelor chinezești. Caracterele de dimensiuni mai mici erau utilizate pentru a insera note sau glose în text.

Sursă foto: National Museum of Korea



Ilustrația 3. Pagină din „Ghidul ilustrat al celor trei relații cardinale” (Samgang haengsilto, ediție datată circa 1580). Textul în chineza clasică (dreapta) este acompaniat de o traducere în limba coreeană, redactată în alfabetul han’gŭl (în partea de sus a paginii). Pentru că regulile de utilizare a scrierii vernaculare nu erau încă bine sistematizate, în textul coreean sunt inserate și caractere chinezești cu rol explicativ. Desenul exemplifică principiul loialității și comportamentul ideal al supușilor în relațiile cu orice formă de autoritate.

Sursă foto: Korea Heritage Service

# Traduzione e ideologia. L'avanguardia letteraria in Spagna e Italia

Alessandro GHIGNOLI

Faculty of Philosophy and Letters, University of Malaga  
Corresponding author emails: ghignoli@uma.es

---

## Translation and Ideology: The Literary Avant-garde in Spain and Italy

**Abstract:** Our study seeks to highlight the relations between literature and literature translated into a precise literary reception system. We will examine the case of the Spanish and Italian literary avant-garde in order to ascertain what relationships exist in the process of translating a literary text embedded in an ideology. We will see how certain authors such as Sanguineti, Balestrini, Torre, Salvat-Papasseit are translated and introduced into the other literature from an ideological as well as a purely literary perspective. The introduction of translated writing into a different socio-literary context produces situations that are not always foreseen and predictable. In the avant-garde production between Spain and Italy, the evaluation is normally skewed towards different and divergent acceptances.

**Keywords:** avant-garde, translation, ideology, literature, Spain-Italy

**Citation suggestion:** Ghignoli, Alessandro. "Traduzione e ideologia. L'avanguardia letteraria in Spagna e Italia ." *Transilvania*, no. 04 (2024): 22-32.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.04.03>

---



## Introduzione

Sin dai primi studi sull'importanza della traduzione nelle differenti letterature nazionali, intesi anche in senso comparatistico (Bassnett 1993)<sup>1</sup>, è ancora in questi anni fonte di discussione e di dibattito. È rilevante considerare lo studio di una traduzione letteraria dentro l'ambito di una letteratura ricevente, non come elemento subordinato all'opera nella lingua fonte, bensì anche attraverso gli studi del polisistema<sup>2</sup> di Itamar Even-Zohar (1990), ruolo quella della traduzione determinante nel contesto culturale di arrivo per una sua trasformazione come momento fondante della cultura di ogni singola nazione. Rimarchevole è vedere come letterature di altri paesi nella lingua nazionale ricevente hanno dato nuove e divergenti processualità interpretative ed estetiche e hanno influenzato le scritture di una specifica zona geolinguistica. Traduzione intesa quindi anche come possibilità oggettiva di sviluppo della propria scrittura letteraria e di una nascita di un nuovo modo di intenderla nel contesto del dissenso dentro quello che comunemente chiamiamo letteratura nazionale e delle sue conseguenze in una nuova opportunità culturale.

È nostro interesse indagare sulla presenza di una letteratura tradotta come elemento motivante delle trasformazioni di una scrittura circoscritta in un dato paese. La critica letteraria ha dato a volte poco spazio alla traduzione all'interno del proprio sistema letterario<sup>3</sup> (Guglielmi 1999), senza soffermarsi eccessivamente sull'importanza del fatto che certi testi tradotti siano stati l'origine di cambi e di profondi mutamenti di una letteratura e di rimando di una società.

---

1. Si veda Susan Bassnett, *Comparative Literature. A Critical Introduction* (Oxford: Blackwell, 1993).

2. La teoria del polisistema avverte la letteratura come il più grande condizionante della cultura. La relazione tra il testo letterario e gli altri sistemi circostanti, è l'oggetto di studio della teoria polisistemica.

3. Marina Guglielmi, *La traduzione letteraria* (Milano, Bruno Mondadori: 1999).



Il nostro discorso critico si basa su una relazione di scritture d'avanguardia e del dissenso, in senso bachtiniano, atta a individuare costruzioni dialogiche fra letterature e lingue e inevitabilmente su traduzioni e letture che hanno visto in varie epoche, non solo a noi coeve, fondanti momenti di vicinanza e di interessi mutui. In questo senso possiamo e dobbiamo pensare ad un interagire testuale tanto in un TO1 (Testo Originale 1) e nelle sue rispettive traduzioni in un TO2 (Testo Originale 2)<sup>4</sup> che lungo i tempi hanno prodotto feconde relazioni culturali e letterarie fra due paesi come la Spagna e l'Italia, non solamente da un punto di vista quantitativo, bensì anche da quello qualitativo. Entreremo così, nei limiti che ci siamo imposti, nelle specificità testuali d'avanguardia per capire in quali casi la traduzione si avvicina alla letteratura in cui la si è voluta inserire trasformando non solo il discorso letterario ma anche quello ideologico. O, al contrario, se si è proposta una traduzione che ha voluto chiaramente mantenere le principali caratteristiche della letteratura nazionale d'origine.

### Traduzione e sistema letterario

Se focalizziamo l'interesse interpretativo in un testo secondo il pensiero lotmaniano, non possiamo non scorgere attinenze e collegamenti di un insieme di legami che interagiscono come nel caso della poesia di Federico García Lorca in italiano rispetto alla propria contemporaneità e alle traduzioni di carattere ermetico<sup>5</sup> di Oreste Macrì<sup>6</sup> o di Carlo Bo<sup>7</sup>, e in special modo alla traduzione del *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*<sup>8</sup> (1935), che divenne un testo con forti ascendenze ermetiche per voler internazionalizzare l'ermetismo fiorentino di quegli anni. Tutto ciò corrisponde ad uno dei principali aspetti che vedono la letteratura come una forza dinamica di transduzioni<sup>9</sup>, e che a sua volta impongono una sorta di obbligo di certi studi funzionali ad una pragmatica di un'opera nel contesto culturale, vale a dire di come una letteratura riceve una letteratura tradotta, di come le relazioni tra letterature e culture interagiscono tra di loro e di quale luogo occupano le traduzioni dentro quello spazio propenso a definirsi in un'azione sociale e ideologica e nei suoi relativi linguaggi.

Even-Zohar sottolineava come la traduzione permaneva ai margini del sistema canonizzato della letteratura, ovvero in quella particolare letteratura considerata come sottomodello letterario e quindi senza quello *status* di produzione equiparabile alla letteratura nazionale e di conseguenza valorata come alta. Saranno però proprio le traduzioni che svolgeranno un lavoro carsico di formazione di divergenti e di differenti sistemi di valori dentro una data cultura, se non proprio a fomentare nuovi paradigmi letterari, sì a creare delle intersezioni per una canonizzazione della letteratura tradotta, quello che Bourdieu chiamava legittimazione, vale a dire quelle opere che soddisfano i gusti della classe

---

4. "Quando parliamo di un'opera parliamo di un autore, ma quando analizziamo un'opera tradotta l'autore si converte in un *altro* autore, il traduttore diviene "co-scrittore" dell'opera tradotta. [...] in pratica quando parliamo di un testo tradotto in un'altra lingua, dobbiamo parlare in realtà del traduttore come di un *transautore*. Il traduttore, che è autore e transduttore, ricostruisce così la sua posizione di fronte al testo in questa nuova forma che è il *transautore*, ossia un *autore intermedio* nella comunicazione letteraria dell'opera tradotta." Alessandro Ghignoli, "Il *transautore* nella comunicazione letteraria tradotta", *Testo a Fronte* 50 (2014): 33-4.

5. "el hecho de que Lorca fuese considerado un poeta hermético se debió no solamente a la traducción, sino al modo en el que traductores y teóricos como Bo o Macrì se acercaron al autor y difundieron e insertaron sus textos en la propia literatura, redefiniendo los propios cánones literarios." Ana Lara Almarza, *Traducción literaria y recepción: Federico García Lorca en italiano* (Granada: Comares, 2017), 602.

6. Ricordiamo la corposa antologia *Canti gitani e andalusi* pubblicata per la prima volta nel 1948 fino a una ultima edizione editata nel 1993.

7. Tra le traduzioni lorchiane di Bo, ricordiamo almeno l'opera completa dell'andalusino *Poesie*, nel 1962.

8. Non dobbiamo dimenticare come questo testo sarà tradotto anche da Oreste Macrì, Elio Vittorini, Giorgio Caproni e Leonardo Sciascia; quest'ultimo non risparmiò invettive contro la traduzione di Bo criticandola sotto il punto di vista di un travisamento dei valori poetologici del testo a favore di un ermetismo fiorentino di cui il testo lorchiano ne disconosceva gli enunciati; inoltre, l'accusa verteva nella inesperienza della lingua e della letteratura spagnola da parte del critico letterario ligure. Dobbiamo comunque dire che Bo assunse nel 1930 la cattedra sia di Letteratura francese come quella di Letteratura spagnola presso l'Università di Urbino. È inoltre interessante segnalare il lavoro di Francesco Fava (2020) che recupera dieci versioni del famoso *Llanto* per riproporle in una unica edizione.

9. Consideriamo la transduzione come una comunicazione tra elementi diversi che nel continuo atto comunicativo fra di essi costituiscono una forma nuova di significazione, secondo Fabbri è: "il passaggio tra sistemi semici che provoca un incremento di senso, una morfogenesi". Paolo Fabbri, "L'oscuro principe spinozista: Deleuze, Hjelmslev, Bacon" (1998): 211.

dominante. Qui lo scontro-incontro tra i valori *emic* (interno) ed *etic* (esterno)<sup>10</sup> di una precisa cultura vengono risaltati con maggior evidenza. Se in molte occasioni la traduzione viene accettata solo nel caso in cui viene adeguata ai modelli dominanti della letteratura nazionale, la svolta è quando il testo tradotto riesce a trovare uno sbocco infiltrandosi nei meccanismi di accoglienza, radicandovi i propri stilemi e le proprie specificità.

Lo studio del testo tradotto va inteso, quindi, dentro quello che chiamiamo storia della letteratura in quanto il sistema letterario nazionale è più o meno propenso ad accogliere o no quel particolare testo. L'accettazione è rimarcata dalla letteratura nazionale che acquisisce il testo secondo e lo fa compartecipe delle proprie convenzioni letterarie<sup>11</sup>. Pensiamo, in altri termini, alle varie traduzioni poetiche di Edoardo Sanguineti nello spagnolo peninsulare. Se consideriamo le tipologie testuali e i particolari avanguardismi sanguinetiani, le traduzioni sono tentativi di facilitazione di una lingua spagnola standardizzata, si vedano in questo senso le traduzioni del poeta e traduttore Antonio Colinas della poesia dello scrittore italiano (1975, 1985, 2000), non solo ad una grammatica ma anche ai gusti di un lettore iberico, forse non troppo propenso ad una lettura letteraria così diversa dalla propria. In questo caso è interessante registrare come una lingua spagnola in una *variación lingüística*, magari argentina o messicana, i caratteri tipici di certe scritture neoavanguardiste di Sanguineti si sarebbero potute mantenere, almeno in parte<sup>12</sup>. In ambito catalano ci preme mettere in risalto ciò che affermava Assumpta Camps, che tanto ha dato in campo ispanico sulle relazioni letterarie italo-spagnole, quando sottolineava la poca conoscenza dell'avanguardia italiana in traduzione; così scriveva: "Ni Zanzotto, ni Manganelli, ni Sanguineti, ni Balestrini, ni Giuliani están presente en catalán, como miembros tan relevantes de la renovación literaria llevada a cabo en Italia a partir de los años '60"<sup>13</sup>, Balestrini vedrà poi nel 2013 una sua traduzione catalana, *La violència il·lustrada*.

### Letteratura tradotta

Il nostro interesse è quello di dimostrare come un traduttore letterario quando immette in una letteratura di un altro paese un'opera, un autore, una cultura, una maniera differente di vedere il medesimo, non è più un semplice traduttore ma diviene un autore intermedio, un transautore (Ghignoli 2014, Frattale 2023) che trasforma o può trasformare la cultura che riceve in quel particolare testo, non a caso Giovanni Pascoli in "La mia scuola di grammatica" rifletteva sul tradurre in questi termini: "trovare, non di rado, qualche cosa che nella nostra letteratura non è ancora."<sup>14</sup>, nel nostro caso specifico di una scrittura del dissenso promulgata da un'avanguardia ideologicamente impegnata. José Muñoz Rivas<sup>15</sup>, traduttore di Alfredo Giuliani del libro del 1988 *Versi e non versi*, proposto nel 1991 al pubblico spagnolo, sosteneva la complessità del tradurre un testo d'avanguardia in una riflessione sulla propria versione del testo giulianiano:

"Es por tanto, el concepto de deformación con el lenguaje de un mundo deforme (o sea, nuestro mundo contemporáneo) inherente a la poética de Giuliani (y de la mayoría de los autores neoavanguardistas italianos de su generación) el primer pilar en el que se sustenta la traducción de un libro como *Versos y noversos*. Y

10. Ricordiamo come i valori *emic* ed *etic* introdotti da Pike (1954), siano essenziali per una lettura di una determinata cultura. Lo sguardo nativo (*emic*) e quello straniero (*etic*) entrano in una eterna relazione di incontro e di scontro. La riflessione si concentra nell'idea di una traduzione non come ponte culturale, bensì come interpretazione *emic-etic* di una cultura nel processo traduttivo.

11. In genere le letterature più forti tendono ad assorbire le letterature tradotte soprattutto di culture considerate minori cercando di imporre le proprie peculiari caratteristiche. Qui entrano, come ovvio, gli studi su postcolonialismo e traduzione.

12. In questa prospettiva è da rilevare la traduzione dell'opera di Andrea Zanzotto portata avanti da diversi traduttori uno dei quali messicano ma di chiare origini venete. Mara Donat, Eduardo Montagner Anguiano pubblicano, insieme a Giampiero Bucci, una traduzione zanzottiana allo spagnolo sia della sua opera in prosa come poetica in due volumi per i tipi di *Vaso Roto* (2011). Non vogliamo dimenticare una prima traduzione zanzottiana dal titolo *Poemas* del 1993 tradotto da Carlos Vitale.

13. Assunta Camps, *La literatura italiana de la segunda mitad del s. XX y su traducción en ámbito hispano* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003), 78.

14. Giovanni Pascoli, *Pensieri e discorsi. 1895-1906* [1907] (Bologna: Zanichelli, 1914), 262.

15. Ricordiamo come nel suo studio *Poesía italiana contemporánea* (2021), soprattutto nel capitolo: "El universo lingüístico de *Versi e non versi* de Alfredo Giuliani en español" (191-210), il critico José Muñoz Rivas scruti in profondità nella poetica giulianiana.





el que, en mi opinión, le ofrece el estatuto de *traducible*. O en otros términos: las razones de poética teórica que sustentan los textos de Giuliani sugieren un camino para determinar su traducibilidad a otra lengua. [...] estamos delante de un caso de interpretación condenada de antemano a la parcialidad. O algo parecido. [...] la traducción de los poemas que conforman *Versos y noversos*, afirmo que éstos representan como parece obvio, un caso límite de *traducibilidad*, un fuerte desafío tanto para el traductor (ya lo había sido para el autor) como para el lector que realiza el trabajo definitivo”<sup>16</sup>

Il traduttore si ritrova inserito in una sorta di riscrittura del testo, in una interpretazione della forma testuale impregnata dei suoi valori in un linguaggio deformato atto alla ricreazione di un mondo in perenne trasformazione, quasi una sorta di inseguimento continuo tra il testo fonte e il testo tradotto, la rappresentazione dell'autore dell'originale viene interpretata dal traduttore, o per meglio dire dal transautore che ripropone una visione del mondo nella sua propria cosmovisione con le ovvie conseguenze di una, pur minima, trasformazione. Su queste particolari complessità traduttive Llanos Gómez Menéndez, nelle sue versioni marinettiane del teatro sintetico, ebbe a dire che la traduzione si configurava in: “un complejo sistema de referencias cruzadas, de intersecciones y de nodos que instaban a una inmersión en los diferentes escritos”<sup>17</sup>; scritte che non possono fare a meno di un'attenzione interlinguistica e intralinguistica.

Pertanto la letteratura tradotta, e unicamente in quel caso dal nostro punto di vista, può avere la possibilità di poter entrare nella letteratura nazionale, e perché no nella sua storia letteraria e sociale, solo quando può divenirne parte integrante e integrata per costruire una letteratura nazionale nell'idea di superazioni di confini e di limiti geolinguistici. Insomma, non ci sono più unicamente i due testi, ma siamo di fronte anche ad un nuovo sistema letterario che, nell'atto ricettivo, annette una particolare e differente lettura. Opere accettate – con più o meno rilevanza – che influenzano, modificano, trasformano il sistema letterario nazionale e lo transducono in un sistema letterario nazionale aperto a intromissioni culturali, lette sempre in una prospettiva lotmaniana. Tutto questo nasce da una processualità storica della traduzione intesa come formazione di un'identità politica e sociale costituitasi nella scrittura; in fin dei conti l'identità, anche letteraria, è una conformazione di memorie collettive e la letteratura, come ci ricorda Ezio Raimondi, è: “quella istituzione che conserva il passato attraverso la parola.”<sup>18</sup>

Il caso del libro di Nanni Balestrini *Gli invisibili* nella sua traduzione in spagnolo conferma altresì come la proposta di una letteratura d'avanguardia e ideologicamente impegnata costituisca una sua funzionalità pragmatica in senso collettivo e politico. La traduzione spagnola del libro *Gli invisibili* alla fine degli anni Ottanta<sup>19</sup>, e recuperata poi nel 2007, coincidenza storica con l'inizio di quella crisi economica avvenuta parimenti in quegli anni, marcò una scissione tra borghesia e capitalismo finanziario; un libro che non può non essere ripreso e ricollocato dentro le lettere spagnole se non in senso ideologico e sovversivo. Nella pubblicazione *Los Invisibles*, tradotta da Joaquín Jòrda, e presentata da Raúl Sánchez Cedillo, possiamo leggere questa testimonianza che crediamo essere di notevole interesse in quanto una traduzione può imporsi e determinare politiche forse inimmaginabili se non altro in una Spagna *posmovida*:

“*Los invisibles* nos puso en contacto con lo más intenso de las experiencias de autonomía y de comunismo del nuevo proletariado social y metropolitano y europeo y, pese a la distancia impuesta por el tiempo y por la cancelación represiva de aquella historia, por primera vez algunos tuvimos la impresión de que *nuestras historias* ya habían comenzado a contarse antes de que existiéramos políticamente”<sup>20</sup>.

Ecco che allora la spinta, durante gli ultimi anni Ottanta e i primi anni Novanta del secolo passato, verso occupazioni, e ricollocazioni di un'idea nuova di ripensare il territorio di una città soffocante

16. José Muñoz Rivas, “Una traducción literaria asistida por autor: algunas reflexiones sobre el universo lingüístico de *Versi e Nonversi* de Alfredo Giuliani en español”, *Cuadernos de Filología Italiana*, n° extraordinario (2000): 944-46.

17. Llanos Gómez Menéndez, “Procesos de traducción del teatro sintético futurista y su didáctica”, *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e* 2 (2015): n. p.

18. Ezio Raimondi, *Letteratura e identità nazionale* [1998] (Milano: Bruno Mondadori, 2000), IX.

19. *Los invisibles*, uscirà in traduzione spagnola per la prima volta nel 1988 presso la casa editrice barcellonese Anagrama.

20. Raúl Sánchez Cedillo, “Introducción. Que hubiera sido de nosotros...” (Madrid: Traficantes de Sueños, 2017), 13.

e davvero poco umana, vedeva giovani già scaraventati in quel modello di capitalismo finanziario ancora poco conosciuto ai più ma che già iniziava a farsi sentire e a far soffrire con tutti gli effetti del caso e con le sue relative conseguenze. In un periodo che lo possiamo considerare come la fine del sogno di un paese democratico, Franco era morto nel 1975, e passati da un tentativo di colpo di Stato nel 1981, e un anno dopo la vittoria del Partido Socialista Obrero Español in procinto di vendersi alla causa socialdemocratica-liberale non fecero che confermare la fine di quella visione di una possibile democrazia reale. Quei giovani di allora, passata la sbornia della *movida* come ricalcitante affermazione di una cultura del fuori di testa<sup>21</sup>, furono alimentati da una scrittura del dissenso che su basi avanguardiste dava loro una spinta se non di ideale speranza, sì di fattiva azione pratica ideologica assai presente in una città come Madrid: "aquellos primeros *centri sociali* del proletariato social italiano, y aquellas prácticas de reapropiación de la riqueza sonaban como una música arrebatadora para las y los okupantes madrileños que pudieron tener la novela en sus manos."<sup>22</sup>, grazie ad una traduzione, ricordiamo mai atto neutro o ingenuo, percepirono una lingua che fecero propria e che determinò, almeno per alcuni di essi, una specifica storia personale e collettiva.

Nella pratica letteraria di Balestrini, poetica e politica hanno viaggiato su piani coincidenti, come non ricordare il testo *Blackout*<sup>23</sup> visto anche come: "istituzione di un canto corale, di un rito attraverso cui far confluire le direzioni del senso, sintonizzare su un motivo comune gli elementi più radicali e innovativi della collettività, rendere udibili quelle voci minoritarie solitamente represses. [...] la parola e la voce sono indicate come strumento di liberazione"<sup>24</sup>. Diviene quindi interessante vedere come in Spagna la scrittura dell'autore milanese appaia in traduzione in modo coincidente con certi accadimenti sociali. La versione di *Blackout* sarà del 2006, in un'epoca in cui – come dicevamo anteriormente – già si sentivano lateralmente i primi albori di una crisi finanziaria, e in quella sua proiezione di modello di vita e di pensiero come protagonisti di rapporti umani che tentano di sostenersi in una complessa situazione dove sempre più evidente sarà la prevaricazione sociale ed economica. Tagli alla spesa pubblica, scuola, sanità, servizi sociali oramai cancellati dall'agenda politica se non per essere annullati, trovano in una scrittura dissenziente come quella di Nanni Balestrini un appoggio se non un conforto da parte di una certa massa di giovani che poi confluirà nelle proteste del 2011 denominato *15-M*<sup>25</sup>, spinta che oggi si è oramai affievolita<sup>26</sup> se non addirittura spenta e svenduta tra i salotti e i corridoi degli apparati istituzionali delle *Cortes*.

Meccanismi ideologici e forme di potere hanno sempre condizionato la traduzione, tradurre può quindi essere un atto politico e modificare o almeno mutare certe condizioni di pensiero di una cultura ricevente. L'opera di Sanguineti non ha avuto la stessa sorte di quella del compagno milanese del Gruppo 63, la versione spagnola curata, come dicevamo, da Antonio Colinas del libro *Wirrwarr* che nella bibliografia sanguinetiana degli anni Settanta possiamo considerare negli aspetti del linguaggio tra le opere più accessibili di quel periodo, presenta una lettura ancorata ad una manifesta traduzione linguistica, se ad esempio analizziamo le strutture foniche del libro del poeta ligure notiamo come in spagnolo vengano palesemente obliate, dobbiamo comunque dire che la prosodia e i ritmi interni dell'impianto linguistico tra italiano e spagnolo sono alquanto differenti. Ci preme comunque sottolineare questa mancanza nel testo tradotto già che nell'organizzazione sonora della lingua sanguinetiana il messaggio vi passa in modo evidente, mentre la piattezza della scrittura in traduzione non rende il valore fonoprosodico, e non solo, del testo sanguinetiano in spagnolo. La scarsa ricezione in Spagna della poesia del poeta genovese può dipendere, anche se non unicamente, da una cattiva resa nella lingua tradotta; la perdita

21. Sulle droghe in generale, ma anche nel particolare della Spagna, rimandiamo a una prospettiva marxista, si veda Roberto Vaquero (2019); o ai *Commentari* di Debord quando affermava che: «La droga aiuta a conformarsi a questa organizzazione delle cose», Guy Debord *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo* [1967] (Milano: Baldini&Castoldi, 1997), 210.

22. Raúl Sánchez Cedillo, "Introducción", 16.

23. "Esempio liminare di questa area allegorica è il poema combinatorio *Blackout* (1980) di Nanni Balestrini, che, con interpolazioni e prelievi da diverse tipologie iconiche e testuali, rievoca l'"azzurro jeans" [...] Da qui in poi, in poesia, il disagio delle classi lavoratrici resterà ai margini del percepito, se non per apparizioni dolorose e lancinanti", Tommaso Di Dio, ed., *Poesie dell'Italia contemporanea. 1971-2021* (Milano: il Saggiatore, 2023), 152.

24. Ada Tosatti, *Nanni Balestrini: 'Tutto in una volta'* (Milano: Mondadori, 2013), XX.

25. Sulle tematiche attive del *15-M* segnaliamo almeno: Félix Ovejero Lucas, *¿Idiotas o ciudadanos? El 15-M y la teoría de la democracia* (2013); e degli autori: Pablo Gallego – Fabio Gándara, *El cambio comienza en ti. Cuando la indignación se transforma en contrapoder* (2013).

26. In un certo qual modo ricorda l'andamento, anche se in scala prettamente iberica, della fine di quel Sessantotto che tanto promise ma che poco mantenne.



di tutta la carica espressiva ne fanno un libro privo di quella funzione ideologica così importante nella scrittura del poeta *novissimo*.

### La poetica della traduzione

Questa analisi di scambi letterari, ci impone l'obbligo di intervenire su questioni inerenti la poetica, nel nostro specifico anche dello studio di una poetica della traduzione da inserire nel contesto della letteratura, riflessione e pragmatica di un personale discorso sulla poesia da parte del poeta. Luciano Anceschi ci ricorda che: "Nata con la poesia, la poetica rappresenta la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali"<sup>27</sup>, infine, aspetto che deve essere preso in considerazione parallelamente ad uno studio storiografico di una letteratura tradotta all'interno del sistema letterario di accoglienza. In una traduzione, come abbiamo visto, due storie convergono, si incontrano, tracciano cammini, si riflettono, instaurano un rapporto di ascolto e di ospitalità, creano una letteratura *differente*; il testo tradotto diviene autonomo, che lo si voglia o no, dal proprio testo originale. La letteratura in traduzione, e le sue influenze sulla letteratura ricevente, entrano in quel polisistema culturale così caro a Even-Zohar e ai suoi studi sull'influenza delle opere tradotte nella cultura che le riceve, nel nostro caso i linguaggi tra letteratura spagnola e italiana si costruiscono attraverso traduzioni intese non solo come oggettive pubblicazioni, ma anche come letture di testi che intervengono in maniera fattiva sulla produzione di un autore all'interno del proprio mondo letterario, linguistico se non anche sociale, in una formazione identitaria con una chiara caratteristica duale.

Se allarghiamo la visione, gli esempi potrebbero essere davvero tanti, pensiamo a scrittori e poeti come Filippo Tommaso Marinetti e Guillermo de Torre o Ramón Gómez de la Serna, Gabriele D'Annunzio e Ramón del Valle-Inclán<sup>28</sup>, Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno<sup>29</sup>, le rispettive traduzioni di Jorge Guillén di Eugenio Montale e viceversa, la presenza di Cesare Pavese nella poesia di Javier Egea<sup>30</sup> e non solo<sup>31</sup>, o le cancellature di Emilio Isgrò e di Fernando Millán in ambito più verbovisivo, solo per citare alcuni casi tra i più noti e coevi a noi. In questa costruzione infinita, ci verrebbe da aggiungere, di edificazioni identitarie vengono in contatto e trasmutano gli assunti più rigidi di una cultura e di una letteratura in un altro da sé; torna alla mente la poesia "[lugar]" del poeta madrileno Miguel Ángel Muñoz Sanjuán, autore di chiara tendenza sperimentale e dalle forti ascendenze avanguardiste:

"-»»... Un corazón que piensa no dista mucho de lo que un lugar concreto continúa evocando a aquel que con su alma persevera en todo aquello que finaliza con él:

-»»... Ser un expatriado quizá sea intentar guardar entre los propios pensamientos a esos misteriosos seres que acarrear mensajes que antaño solo fueron nuestros:

-»»... La gente se va muriendo & quizá baste una brisa repentina para castigarnos con la impiedad de su incógnita."<sup>32</sup>

27. Luciano Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche* (Milano: Marzorati, 1962), 17.

28. Ricordiamo come per Gabriele D'Annunzio e Ramón del Valle-Inclán l'attenzione alla lingua, ad un loro particolare modello formale, e al divenire nei loro testi di mondi immaginifici ne fanno tra i più importanti scrittori europei.

29. Come ricorda Meregalli, entrambi: "furono documentamente assidui lettori del *Chisciotte*, possiamo affermare che da questo essi trassero la spinta della loro invenzione". Franco Meregalli, *Presenza della letteratura spagnola in Italia* (Firenze: Sansoni, 1974), 70.

Non possiamo tralasciare la traduzione del filosofo basco da parte di Carlo Bo di una *Antologia poetica* (1949).

30. La conoscenza di Cesare Pavese in Spagna avviene nel 1971 con una antologia pubblicata da Plaza & Janés pensata da José Agustín Goytisolo; il prestigio dei poeti italiani nella letteratura coeva sarà fondamentale in vari poeti iberici: "Risulta fuori discussione l'influenza italiana sui poeti spagnoli dell'epoca [...] la presenza di Cesare Pavese appare nella stessa opera di José Agustín Goytisolo, in Jaime Gil de Biedma, in Manuel Vázquez Montalbán, o [...] in Javier Egea o Javier Jurado Molina". José Abad, "La letteratura come difesa contro le offese della vita. Cesare Pavese e Javier Egea". (CE.PA.M., Santo Stefano Belbo (CU), 2013), 164. Insomma, il libro *Troppo mare* (1984) di Javier Egea è talmente intriso della presenza del poeta piemontese che certe allusioni alla solitudine, rientrano dappieno nella tematica di certe poesie pavesiane, per certo presenti nell'antologia di Goytisolo, come "Semplicità", "Rivelazione", e "La casa", che l'autore andaluso certamente lesse.

31. Segnaliamo in questo l'interessante studio di José Muñoz Rivas dal titolo: *En el texto poético de Cesare Pavese* (Valencia: Calambur, 2018), 225-60.

32. Miguel Ángel Muñoz Sanjuán, *Cantos : & : Ucronías* (Madrid: Calambur, 2013), 71.

Ecco allora che quel *luogo* è il passato che entra nel nuovo, il diverso che penetra senza contaminare, bensì aggiungendo qualcosa di differente che permette di vedere e di capire e di sentire l'altro in modo plurale e completo, una cultura nuova portatrice di valori e di circostanze identitarie che divengono infine comuni e condivise di un essere *expatriado*.

Dovremmo forse obbligarci a studiare la letteratura, anche come letteratura tradotta, insistendo sulla sua influenza nel sistema letterario ricevente, in questo senso segnala Claudio Guillén: "Traducir es introducir. Traducir es trasladar verbalmente de un espacio a otro, no sólo texto sino cosas, muestras, miembros, retazos de culturas dispares"<sup>33</sup>, come non ricordare le traduzioni di Bo e di Macrì della poesia lorchiana citate anteriormente, certo è che questi studi dovrebbero essere concepiti in una visione d'insieme tanto diacronica come sincronica. Da una parte uno sguardo al passato per sapere le origini di quel preciso testo e della sua relativa traduzione, e da un altro verso proporre una visuale sull'attualità per comprendere il valore di un'opera nel contesto di un pubblico ricevente, in pratica una vista unitaria atta a interpretare la forza oggettiva della letteratura tradotta all'interno del sistema letterario che ne ha accettato le sue caratteristiche, anche per una possibile trasformazione sociale come nel caso di un Balestrini letto in lingua spagnola<sup>34</sup>. Tutto ciò, purtroppo, non è avvenuto con un libro importante nelle lettere spagnole come *Hélices* di Guillermo de Torre, pubblicazione datata 1923, vedrà la traduzione italiana, la prima al mondo, solo nel 2005 ad opera dell'ispanista Daniele Corsi. Libro complesso e di chiara ascendenza futurista, è passato completamente inosservato alla critica e alla ricezione della poesia spagnola in Italia, se escludiamo i pochi addetti ai lavori vale a dire quel numero esiguo di ispanisti che si interessano a questa tipologia di scritture (Ghignoli 2023b). La traduzione di Corsi rende e mantiene pienamente in maniera filologico-letteraria e visiva i valori dell'opera torriana, ripetiamo dalle strutture lessicali e formali assai complessa. Insomma, la scelta del libro di Guillermo de Torre non ha lasciato orme nella ricezione della letteratura spagnola in un paese proclive alle scritture avanguardiste come l'Italia. Potrebbe darsi che la vicinanza alle pratiche linguistiche del futurismo italiano abbiano inciso in una mancanza di interesse, o forse anche al poco coinvolgimento verso certe operazioni discorsive d'avanguardia del territorio iberico che non hanno mai riscontrato in generale troppo favore in Italia. Molte volte l'opera torriana è stata considerata poco vicina a questioni ideologiche, e del movimento

33. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)* [2005] (Madrid: Tusquets, 2018), 324.

34. Ci preme davvero ricordare come Balestrini in questi anni sia stato tradotto in Spagna in modo continuativo e assiduo, tra i testi, fondamentalmente in prosa, oltre ai già citati segnaliamo questi che proponiamo nella datazione della traduzione spagnola: *Lo queremos todo* (2006), *La horda de oro. La gran ola revolucionaria y creativa política y existencial (1968-1977)* (con Primo Moroni) (2006), *Sandokán* (2015), *El editor* (2016), *La violencia ilustrada* (2017), precedentemente tradotto anche in catalano *La violència il·lustrada* (2013), *Carbonia. Éramos todos comunistas* (2018). Purtroppo c'è una certa assenza traduttiva della sua poesia, come in generale di quasi tutta la produzione poetica d'avanguardia italiana. Citiamo alcune antologie in cui abbiamo la presenza di uno o qualche autore: Antonio Colinas, *Poetas italianos contemporáneos* (1978), dove appare Sanguineti; di Ángel Crespo, *Poetas italianos contemporáneos* (1994) dove appaiono Marinetti, Folgore e Soffici; Carlo Fabbretti pubblica *14 poetas italianos actuales* (1988), vi compaiono fra gli altri Zanzotto, Sanguineti, Pagliarani, e Amelia Rosselli; Pietro Civitareale nella sua edizione *La narración del desengaño. Poesía italiana de hoy (1974-1984)* (1984) inserisce Adriano Spatola e Mariella Bettarini; nel 1990 Emilio Coco e Juana Castro in *25 años de poesía en Italia (de la Neoavanguardia a nuestros días)*, danno voce solo ad Antonio Porta; un'altra antologia di Coco sarà nel 2000 *Poesía italiana contemporánea (Doce poetisas)*, la Bettarini sarà l'unica scrittrice vicina a certi sperimentismi. Alcuni libri, ai già citati, saranno presentati al pubblico spagnolo come *Versos y noversos* (1991) e *Ebriedad de aplacamientos – Poetrix Bazaar* (2022) di Alfredo Giuliani, curati entrambi da José Muñoz Rivas, o come l'antologia di Cesare Ruffato *Poesías escogidas* (2000) che sarà curata da Nuria Pérez Vicente; citiamo inoltre la traduzione del libro di Carlo Pagliarani *La muchacha Carla* (2017) da parte di due traduttori, Leonardo Vilei e Ignacio Vleming; nel 1986 José Antonio Sarmiento cura l'edizione *Palabras en libertad. Antología de la poesía futurista en Italia*; in questi ultimi anni sempre in ambito futurista segnaliamo le traduzioni di Llanos Gómez Menéndez, la prima di tipo teatrale F. T. Marinetti, *Expresiones sintéticas del futurismo* (2008), e, sempre del fondatore del futurismo, *El poema deshumano de los tecnicismos. Composiciones escogidas* (2016). Come è evidente lo scambio traduttivo di autori d'avanguardia tra Italia e Spagna si riduce davvero a poche centellinate occasioni. In senso opposto, oltre alla citata antologia di Vittorio Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli* (1963), alcuni autori fra cui Alberti, Moreno Villa, Aleixandre, Rafael Alberti, per esempio sempre editi da Einaudi videro pubblicato un volume proprio; oltre il libro di Guillermo de Torre *Hélices* (2005) tradotto da Daniele Corsi, e *Il poema delle rose sulle labbra* (2014) di Joan Salvat-Papasseit tradotto da Marcello Belotti, poco altro si è dato a conoscere ad un lettore italofono sulle letterature d'avanguardia iberiche, se escludiamo il volume che recupera i testi programmatici dell'ultraismo curato da Ivana Rota, *I manifesti dell'ultraismo spagnolo* (2002).



ultraista ricordiamo cosa segnalava anni or sono Jaime Brihuega: “Podemos afirmar rotundamente, que praxis vanguardista y praxis ideológico-política son dos esferas divorciadas en el ultraísmo”<sup>35</sup>, al contempo, e più recentemente, questa visione viene riletta da Pablo Rojas in termini completamente opposti: “Rusia y el bolcheviquismo fueron temas usados con cierta frecuencia por los ultraístas. [...] regresamos a Guillermo de Torre. Durante la adolescencia y primera juventud sintió cierta atracción por el anarquismo y, en menor medida, por el comunismo.”<sup>36</sup> Non possiamo dimenticare che, in ambito spagnolo, dopo la *Generación del 98*:

“La mancanza di interesse per le vicende politiche, che perdurò fino a metà degli anni '20, e che sfociò nel concetto di intrascendenza dell'arte, contribuì senza dubbio a smorzare l'eco del messaggio futurista. Ciò nonostante l'iniziativa di Ramón non fu affatto sterile; inaugurò un'era nuova nelle lettere spagnole, caratterizzata da un (sic) evidente rottura con il passato e dalla ricerca di nuove soluzioni espressive, sia dal punto di vista formale che tematico.”<sup>37</sup>.

Sempre in riferimento alla poesia spagnola e più precisamente a quella catalana, vorremmo segnalare come nel 2014 sarà proposto al pubblico italiano il libro di Joan Salvat-Papasseit, *Il poema della rosa sulle labbra* del 1923, prima, anch'essa, traduzione italiana di uno dei principali autori catalani d'avanguardia, il *poetavanguardistacatalà* – così firmava nella pubblicazione in un opuscolo dal titolo *Primer Manifest Català Futurista* nel 1920 –, anche in questo caso neppure la critica più attenta a determinate tipologie di scrittura pare abbia fatto troppa attenzione ad una pubblicazione che mette in risalto, non solo in poesia ma anche in taluni testi programmatici<sup>38</sup> che fanno da compendio alla pubblicazione italiana, l'importanza della scrittura di Salvat-Papasseit. Eppure anche qui la traduzione di Marcello Belotti riesce a trasmettere quel senso intimo e collettivo di libertà che l'autore barcellonese propugnava nei suoi scritti.

Ci preme vedere come certa letteratura di stampo avanguardista, se escludiamo in generale l'opera di Balestrini accettata e assimilata, più che dal sistema letterario, da un lettore attento alle questioni politiche e sociali, sia stata al contempo quasi completamente dimenticata dalla critica, da certe case editrici e dai traduttori nei passaggi Spagna-Italia. La scrittura e la traduzione sono anche un atto sociale e politico con una funzione non unicamente contemplativa, si configurano pertanto in meccanismi ideologici che determinano vincoli che possono arrivare a stabilire una trasformazione del tessuto sociale e dei riferimenti culturali e politici che viaggiano da territorio a territorio. Se la poesia verbovisiva per la sua connaturata conformazione di immagine e di parola sembra non avere la necessità di una vera e propria traduzione<sup>39</sup>: “No es que el texto no *admita* la traducción, sino que parecería no *requerirla*”<sup>40</sup>, possiamo invece vedere in una scrittura verbovisiva una sorta di Urtraduzione<sup>41</sup>, una lettura in cui dimora in modo sincronico il contenuto verbale in una lingua non grammaticale, ma avvicinabile

35. Jaime Brihuega, *El futurismo y España. Vanguardia y política* (Sevilla: El carro de la Nieve, 1991), 45.

36. Pablo Rojas, *Los ultraístas y la política* (Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2023), 77.

37. Ivana Rota, ed., *I manifesti dell'ultraismo spagnolo* (Viareggio LU: Baroni, 2002), 20-21.

38. Nell'edizione italiana possiamo trovare: “La Nazionalità e il Socialismo” (1916), “Natura e Arte” (1918), “Sono io, che parlo ai giovani!” (1919), “Idea del Poeta” (1919), “Contro i poeti con la lettera maiuscola. *Primo manifesto catalano futurista*” (1920), “F. T. Marinetti. *8 anime in una bomba*” (1921), “Da Salvat a J. Leonart” (1922), Salvat-Papasseit, Joan. *Il poema della rosa sulle labbra e prose scelte* [1923]. Marcello Belotti, ed., (Roma: Editori Internazionali Riuniti, 2014), 145-80.

39. Non possono non tornare alla mente le parole già segnalate anteriormente di Depero del 1916: “L'onomalingua è un linguaggio poetico di comprensione universale per il quale non sono necessari i traduttori”. Fortunato Depero, *Ricostruire e meccanicizzare l'universo* (Milano: Abscondita, 2012): 42.

40. Esteban Pujals Gesalí, *¿Poesía visual en traducción? El otro “estilo internacional” de 1965* (Málaga: Miguel Gómez, 2004), 276.

41. Odile Cisneros, in uno studio sulle possibilità isomorfiche della traduzione della poesia concreta e più precisamente in quella di Haroldo de Campos, segnalava come fosse possibile la pratica traduttiva solo nel caso di una transcreazione: “Acknowledging the impossibility of translation, argues de Campos, means necessarily accepting the corresponding corollary of recreation.”, Odile Cisneros, “From Isomorphism to Cannibalism: The Evolution of Haroldo de Campos’s Translation Concepts”. *Traduction, Terminologie, Rédaction. Études sur le texte et ses transformations*, vol. XXV 2 (2) (2012): 25. Riscrittura, ricreazione, trasformazione, in definitiva tutti elementi comuni anche ad una traduzione intesa in senso più classico, si veda Alessandro Ghignoli, “Ignacio Prat y la transducción dantesca”, *Transilvania*, no. 1, (2023): 50-7.

da una comprensione totalizzante del testo poetico. Se è vero che il significato avviene sempre prima della grammatica, probabilmente è questa la ragione di una non necessità di una traduzione intesa nel senso più classico; sulla lettura e comprensione di una composizione verbovisiva López de Gradolí affermava: "El poema visual es la expresión de un concepto de tal modo que el espectador o lector capte el sentido casi de manera instantánea."<sup>42</sup>.

### Conclusion

Il lavoro della e con la lingua, come sappiamo bene, non è mai un fare neutro e innocente, in ambito traduttologico la manipolazione veniva vista come atto politico e ideologico. Pensiamo alla corrente definitasi *The Manipulation of Literature*, Theo Hermans sostiene che: "From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose"<sup>43</sup>, mentre l'idea di visibilità del traduttore che scrive in modo straniante assolve l'idea di contatto diretto con la cultura dell'originale per un reale scambio, insomma la posizione ideologica del teorico della traduzione canadese Lawrence Venuti<sup>44</sup>. Avremo finanche la postura di un traduttore invisibile che produce difficoltà interpretative dell'altro per una visione finale, in senso bermaniano, di tipo etnocentrica<sup>45</sup>, come in certa parte nel caso della versione da parte di Antonio Colinas del libro *Wirrwarr* di Edoardo Sanguineti, un poeta in Spagna: "dei più trascurati, anche se spesso citato a modello del rinnovamento lirico."<sup>46</sup>.

Nel momento che accogliamo come una ovvietà il fatto che i testi letterari si costruiscono e si determinano da letture precedenti in una eterna trasformazione in comunicazione tra di loro, ancor più evidente ci sembra che una letteratura si formi tra lingue differenti, quelle lingue che sono state transcificate alla lingua letteraria d'accoglienza. In questa prospettiva, la ricezione da parte del pubblico risulta essere assai rilevante, in quell'orizzonte di attesa di jaussiana memoria, può avvenire che il lettore rimanga deluso e quindi non accetti quella data opera, o invece contrariamente un pubblico la potrà inserire nel corrispondente contesto letterario-culturale, tutto ciò dipende anche dall'innovazione stilistica di un autore già per sua natura vicino alla letteratura a cui viene tradotto, o nel caso opposto portatore di una scrittura che poco ha a che vedere con i gusti letterari di un paese, o di un periodo storico sentito socioantropologicamente se non anche ideologicamente vicino come abbiamo visto nelle recenti traduzioni di alcuni libri di Balestrini. Sono, questi, dati di notevole utilità per poter affermare la rilevanza di una traduzione nel sistema letterario e sociale atto ad ospitare il nuovo testo con tutte le sue caratteristiche interlinguistiche e intralinguistiche, e nel senso di Peeter Torop di un connotato deverbale, e aggiungeremmo ideologico.

### Bibliography

- Abad, José. "La letteratura come difesa contro le offese della vita. Cesare Pavese e Javier Egea" [Literature as a defence against the offences of life. Cesare Pavese and Javier Egea]. In *Cesare Pavese: il mito classico e i miti moderni. Tredicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, edited by Antonio Catalfamo, 163-74. Santo Stefano Belbo (CU): CE.PA.M., 2013.
- Anceschi, Luciano. *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche* [The Poetics of the 20th Century in Italy. A study of the phenomenology and history of poetics]. Milano: Marzorati, 1962.
- Bassnett Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.
- Berman, Antoine. *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* [The translation and the letter or the hotel in the distance] [1999]. Macerata: Quodlibet, 2003.
- Brihuega, Jaime. "El futurismo y España. Vanguardia y política" [Futurism and Spain. Avant-garde and

42. Alfonso López Gradolí, *La escritura mirada. Una aproximación a la poesía experimental española* (Madrid: Calambur, 2008), 16.

43. Theo Hermans, "Translation Studies and a New Paradigm". (London-Sydney: Croom Helm, 1985), 11.

44. Venuti, che introduce le idee di una traduzione addomesticante e straniante, opta per una più attenzione verso una stranierificazione del tradurre, idea che in realtà recupera già da Friedrich Schleiermacher.

45. Berman affermava che: "l'essenza della traduzione etnocentrica [...] tratta di introdurre il senso straniero in maniera tale che esso sia acclimatato, che l'opera straniera appaia come un "frutto" della lingua propria.", Antoine Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* [1999] (Macerata: Quodlibet, 2003), 29.

46. Aurora Conde Muñoz, "Poesía italiana contemporanea in Spagna: presencia di un'assenza". *Nuova corrente*, 153, (2014): 61.



- politics]. In *Treinta años de vanguardia española*, edited by Gabriele Morelli, 29-54. Sevilla: El carro de la Nieve, 1991.
- Camps, Assumpta. "La literatura italiana de la segunda mitad del s. XX y su traducción en ámbito hispano" [Italian literature in the second half of the 20th century and its translation in the Spanish-speaking world]. In *La filología italiana ante el nuevo milenio*, edited by Vicente González Martín, 75-82. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003.
- Cisneros, Odile. "From Isomorphism to Cannibalism: The Evolution of Haroldo de Campos's Translation Concepts." *Traduction, Terminologie, Rédaction. Études sur le texte et ses transformations* 25, no. 2 (2012): 15-44.
- Conde Muñoz, Aurora. "Poesía italiana contemporánea en España: presencia de un'assenza" [Contemporary Italian poetry in Spain: the presence of an absence]. *Nuova corrente* 153 (2014): 43-61.
- Debord, Guy. *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo* [The society of the spectacle. Commentaries on the society of the spectacle] [1967]. Milano: Baldini&Castoldi, 1997.
- Depero, Fortunato. *Ricostruire e meccanizzare l'universo* [Rebuilding and mechanising the universe], edited by Giovanni Lista. Milano: Abscondita, 2012.
- Di Dio, Tommaso, ed. *Poesie dell'Italia contemporanea. 1971-2021* [Poems of Contemporary Italy. 1971-2021]. Milano: il Saggiatore, 2023.
- Even-Zohar, Itamar. "Polysystem Studies" [1990]. *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication* 11, no. 1, (1997): 1-268.
- Fabbri, Paolo. "L'oscuro principe spinozista: Deleuze, Hjelmslev, Bacon" [L'obscure principe spinozista: Deleuze, Hjelmslev, Bacon]. *Discipline filosofiche* 1 (1988): 207-20.
- Frattale, Loretta. "La traduzione a più dimensioni: Poesie di Neruda, tradotte da Salvatore Quasimodo, illustrate da Renato Guttuso, pubblicate da Giulio Einaudi nel 1952" [The multi-dimensional translation: Poems by Neruda, translated by Salvatore Quasimodo, illustrated by Renato Guttuso, published by Giulio Einaudi in 1952]. *Orillas. Rivista d'Ispanistica* 12 (2023): 371-88.
- García Lorca, Federico. *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* [Cry for Ignacio Sánchez Mejías]. Francesco Fava (ed.). Mucchi: Modena, 2020.
- Ghignoli, Alessandro. "Il transautore nelle comunicazione letteraria tradotta". [The transauthor in translated literary communication]. *Testo a Fronte*, n° 50, (2014): 31-47.
- Ghignoli, Alessandro. "Ignacio Prat y la transducción dantesca". *Transilvania*, 1, (2023a): 50-7.
- Ghignoli, Alessandro. "La traducción verbovisual. Guillermo de Torre al italiano" [Verbovisual translation. Guillermo de Torre into Italian]. In Daniele Corsi, Jorge Mojarro (eds.). *Ultraísmo. La vanguardia histórica española* [Ultraism. The Spanish historical avant-garde]. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, (2023b): 279-302.
- Gómez Menéndez, Llanos. "Procesos de traducción del teatro sintético futurista y su didáctica" [Translation processes of futuristic synthetic theatre and its didactics]. *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, 2, (2015): n. p.
- Gugliemi, Marina. "La traduzione letteraria" [The literary translation]. In *Introduzione alla letteratura comparata* [Introduction to Comparative Literature]. Milano: Bruno Mondadori, (1999): 160-210.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)* [Between the one and the different. Introduction to comparative literature (yesterday and today)] [2005]. Madrid: Tusquets, 2018.
- Hermans, Theo. "Translation Studies and a New Paradigm". In *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, edited by Theo Hermans, 7-15. London-Sydney: Croom Helm, 1985.
- Lara Almarza, Ana. "Traducción literaria y recepción: Federico García Lorca en italiano" [Literary Translation and Reception: Federico García Lorca in Italian]. In *Sobre la práctica de la traducción y la interpretación en la actualidad*, edited by Emilio Ortega Arjonilla, 593-604. Granada: Comares, 2017.
- López Gradolí, Alfonso. *La escritura mirada. Una aproximación a la poesía experimental española* [The writing look. An approach to Spanish experimental poetry]. Madrid: Calambur, 2008.
- Meregalli, Franco. *Presenza della letteratura spagnola in Italia* [Presence of Spanish literature in Italy]. Firenze: Sansoni, 1974.
- Muñoz Rivas, José. "Una traducción literaria asistida por autor: algunas reflexiones sobre el universo

- lingüístico de *Versi e Nonversi* de Alfredo Giuliani en español" [An author-assisted literary translation: some reflections on the linguistic universe of Alfredo Giuliani's *Versi e Nonversi* in Spanish]. *Cuadernos de Filología Italiana*, special issue (2000): 935-48.
- Muñoz Rivas, José. *En el texto de Cesare Pavese* [In the text by Cesare Pavese]. Valencia: Calambur, 2018.
- Muñoz Rivas, José. *Poesía italiana contemporánea. Del Crepuscularismo al Neoexperimentalismo y la Neovanguardia* [Contemporary Italian Poetry. From Crepuscularism to Neo-Experimentalism and the Neo-Avant-Garde]. Berlin: Peter Lang, 2021.
- Muñoz Sanjuán, Miguel Ángel. *Cantos : & : Ucronías* [Songs : & : Uchronias]. Madrid: Calambur, 2013.
- Pascoli, Giovanni. *Pensieri e discorsi. 1895-1906* [Thoughts and speeches. 1895-1906] [1907]. Bologna: Zanichelli, 1914.
- Pike, Kenneth L. *Language in Relation to Unified Theory of the Structure of Human Behavior* [1954]. Mouton: The Hague, 1971.
- Pujals Gesalí, Esteban. "¿Poesía visual en traducción? El otro "estilo internacional" de 1965" [Visual poetry in translation? The other 'international style' of 1965]. In *Ética y política de la traducción literaria* [Ethics and politics of literary translation]. AA.VV., 265-91. Málaga: Miguel Gómez, 2004.
- Raimondi, Ezio. *Letteratura e identità nazionale* [Literature and National Identity] [1998]. Milano: Bruno Mondadori, 2000.
- Rojas, Pablo. "Los ultraístas y la política". In *Ultraísmo. La vanguardia histórica española*, edited by Daniele Corsi and Jorge Mojarro, 65-97. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2023.
- Rota, Ivana, ed. *I manifesti dell'ultraismo spagnolo* [The manifestos of Spanish ultraism]. Viareggio LU: Baroni, 2002.
- Sánchez Cedillo, Raúl. "Introducción. Que hubiera sido de nosotros..." [Introduction. What would have become of us...]. In Nanni Balestrini, *Los Invisibles*, 13-8. Madrid: Traficantes de Sueños, 2017.
- Salvat-Papasseit, Joan. *Il poema della rosa sulle labbra e prose scelte* [The poem of the rose on the lips and selected prose] [1923], edited by Marcello Belotti. Roma: Editori Internazionali Riuniti, 2014.
- Torop, Peeter. *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura* [Total translation. Types of translation process in culture] [1995]. Milano: Hoelpli, 2010.
- Tosatti, Ada. "Nanni Balestrini: "Tutto in una volta" [Nanni Balestrini: 'All at once']. In Nanni Balestrini, *Antologica. Poesie 1958-2010*, vii-xxxiii. Milano: Mondadori, 2013.
- Vaquero, Roberto. *Resistencia y lucha contra el posmodernismo* [Resistance and struggle against post-modernism]. Madrid: Letrame, 2019.





# Marele Contemporan sau farsorul avangardist. Arhetipul trickster-ului regăsit în romanul Cocktail

Cătălin ŞUTEU

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

---

## The Great Contemporary Man or The Avant-Garde Prankster: The Trickster Archetype Found in The Cocktail Novel

**Abstract:** This paper aims to review the novel *Cocktail*, Victor Valeriu Martinescu's most prominent work from the perspective of the trickster's archetypal persona. I provide context in regard to the writer's marginal position both in the general Romanian literary space and within the local literary avant-garde. In order to understand Victor Valeriu Martinescu's position of otherness and marginality, I highlight the means of operation of the literary trickster in order to denounce the modern society of the first half of the 20th century. The case of Victor Valeriu Martinescu is relevant because the author's profile has remained obscure, although he represents the most radical form of avant-garde prose of the period, with a profoundly anti-modern character. The trickster's archetypal profile relies on defying readers and shattering the textual mechanisms of the Proustian novel, which is seen as a mirror of his contemporary bourgeois society. The main concept that emerges in the novel *Cocktail* is the ultimate farce, represented by its disregard of literary norms. In a manner similar to postmodernism, the text blends several literary genres such as the novel, essay, drama, etc., while at the same time also exhibiting an author-narrator-character mix-up. The trickster archetype acts in the dichotomy between good and evil, because on the one hand it destroys the literary convention, and on the other it gets to innovate through a bold literary experiment. Given that Victor Valeriu Martinescu's reception is almost non-existent, the novelty of this research is based on the recovery of an archetypal figure lost in obscurity.

**Key Words:** Victor Valeriu Martinescu, avant-garde, trickster, farce, literary convention.

**Citation suggestion:** Şuteu, Cătălin. "Marele Contemporan sau farsorul avangardist. Arhetipul trickster-ului regăsit în romanul *Cocktails*." *Transilvania*, no. 4 (2024): 33-41.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.04.04>.

---



Acest articol îşi propune revizuirea avangardistului Victor Valeriu Martinescu, prin analiza romanului *Cocktail*, din perspectiva arhetipală a *tricksterului*. În contextul prozatorilor interbelici, Victor Valeriu Martinescu rămâne unic în ceea ce priveşte chestionarea mecanismelor literare, formula sa mizând constant pe conştientizarea jocului literar şi expunerea artificialităţii acestuia prin farsă. Spre deosebire de avangardiştii urmuzieni, Victor Valeriu Martinescu nu creează lumi bizare, populate de personaje antropomorfe, ci, mai degrabă, îşi manifestă excentricitatea prin transformarea biograficului într-un „spectacol de carnaval crud, jucat megalomaniac”<sup>1</sup>. În ciuda obscurităţii sale, Victor Valeriu Martinescu se bucură de o anumită receptare. Prima menţiune postbelică se găseşte în *Antologia literaturii române de avangardă* alcătuită de Saşa Pană (1969). Ion Pop publică primul articol despre avangardist în *Viaţa Românească* (nr. 2, 1984), care apoi va fi inclus în *Avangarda în literatura română* din 1990.

---

1. Paul Cernat, *Vase comunicante* (Iaşi: Polirom, 2018), 258. Vezi şi argumentul cu privire la „expresie joculară” în Cătălin Şuteu, „Convenţia literară ca playground: expresia joculară în scrierile avangardistului Grigore Cugler”, *Transilvania*, nr. 2 (2024): 30-37.

De asemenea, Victor Valeriu Martinescu beneficiază și de o antologie: *Știri despre Victor Valeriu Martinescu* (cu o prefață de Ion Pop intitulată *Un „avangardist de unul singur”*), apărută în 1995, și de un dosar tematic în *Apostrof*, nr. 6 din 1996. Pe lângă aceste mențiuni, amintim și articolul *Un avangardist misterios* de Ion Simuț (nr. 14, 2006). Date despre biografie și operă se mai regăsesc și în anumite antologii de avangardă: *Vase comunicante* de Paul Cernat (2018), *Avangarda românească* de Ion Pop (2016), *Avangarda literară românească* de Marin Mincu (2006). Destinul său de a rămâne în obscuritate este mai ușor de explicat prin contextualizarea predilecției avangardelor pentru literatura manifestelor sau pentru poezie, în detrimentul prozei. În ciuda acestui aspect, Victor Valeriu Martinescu își asumă statutul marginal din cel puțin două motive: 1. predilecția acestuia pentru proză și 2. respingerea oricărei formule literare, fie aceasta și de factură avangardistă. Polemismul avangardist<sup>2</sup> ajunge la paroxism în cazul literaturii lui Victor Valeriu Martinescu. Astfel, prozatorul urmează principiul avangardist înțeles ca o continuitate de rupturi<sup>3</sup> față de tradițiile precedente, respingând, totodată, mecanismele literare cu care operau ceilalți avangardiști contemporani acestuia. În acest sens, romanul *Cocktail* este reprezentativ, deoarece ipostaza naratorială poate fi încadrată în postura arhetipală a *trickster*-ului.

Termenul a fost conceptualizat și reconceptualizat de-a lungul timpului, transgresând o serie de interpretări. De exemplu, Carl Jung observă în acest arhetip o dimensiune psihologică ce aparține colectivității, pornind de la studiul antropologic făcut de Paul Radin, care insistă pe încărcătura mitologică a *trickster*-ului în societățile nativ-americane.

În cazul lui Carl Jung, este importantă înțelegerea mitului ca manifestare a inconștientului colectiv, ca expresie a unui arhetip sau a unor imagini arhetipale, care formează modul unui individ de înțelegere a lumii, pe baza mediului din care provine<sup>4</sup>. În ceea ce privește arhetipul *trickster*-ului, acesta se situează mereu într-o ipostază ambivalentă, între reprezentări de tip maniheist, care funcționează prin combinarea elementelor antitetice în scopul unei armonii dintre bine și rău<sup>5</sup>. În acest dualism rezidă și descrierea arhetipului făcută de Paul Radin: „Trickster is at one and the same time creator and destroyer, giver and negator, he who dupes others and who is always duped himself”<sup>6</sup>. De asemenea, William Hynes face un set de trăsături sugestive ale *trickster*-ului, fără a le oferi o componentă definitorie în mod categoric: „(1) the fundamentally ambiguous and anomalous personality of the trickster. Flowing from this are such other features as (2) deceiver/trick player, (3) shape-shifter, (4) situation-inverter, (5) messenger/imitator of the gods, and (6) sacred/lewd bricoleur”<sup>7</sup>. În baza imaginii sale grotesce și a inteligenței „viclene”, arhetipul funcționează în sensul expunerii unei ordini inversate, prin afișarea unui univers alternativ, utopic, care are scopul de a crea un contrast față de lumea reală, scoțându-i în evidență defectele<sup>8</sup>. În sialul acestei idei, *trickster*-ul are și o îndatorire antimitologică, aceea de a reprezenta alteritatea în fața unei ordini societale<sup>9</sup>. În același timp, prin mecanismele specifice farsei și a celor ce țin, în special, de polisemia limbajului, acesta reușește să reziste în fața etichetelor și a categorisirilor, păstrându-și libertatea și fiind un factor eliberator, la rândul său<sup>10</sup>.

În mod ironic, încercarea avangardiștilor și, mai ales, a lui Victor Valeriu Martinescu de a rămâne în afara categoriilor câmpului literar, i-a îndemnat să caute formule literare radicale, care să sfideze așteptările literaturii convenționale și care, într-un final, au ajuns să fie instituționalizate. În cazul lui Victor Valeriu Martinescu, experimentalismul său radical este ușor de încadrat în această figură arhetipală a *trickster*-ului. Postura farsorului funcționează în scopul demitologizării literare, prin afișarea fragilităților convenției literare, totodată, încercând să se situeze în afara oricărui gen literar, anulând mecanismele autoritare de instituționalizare a literaturii. În definiția dată de Paul Radin *trickster*-ului,

2. Rodica Ilie, „Avangarda revizitată (I)”, *Transilvania*, nr. 10 (2021): 75.

3. Emanuel Modoc, „The Poetics of Romanian Avant-Garde Manifestoes”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, nr. 1 (2015): 188.

4. Ilona Błocian, „The Archetype of the Trickster in the Writings of C.G. Jung”, *Studia Religiológica*, nr. 53 (2020): 232.

5. Ibid.

6. Paul Radin, *The Trickster: A Study in American Indian Mythology* (New York: Schocken, 1972), xxiii.

7. William J. Hynes și William Doty, *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1993), 34.

8. Klaus-Peter Koepping, „Absurdity and Hidden Truth: Cunning Intelligence and Grotesque Body Images as Manifestations of the Trickster.” *History of Religions* 24, nr. 3 (1985), 194.

9. Chema Salinas, „Ambiguous Trickster Liminality: Two Anti-Mythological Ideas”, *Review of Communication* 13, nr. 2 (2013): 145.

10. Ibid., 146.



Victor Valeriu Martinescu ocupă atât postura celui care distruge (*destroyer*), cât și a celui care salvează (*saviour*), pe de o parte pentru că distruge mecanismele convenției literare și pe de altă parte deoarece tocmai această anulare a literaturii permite deschiderea înspre alte inovații în interiorul câmpului literar. Caracteristica farsorului e prevalentă în felul în care convenția literară nu este respectată de-a lungul „romanului-eseu” *Cocktail*. Aceasta constă în componenta metafictională a romanului, în care atât naratorul, cât și personajele, împărtășesc conștiința faptului că aparțin convenției literare, încercând să saboteze așteptările cititorului, fie imersive, fie convenționale. De asemenea, genurile se întrepătrund, oscilând de la un caracter non-ficțional la metafictional sau la mimarea unor genuri *mainstream*, ca de exemplu romanul modernist de analiză introspectivă. În toate aceste caracteristici ale *trickster*-ului se regăsește o atitudine arogantă și zeflemitoare față de simbolistica culturală a literaturii, dar, pe alocuri, umilă în raport cu conștientizarea ipostazei naratoriale ca „victimă” a literaturii și, deci, complice direct în jocul autoritar pe care aceasta îl presupune.

În continuare, voi încerca să evidențiez mecanismele principale prin care Victor Valeriu Martinescu reușește să adopte postura *trickster*-ului. Caracteristicile specifice acestui arhetip, în cazul lui Victor Valeriu Martinescu, vizează atitudinile antiliterare și antisociale, manifestate prin artificii textuale precum suprapunerea autor-narator-personaj, care par mereu să chestioneze diferite norme. Fronda constă în nerespectarea acestora și, mai ales, în distrugerea convențiilor.

Încă din primele rânduri se observă atitudinea combatantă a autorului-narator-personaj. Prima pagină conține deja numeroase afronturi. Autorul declară că romanul a fost definitivat în urmă cu 9 ani, dar având doar 31 de exemplare:

„– și acestea, hors commerce – dat fiind nivelul de înțelegere pur intelectuală a publicului cititor de ieri, de azi și de totdeauna. Astăzi dat fiind că spiritul meu comercial s-a mai ascuțit (...) sunt obligat să ignor principiul de mai sus, atât de drag și scump mie, mă las corupt de domnul Editor (mai bine spus de banii eventuali ce va binevoi să mi-i dea acest «prea adulat» domn – în majoritatea cazurilor analfabet și agresiv) și consimt, ca edițiunea de față să fie tipărită în mai multe mii de exemplare, numerotate de la unu până la mai multe mii; 25 exemplare, însemnate de la A la Z, ediție pentru bibliofili și oameni cu bani mulți și 100 exemplare, nenumerotate, hors commerce, ediție pentru pomanagii: adică, pentru biblioteci, academii, prieteni, foști colegi de școală, critici literari, etcetera, etcetera și presa”<sup>11</sup>.

Așadar, se poate observa că fronda vocii narative vizează o dimensiune umoristică pronunțată. În ciuda acestui aspect, se remarcă și un oarecare pesimism din partea autorului. Scriitorul denunță cu resemnare statutul de viabilitate economică al scrisului, menționând beneficiile financiare de pe urma acestuia. În acest fel, aspirațiile de factură romantică sunt denunțate, din moment ce scriitorul ia în considerație remunerația, iar scrisul nu mai este văzut ca un act pur spiritual, care se sustrage din realitatea materială. Pretenția de remunerare este, totuși, o exagerare, utilizată cu scopul de a arăta fața reală a lumii (a lipsei de profesionalizare a scriitorului), în maniera specifică *trickster*-ului. Având în vedere această situație, se poate constata că Victor Valeriu Martinescu se demonizează, asumându-și postura de scriitor dintr-un interes financiar. Este puțin probabil ca autorul să se fi bucurat de o remunerație generoasă de pe urma romanului. Prin urmare, banii reprezintă un pretext pentru a-și face cititorii să îl disprețuiască. Un alt motiv de factură iconoclastă al scrierii romanului provine de pe urma unor rațiuni de natură erotică:

„Postscriptum. Spre a se evita orice confuzie și opinie critică, declar pe propria mea răspundere și în deplinătatea facultăților mele mintale, că scrierea de față e un superroman de hiperanaliză ultraintrospectivă. Și la urma urmei nu mai am de ce să mă tot ascund după mine însumi și mărturisesc că am scris această carte numai pentru femeile mele: Cele ce au fost și le-am iubit/ Cele ce sunt și nu le iubesc/ Cele ce nu s-au născut încă și le voi iubi”<sup>12</sup>.

În contextul respectiv literar, admiterea unor astfel de motive ca scop principal al producerii de literatură ar însemna eșec definitiv. De asemenea, romanul de tip proustian este ironizat, deoarece reprezintă – în epocă – atât modelul literaturii „înalte”, cât și forma *mainstream* a literaturii moderniste. Dedicăția erotică aparține aceleiași dimensiuni de introspecție, astfel creându-se o suprapunere autor-narator-

11. Victor Valeriu Martinescu, *Cocktail* (București: Editura ziarului „Luceafărul”, 1943), 3-4.

12. Ibid., 4.

personaj. Victor Valeriu Martinescu parodiază acest tip de roman prin folosirea unei false confesiuni.

Înainte de acțiunea „propriu-zisă” a romanului sunt prezentate niște „avize”. Acestea au scop de avertismente, insinuând pătrunderea cititorului într-o zonă extrem de periculoasă. Capitolul „avizelor” se intitulează „CINE MĂ CITEȘTE ÎMI FACE ONOARE CINE NU MĂ CITEȘTE ÎMI FACE PLĂCERE”<sup>13</sup>. Câteva fraze relevante găsite în aceste secvențe sunt: „Personagiile din această scriere sunt pe de-a întregul personale și aparțin cu exclusivitate autorului. Orice apropiere cu alte personaje constituie un act odios de rea credință și de mârșavă calomnie, la integritatea și expresia cinstei intelectuale. Coincidențele și asemănările cu celelalte personaje, fapte și acte din viața cotidiană fiind cu totul întâmplătoare, autorul nu răspunde decât de obiectele predate direct la garderobă”<sup>14</sup> sau „Persoanele cu nervi slabi, suferinde de insuficiență prematură a glandelor endocrine și de pronunțată debilitate intelectuală, sunt insistent rugate a nu citi scrierea de față. Autorul, nu răspunde de eventualele accidente mentale”<sup>15</sup>. Avertismentele sunt în totalitate ironice, pe de o parte personajele fiind caricaturi ale literaturii universale, în timp ce avertismentul adresat cititorilor urmărește chiar sfidarea acestora. De asemenea, Victor Valeriu Martinescu este într-adevăr thanatofil<sup>16</sup> (în sensul dat de Matei Călinescu avangardei), lăsând impresia intenției de căutare a morții auctoriale la orice pas. Având în vedere că a fi anticitor înseamnă o moarte sigură din start, autorul declară:

„Este cu desăvârșire interzis, sub pedeapsă cu bătaie și apă fiartă, copiilor sub 13 ani și femeilor sub 30 de ani citirea cărții de față. În cartea de față se petrec fenomene pentru care asemenea creaturi nu au simțuri și nici suficiență. În prevederile de mai sus intră și onor educatorii și moralistii, ființe perverse și odioase, care atentează, zilnic, la liniștea și misterul imaculatei prostii publice”<sup>17</sup> și „Nu luați în seamă ce spun criticii și recenziții mei literari: niciunul nu are permis de port-armă și toți practică, maladiv, braconajul”<sup>18</sup>.

Astfel, autorul, care se autointitula „Marele Contemporan”, este ultramodern prin respingerea totală a modernității. În peisajul avangardei, Victor Valeriu Martinescu este personajul care există doar în relație de dependență cu negația. În spiritul literaturii vechi, ultimele două avize reprezintă scuzele autorului, dar și amenințarea adusă cititorului care nu respectă setul de instrucțiuni date de acesta: „Nu înjurați autorul. Scrie cum poate”<sup>19</sup> și „Nu începeți lectura acestei cărți până nu v-ați șters bine pe labe și până nu v-ați spălat, riguros, botul și pe dinți. Oriunde, accesul în sală cu câini și cu bestii de junglă, e strict interzis, sub pedeapsă cu bătaie și amendă pe loc. Cei care se vor deda la instigații, subit și în circuit prelung le vor țui urechile și vor sughița nervos până la a noua generație”<sup>20</sup>. Atitudinea autorului din sintagma „scrie cum poate” este una relativ umilă. Astfel, Victor Valeriu Martinescu cere compătimire din partea cititorului, insinuând că și el este captiv în hibe experimentului literar. Dacă inițial atitudinea auctorială era ostilă față de cititor, aici denotă o încercare de fraternizare cu acesta. Astfel, se sugerează că nici măcar autorul nu dorește să participe la procesul scrierii romanului, fiind forțat de circumstanțele contractuale să-și îndeplinească sarcinile. Cu toate acestea, situația reprezintă și o încercare din partea autorului de a se elibera de orice responsabilitate.

În manieră avangardistă, canonul ajunge să fie caricaturizat. La Victor Valeriu Martinescu nu există idoli integri, existența acestora având unicul scop de degradare și demistificare. Într-un anumit pasaj, unul dintre personaje este intransigent față de însuși autorul cărții, comparându-l cu Shakespeare „... iar dracu să-l ia de maniac cultural și de pleșcăviță intelectuală, mă pisicile, că m-am săturat. M-am săturat, că nici Shakespeare nu se poate lăuda, până în prezent, cu asta”<sup>21</sup>. În text există o notă de subsol care explică cuvântul Shakespeare: „Rog pe publicul meu cititor să nu roșească și să nu se emoționeze de acest nume exotic, că nu e de rușine și să-l citească așa cum se pronunță și nu cum e scris. Adică: șecspir. De aici și cuvântul de înaltă cultură românească: hai, șecspir! Ce subînțelege pe cel vulgar: hai,

13. Ibid., 5.

14. Ibid., 6.

15. Ibid., 7.

16. Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadentă, kitsch, postmodernism*, trad. Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu (Iași: Polirom, 2005), 127.

17. Martinescu, *Cocktail*, 8.

18. Ibid., 9.

19. Ibid., 11.

20. Ibid., 12.

21. Ibid., 19.



sictir!<sup>22</sup>. Numele autorului are o conotație vulgară, înfățișând canonul ca un tabu al conduitei în societate. Presupoziția naratorului că cititorii nu ar fi capabili să pronunțe numele implică, din nou, o atitudine sfidătoare la adresa publicului de care depinde statutul său de scriitor. De asemenea, elita socială este ironizată, fiind propusă înlocuirea cuvântului „sictir” cu „șecspir”, sugerându-se că înjurăturile diferă în funcție de clasa socială. Calamburul de față reprezintă o modalitate de denunțare a mediocrității clasei burgheze. Maniera prin care critica societală se produce este bazată pe limbajul folosit de *trickster* în scopul demascării diferențelor ierarhice fragile. Pe tot parcursul textului se găsesc referințe directe la literatura universală, filosofie și artă, cu unicul scop de a le invalida importanța culturală:

„Ei bine, încetez, nu fiindcă îmi șoptiți și voi tocmai la urechea fără simț estetic, dar mi-e teamă numai să nu-l scot pe Edgar Allan Poe din pâinea nemuririi și din logica universală (Logica universală nu e altceva decât formula literară și expresia filozofică a prostiei omenești organizată acceptat și internațional de logicienii poeți și literați). Mai bine, nu-i așa? Să ne vedem de treaba noastră, care, nefiind ceva nou, e astfel morală și virtuoaasă, e de ogradă domestică și cutremură toate mustățile didactice și bărbile universitare. Adică: fiecare va putea să-și lucreze nestingherit, pe cont propriu, propria lui prostie, pentru «binele omenirii» și «progresul lumii»<sup>23</sup>.

Moștenirea culturală nu este chestionată, ci anulată. Naratorul sfidează încărcătura culturală a artei și a științei, denunțând-o ca ocupație burgheză fără importanță, în timp ce conturează o perspectivă antimodernă. Ideea de progres este o iluzie care aparține inteligenței autosuficiente. Astfel, munca intelectuală și cea artistică devin doar niște ocupații pretențioase. În această cheie, naratorul anulează și propriul său statut, care este considerat josnic de către acesta:

„Așadar, când profilul viril ocupă toată fereastra cu 7 ochiuri, EA și EL continuă în sensul strict, impus intim și nominal de analiză introspectă a super-romanului preabunului meu prieten copilărosul Victor Valeriu Martinescu pe care-l compătimeșc neliterar și căruia îi plâng de milă că și-a aruncat în stradă viața lui dintr-o bucată și-a acceptat să se numească și să fie fiind «scriitor român». Asta din urmă, chestia cu «scriitor român» o spune el. Eu personal, nu prea cred. Și voi, faceți ca mine, fiindcă după teoria părosului poet al cavernelor Darwin, oamenii ca și cetitorii descind direct din maimuță – specia cinocefali<sup>24</sup>.

De asemenea, romanul *Cocktail* este o caricaturizare a prozei introspective. În subsidiar, lungimea romanului (aproximativ 500 de pagini) devine o metodă indirectă de parodiare. Aceasta este potențată de faptul că acțiunea nu urmează nicio coerență, iar, în mod explicit, nu se întâmplă absolut nimic. Sub pretextul introspecției redată la persoana I specifice romanului de analiză psihologică, convenția devine jurnalul unui narator autoritar cu privire la propriile personaje, dar și în legătură cu el însuși. În acest fel, este vizibilă atitudinea ostilă față de statutul scriitorului în societate. Deși cinic, naratorul abordează dragostea și eroticul cu o anumită nostalgie antimodernă sau chiar reacționară:

„Altădată, raportul dintre evenimente se chema timp și însemna dragoste (...) Azi, raportul dintre lucru se cheamă timp și însemnează literatură. Literatură lână-n lână, unde dragostea aparține omului și nu-și găsește definiția, vocația și corespondentele electivă decât în sexologie și răspunde la numele de Sex (...) această viață cu fața răsturnată la perete, cu mentalitate de vot universal și emoții secrete de contribuabil liric, stă sub semnul polar ogoirei intelectuale și nu se mai poate concepe fără maculatură epică. Adică: fără roman<sup>25</sup>.

În mod paradoxal, atitudinea naratorială aparține, mai degrabă, unei dimensiuni tradiționaliste. Pierderea conceptului de dragoste pură se produce în favoarea psihanalizei. Așadar, este denunțată perspectiva reductivă a dragostei ca act strict erotic. Este desconsiderată literatura introspectivă interpretată din punct de vedere freudian. Odată cu psihanaliza, dragostea devine un concept încurcat în propriile mecanisme de funcționare, care ajunge să fie problematizat cu ajutorul romanului. Dragostea devine un sentiment burghez, care nu poate fi conceput fără prețiozitatea intelectuală a prozei. Naratorul acuză atitudinea obsesivă de intelectualizare a experiențelor umane. În acest sens sunt denunțate

---

22. Ibid.

23. Ibid., 22.

24. Ibid.

25. Ibid., 59.

manifestările culturale. Naratorul insinuează că societatea respectivă nu ar ști să își trăiască viața, fără a o reprezenta în literatură, astfel, aceasta devenind un ghid aprioric. Calitatea parodică a *trickster*-ului constă în denunțarea anumitor tipare stilistice prin imitația acestora, oferind câteva „demonstrații de stil”:

„Pentru amatorii înnebuniți după filozofia stilului de introspecție analitică: să influențezi fără să fii influențat nici măcar de tine însuși (...) Să intri în apă și să nu te uzi (...) Stil baroc: (...) între intuiții și etcetera toți știau toate. Și numai eu nu știam nimic. Nimic mi-aduceam aminte. Fiindcă mi-a rămas inima încă pe roate și tot ca altădată râde, furnică și mă minte. Am rămas tot la rahat cu apă rece, la mers apostolesc și la dreptatea din coadă de topor, gândind cu predilecție la cel care rece, prezența lui iluminându-mi conștiința unui viril și spațial popor”<sup>26</sup>.

Aceste demonstrații de stil rezultă în exemplificarea construcției facile a unor astfel de scrieri, arătând caracterul redundant al romanului proustian. Textul introspectiv este denunțat ca verbiage fără scop, care încearcă să își simuleze substanța tocmai prin întinderea considerabilă a romanului. În acest fel, proza introspectivă este acuzată de superficialitate. Reconfigurarea romanului este prezentă în capitolul *Stephania B. Ramowici sau PROCESUL UNEI ILUZII*, în sensul conturării unei false formule, care urmează să fie exemplificată ironic: „Acesta, pentru a se reuși conceptul de trăire în rezonanță a materialului cuprins de formula a ceea ce numim roman, trebuie să rupă definitiv cu tradiția literară a cunoscutului gen epic de analiză introspectivă unde tronează despotice momentele concrete psihologice – și să stabilească axiomatic realitatea existențială a introspecției pure și certitudinile esențiale ale oricărei vieți involburate în expresii interioare”<sup>27</sup>. Naratorul se folosește de această formulă pentru a reprezenta romanul. Mai apoi, creează o poveste de dragoste între roman și autor. Cadrul reprezintă un microman în interiorul textului. Personajul feminin este romanul, respectiv Stephania B. Ramowici, iar cel masculin este reprezentat de personajul Victor Valeriu Martinescu: „Numele lui e abscons, incomodează și revoltă: Victor Valeriu Martinescu sau Marele Contemporan. Relațiile lui cu viața, sunt identice și asemenea cu numele său: relații de agresivă inadaptabilitate la mediu”<sup>28</sup>. În cazul de față, formula bazată pe introspecție funcționează ca ironie adresată sinelui, dar și asupra cititorului, deoarece nu respectă formula teoretizată anterior, exemplificând-o ca farsă.

În urma exemplului de mai sus, mă voi axa pe ilustrarea ipostazelor în care suprapunerea autor-narator-personaj este cea mai proeminentă și asupra felului în care acestea se coordonează doar împotriva cititorului. Convenția literară este ironizată prin importanța pe care autorul și-o acordă propriei stanțe auctoriale. La Victor Valeriu Martinescu axis mundi-ul este chiar el însuși. Se conturează astfel un cult al scriitorului sau al naratorului omnipotent.

Primele pagini referitoare la ediție par introductive, însă, se poate observa cum se păstrează același joc de transformare a autorului biografic în personaj sau narator, chiar și în momentul în care narațiunea începe propriu-zis să se desfășoare. Astfel, prefața și epilogul fac parte din interiorul acțiunii romanului, reconfigurând convenția. De asemenea, amănuntele dezvăluite despre celelalte cărți publicate ale autorului fac parte din firul narativ al textului. În realitate, poate fi atestată doar existența unui număr limitat de opere, în ciuda reperelor temporale pe care acesta le oferă cu privire la publicarea lor.

O altă caracteristică a suprapunerii de tipul autor-narator-personaj rezidă într-o componentă metatextuală, care ține de ideea că personajele conștientizează prezența autorului. Acest lucru scoate cititorul din experiența lecturării unui roman propriu-zis și îl implică, mai mult sau mai puțin direct, în firul narativ. Fenomenul este prezent încă din primele pagini „ – Tu uiți că ne poate pândi, după cine știe ce virgulă sau semn de întrebare, prietenul nostru comun și matern – „scriitorul”?... știi.../ – Ei, și ce-i cu asta?.../ – ...știi, Victor Valeriu Martinescu.../ – ...ăla cu „rolurile lui” cotcodăcite și cu motoarele lui din cap și din super-romanele enciclopedice de 75 h.p. hiperanaliză ultraintrospectivă?”<sup>29</sup>.

La o primă vedere, se observă atitudinea ostilă a personajelor față de scriitor. Acestea sugerează că ar fi urmărite de către Victor Valeriu Martinescu, care s-ar ascunde după anumite forme de materializare a obiectului textual (semnele de punctuație). În continuare, unul dintre cele două personaje afirmă despre autor

26. Ibid., 68.

27. Ibid., 71.

28. Ibid.

29. Ibid., 15.



„ – ...ăla, dragă Ninushka, ală, care ne poate pândi, după o lipsă de acord gramatical și dintr-o expresie neortografică, în chiar această absență epică – și în loc să ne găsească în «Cocktail», ne descoperă la cinema și ne exclude pe urmă din călimară, care, fie vorba între noi, nu are niciodată cerneală. Spune și tu, e «scriitor» ăsta, care nu întrebuițează călimara și scrie numai cu «cerneală simpatică?»<sup>30</sup>.

Romanul este descris de către personaj ca „absență epică”. Se remarcă, în acest sens, o neîncredere din partea caracterelor față de abilitățile autorului sau capacitățile literaturii. Într-un anumit fel, se poate afirma ideea unui ateism al personajelor, care chestionează statutul de scriitor al autorului care le-a creat. Astfel, ipostaza de scriitor este denigrată de Victor Valeriu Martinescu însuși și chiar și de personajele acestuia. Naratorul-autor-personaj jonglează între aceste instanțe, iar ipostaza vagă a celui care vorbește îl încurcă și pe el însuși. Inițial, discursul unui personaj este preluat brusc de narator:

„La fereastra cu 7 ochiuri (...) apără o umbră în profil viril și pronunțată în contur. E posibil? Ne întrebăm noi. Ași, e imposibil, îmi răspund eu singur. Ce să fac? Mă întreb tot eu. O fi imposibil, dar e întocmai, ne răspundem tot noi singuri, inclusiv eu. Profilul viril e al preasimpaticului și multdrăgălașului meu prieten Victor Valeriu Martinescu (...) Și acum, se pune întrebarea, pe care nu o pun eu, dar ea singură cere să fie pusă și protestează: sunt eu umbra profilului apărut terorist și tendențios la fereastra cu 7 ochiuri sau profilul viril e însăși umbra mea veșnic dedublă și veșnic hulită? Dar, ce dracu vă tot bat presupusul vostru cap, scumpele mele milioane de cetitori, cu râgâielile ăstea de metafizică plană și în spațiu a la E. T. A. Hoffman și Maeterlink?”<sup>31</sup>.

În această secvență, se pot observa mecanismele farsei metatextuale: Victor Valeriu Martinescu este personajul separat de narator, care joacă rolul unui autor conștient de faptul că se află într-o convenție. Această dedublare provoacă confuzie și pentru vocea naratorială, iar încercarea deslușirii misterului este abandonată sub pretextul inutilității și al capacității intelectuale reduse a cititorului. De altfel, personajele lui Victor Valeriu Martinescu se diferențiază total de cele ale lui Urmuz sau ale lui Grigore Cugler. Spre deosebire de aceștia, la Victor Valeriu Martinescu nu se găsesc personaje antropomorfe, ci, mai degrabă, acestea sunt cât se poate de umane. Unicitatea caracterelor lui Victor Valeriu Martinescu constă în „conștiința” de sine pe care acestea o posedă. Personajele sunt ironizate și ironizează la rândul lor. În aceeași măsură, caracterul exotic al lor nu se rezumă într-un comportament sau discurs ieșite din comun, ci din eradicarea unei lecturi convenționale.

Eroii lui Victor Valeriu Martinescu se remarcă prin personalitățile lor extrem de vocale. Totuși, atmosfera se schimbă în momentul în care este observată manipularea directă a acestora de către narator. Prin urmare, libertatea lor de expresie ține tot de un artificiu metatextual:

„Astfel, Ea și El, începură «convorbirea introspectă» la porunca și după canoanele esteticoliterare ale marelui Autor :)/ EL: Totul e posibil «dacă» tot e pierdut./ EA: Nimic nou sub soare «dacă» sub soare nu e nimic./ EL (sughitând după prescripțiile codului manierelor elegante): Acest «dacă» se încadrează doctrinar într-un orizont natural de absolutisme idealeoide și reprezintă o dogmă eonică a filozofiei omului cu mentalul călare și pedestru, atins la sfincterele gânditoare de prolaps intelectual, el însuși fiind un punct de vedere al «chestiei zilei» și o chestie de punct de vedere de drept comun”<sup>32</sup>.

Prin ironizarea discursului introspectiv specific romanului de analiză naratorul denunță rolul său de păpușar, care urmărește demascarea modalităților de funcționare ale anumitor convenții literare. În același timp, *trickster*-ul își asumă postura de zeu, în sensul dat de William Hayes, folosindu-și personajele pe post de marionete, perfect maleabile în funcție de curente literare urmărite. Norma estetică este distrusă prin mimarea și expunerea acestora ca discurs superficial. În acest sens, există și demonstrații de stil referitoare la fluxul conștiinței, în care personajele sunt supuse forțat jocului teatral, ca abia după încheierea acestuia să își „recapete” voința proprie:

„EA (cu o privire năucă de animal căzut în transă, dus pe lumea cealaltă): Însă, afară, un pipiriu pui de cuc, străfulgerat de Har Ortodox, marile cuvinte ale permanentului poet neoliric Victor Valeriu Martinescu, în neștire, le repetă, pentru tine filo-zoo-fante, pentru voi toți, legați prin rasa ondulată și prin aceeași feștilă

30. Ibid., 16.

31. Ibid., 20-21.

32. Ibid., 22-23.

morală: «degeaba fugi, degeaba te ferești, degeaba te ascunzi: moartea e pretutindeni ca aerul, ca Dumnezeuul meu prebiblic, ca viața veșnică» (notă de subsol: Cele debitate mai sus, constituie un episod din romanul exotic descriptiv: «Mâncătoarele de copii» care va apare numai atunci când prietenul meu Victor Valeriu Martinescu va binevoi să-l scrie. Până atunci, eu personal, spre marea mea rușine, nu pot face nimic. Absolut nimic.)// DELLOMBRA (răsuflând din greu, cu o voce stinsă de dincolo de mormânt): Psst! Ssst! Hei! Ninushka, Ninushka! Ajunge! Ajunge nebuno că mi-am fracturat mintea<sup>33</sup>.

Personajele își recapătă numele după ce actul demonstrativ se termină. Chiar și prezența didascalilor indică conceptul personajului-actor. Personalitatea lor revine în momentul marcat de absența auctorială. Tot în acest paragraf se remarcă o suprapunere a operei, ci nu doar a autorului-narator-personaj. Naratorul mărturisește că a introdus în romanul de față un pasaj dintr-un alt ipotetic roman, care va apărea când va decide autorul. Astfel, naratorul se separă, din nou, de autor, sugerându-se că naratorul devine, la rândul său, o marionetă în mâinile scriitorului. Ipostazele acestea sunt discutate și de personaje, ajungând să chestioneze integritatea autorului:

„Dar de cine dracu mai putem vorbi noi dacă nu de dumnealui «scriitorul român»? Cam ce și-nchipuie acest domn fără domnie că face el când ne pune să vorbim așa cum vorbește el și nu așa cum vorbim noi? Și mai ales când gândește el pentru noi și nu ne lasă pe noi să gândim noi, barem pentru noi, așa cum gândim? Nu vede cum nădușim? Cum ne bâlbâim? Cum sughițăm și cum icnim și noi și cetitorii? Nu vede cum ne apucă febra surmenajului intelectual și greața artei de cum nu trebuie să scrim și să cetim? Zău, dacă îl mai înțeleg. Tu, mă cetitorule, îl înțelegi? / – Lasă-i în pace pe cetitori, bă Dellombra că-i sperii și le turburi prostia lor pură și săltăreață cu întrebările tale directe<sup>34</sup>.

Neîncrederea personajelor în ipostaza auctorială marchează o altă componentă metatextuală: adresarea directă către cititor sugerează implicarea acestuia în procesul narativ. În acest fel, textul își recunoaște caracterul de farsă la adresa cititorului. Deși teoretic subordonate autorului, personajele au sentimente de dispreț față de acesta:

„Mă răzbun și eu cum pot. Mă răzbun pe Autor. Tu nu vezi cum EL se uită în altă parte. Îți speculez și eu această «absență intelectuală» și-i bârfesc amanta cu nr. 103 la care tot se mai duce – numai vara și în luna lui August. Ea va ceti (fiindcă va primi cartea gratuit) acest pasaj calomnios și injust, îi va face gălăgie, va rupe relațiile cu el, și (de, mai știi, voi avea norocul să am plăcerea intactă și satisfacția completă) îl va acționa în judecată pentru «uzurpare de adevăruri istorice». Rog pe domnul tipograf să culeagă «adevăruri istorice» ca să îmfundăm mai bine pe autorul cărții de față. N-o să locuiesc toată viața în «Cocktail» și odată voi coborî de aici și poate ajuns astfel pe pământ îi voi fi de folos cu ceva. Măcar cu o înjurătură. Ce spui domnule culegător?<sup>35</sup>.

Personajele profită de „neatenția” autorului în scopul sabotării acestuia. Aspirația acestora de a se materializa și a părăsi convenția literară se concretizează în crearea unor probleme pe plan biografic autorului. În toate aceste artificii textuale se regăsește tendința ambivalentă a *trickster*-ului de a se autosabota, sub pretextul dezvăluirii adevărului, respectiv a fragilității convenției literare. În continuarea relațiilor dintre personaje și narator-autor, este prezent și un triunghi amoros, care are scopul de a crea un conflict între aceștia:

„ – Nici n-ai desfăcut gazeta și știi cine scrie, interesant și cu stropi. De unde îl cunoști pe Victor Valeriu Martinescu? / – Ah! Am uitat să-ți spun că articolul de azi mi l-a citit ieri noapte, acasă, știi... rose de papier. / – Cum?! / – Da. Toată noaptea am fost împreună. / – Și te-ai culcat cu el? / – Ce te exciți așa? Nu e prietenul tău care ți-a promis că o să... / – Da, ei și? Trebuia, în schimb, să-mi sufle muierea? (...) / – Nu-i nimic. Peste trei ore, adică, la pagina 92, primul rând de jos după a doua virgulă, trebuie să mă întâlnesc cu el<sup>36</sup>.

Corelarea numărului paginii cu durata necesară lecturii pentru ajungerea într-un punct fix al momentului acțiunii implică o anumită spațialitate textuală care se materializează, semnele de punctuație și paginile devenind repere spațiale. Așadar, durata de 3 ore reprezintă atât distanța fizică dintre paginile 58-92,

33. *Ibid.*, 25.

34. *Ibid.*, 27.

35. *Ibid.*, 43.

36. *Ibid.*, 58.





cât și ritmul de lectură al cititorilor, cărora urmează să li se adreseze într-o notă de subsol: „Ca între timp, lectori parșivi și filistini, să nu vă leneviți și să vă dedați la vicii solitare, până mă întorc de la medicul din colț unde îmi fac masajii și diatermie, cu riscul de-a mă-njura de mamă și de-a mă face sifilitic și analfabet, cetiți și voi împreună cu Dumnealui, articolul incriminat de pe pagina a doua, de mai sus. Nu obligați cu imense «servicii de presă»<sup>37</sup>. Prin urmare, textul continuă în absența scriitorului, romanul fiind un organism independent, cu capacitatea de a se extinde singur. De asemenea, această ipostază lasă impresia limbajului care își urmărește parcursul în mod independent, chiar dacă se produce în aceeași manieră de farsă a naratorului. De exemplu, după ce naratorul își anunță retragerea, textul continua în limba păsărească: „Vreau să audă astfel cetitorii și să nu înțeleagă dopopmnipipi depelapa cepenâpâzupurapa prepesipipi napațiptoponapalepe, ce e dragostea, ce e viața, ce e moartea, laolaltă conținute în limbajul cu nicio necunoscută”<sup>38</sup>. Pagina ce succede acestui paragraf este scrisă în totalitate în limba păsărească. Având în vedere că scopul limbajului de față este de a codifica și, cu toate acestea, înțelegerea acestuia este accesibilă cu puțin efort, se poate constata că adevăratul motiv al utilizării unui astfel de limbaj este de a sfida și de a persifla cititorul.

Astfel, Victor Valeriu Martinescu este un caz unic în literatura română. Atât suprapunerea autor-narator-personaj, cât și valoarea interschimbabilă a genurilor literare fac din romanul *Cocktail* o apariție unică în literatura autohtonă. Arhetipul *trickster*-ului construiește un anti-roman, pentru a se adresa publicului mic-burghez, încercând să arate, într-un fel, postura parvenitului, având menirea de a ataca acest public. O privire dincolo de șarja evidentă poate dezvălui superficialitatea societății respective. Fragilitatea modernității se reflectă în faptul că nimic nu e stabil, astfel, se poate observa inconsistența romanului, care cade, pe alocuri, în eseistică sau în alte genuri. Personajele nu reprezintă individualități complexe, ci marionete folosite pentru farse și chiar autorul, în același timp, se autodenunță recunoscând că motivul apariției acestui roman este de ordin financiar. Postura este ambivalentă și funcționează prin dihotomia dintre bine și rău: *trickster*-ul este intransigent față de literatură și societate, dar, în același timp, își afișează expectativele utopice, tocmai prin această chestionare a normei, care, în subtext, are un scop moralizator. Victor Valeriu Martinescu își asumă rolul de bufon și, implicit, alteritatea care vine cu aceasta. Așadar, sub pretextul intenției umoristice și al farsei se ascunde șarja socială. De asemenea, încărcătura mitologică specifică *trickster*-ului constă în elaborarea unei mitologii a romanului, transpunând autorul într-o instanță divină. În urma aspectelor evidențiate mai sus, ar fi interesantă o lectură într-o grilă postmodernistă a romanului *Cocktail*. Chiar dacă acesta constă în deconstrucția convenției literare, caracterul metatextual al prozei de față preconizează mecanismele configurate ulterior de literatura postmodernistă.

### Bibliography

- Błocian, Ilona. "The Archetype of the Trickster in the Writings of C.G. Jung." *Studia Religiosa*, no. 53 (2020).
- Călinescu, Matei. *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadentă, kitsch, postmodernism* [Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism]. Translated by Tatiana Pătrulescu and Radu Țurcanu. Iași: Polirom, 2005.
- Cernat, Paul. *Vase comunicante* [Communicating Vessels]. Iași: Polirom, 2018.
- Hynes, William J., and William Doty. *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1993.
- Ilie, Rodica. "Avangarda revizitată (I)" [Revisiting The Avant-Garde]. *Transilvania*, no. 10 (2021).
- Koepping, Klaus-Peter. "Absurdity and Hidden Truth: Cunning Intelligence and Grotesque Body Images as Manifestations of the Trickster." *History of Religions* 24, no. 3 (1985).
- Martinescu, Victor Valeriu. *Cocktail*. București: Editura ziarului „Luceafărul”, 1943.
- Modoc, Emanuel. "The Poetics of Romanian Avant-Garde Manifestoes." *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, no. 1 (2015).
- Radin, Paul. *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*. New York: Schocken, 1972.
- Salinas, Chema. "Ambiguous Trickster Liminality: Two Anti-Mythological Ideas." *Review of Communication* 13, no. 2 (2013).
- Șuteu, Cătălin. "Convenția literară ca playground: expresia joculară în scrierile avangardistului Grigore Cugler." *Transilvania*, no. 2 (2024): 30-37.

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*, 36.

# Avangarda revizitată (2)

Rodica ILIE

Transilvania University of Braşov

Corresponding author emails: rodicailie@unitbv.ro

---

## The Avant-Garde Revisited (2)

**Abstract:** There is a plain filiation between the atmosphere and the general configuration of the movements we call the historical Avant-Garde and the spirit of the revolutionary Romanticism. Literary theorists and critics brought it to the fore, both organically – insofar as the similarities between the two paradigms are spelled out by the dynamics of the history of sensibility and taste – and typologically, in its mythological and thematic redundancies, in reiterating acute polemical gestures and attitudes or in manifesting violence against tradition. This study aims to articulate the artistic and political duality defining these two artistic paradigms, by using comparative evaluation and by illustrating canonical notions such as subject, revolution, progress.

**Keywords:** Avant-Garde, dehumanization, modernity, progress, revolution, subject.

**Citation suggestion:** Ilie, Rodica. "Avangarda revizitată (2)" *Transilvania*, no. 04 (2024): 42-46.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.04.05>.



Cum fiecare dintre scriitorii avangardei se raportează diferit față de progres – religia modernității –, vocile lor vor cânta divergent, altfel decât prin armonizarea romantică a orchestrației poetice susținute doctrinar de utopiile socialiste. De la sloganul care încheie *anotimpul în Infern* al lui Rimbaud: „Il faut être absolument modern”, conotat ambivalent: oracular-progresist, anticipând caracterul futurist al mișcărilor avangardiste ulterioare, dar și ironico-polemic, subliniind critic derizoriul modernității și reacția disperat antiprogresistă a expresioniștilor (G. Heym, Ernst Stadler, G. Trakl), imaginarul literaturii manifestelor și al poeziei avangardei va suporta în mod similar această schizoidie. Opțiunile sunt fie valorizarea sau absolutizarea civilizației mașinismului, traduse prin optimistul *mimesis* al referinței, fie devalorizarea miturilor progresului, marcată prin accentele disperării și ale nihilismului, prin negarea referinței și prin critica naturalismului. *Apocalipsa veselă* sau apocalipsa crepusculară, a descompunerii și a morbidului vor fi cele două modele ale imaginarului progresist al avangardelor.

## Apologia frumuseții tehnice în avangarde

Dacă pentru Baudelaire imaginația era cea care producea, prin descompunerea și recompunerea materialului memoriei și fanteziei, adevărata imagine a noului, ce „nu poate fi aflată decât în străfundurile sufletului” – imaginația fiind cea care „creează o lume nouă, dă sentimentul noului”<sup>1</sup> – revelând simbolic ideea de progres interior, ca sensibilitate nouă și „fior nou”, pentru futuriști frumosul traducea literal noul, ca progres tehnic, ca emanciparea literaturii de valorile esteticii romantice ale contemplației și visării și ca emergență a unei frumuseți violente, condiționată de beneficiile vitezei și ale mecanismelor care o generează. Marinetti va dedica elogiile sale unei realități concret industriale, oda închinată *Automobilului de curse* ilustrând cultul exacerb al modernității burgheze pentru emblemele materiale, palpabile ce glorifică „viața motorului”. Programatic, este ilustrată adeseori această apologie a noii sensibilități mecanice, transpunerea valorilor civilizației tehnice în artă este afirmată și-n crezul pictorilor, Boccioni nota în jurnalul său, rezumând o direcție generală susținută de manifestele futurismului: „Vreau să pictez noul, fructul epocii noastre industriale”. Arta futuristă,

---

1. Charles Baudelaire, *Pictorul vieții moderne* (București: Meridiane, 1991), 264.



născută din sfidarea trecutului, promovează valorile progresului în imaginile noilor mituri ale civilizației mașinismului, ale civilizației vitezei, religia viitorului: „Un automobil de curse cu caroseria lui împodobită de țevi groase, asemănătoare unor șerpi cu respirație explozivă (...) e mai frumos decât Victoria de la Samothrace”<sup>2</sup>

Elaborând, prin detronarea imaginilor și valorilor tradiționale, noile efigii ale modernității, Marinetti anunță ivirea altor idoli, născuți din pulsația mecanică a vieții, prin totala adeziune la realitatea industrialismului. Imaginarul discursului futurist prezintă o constelație de simboluri ale tehnicii traducând beția vitezei și voința de dominare a naturii prin mecanisme, dar și accentele implicării eului în proiectele noii culturi, dezumanizarea subiectului prin colaborarea lui la „mecanica victorioasă care ține închis pământul în plasa ei de viteză”. Procesul depersonalizării eului subliniază proiectarea lui ca forță în ritmurile agresivei mișcări, dionisiac sacrificiu simbolic și regenerare în dinamica materiei: „E nevoie ca poetul să se risipească cu patimă, cu fast și cu generozitate, pentru a spori fervoarea entuziastă a elementelor primordiale”<sup>3</sup>, afirmă F. T. Marinetti în manifestul de fondare a mișcării. Această proiectare absolutizată însă la întreaga realitate (mecanică, socială și naturală / cosmică) era definitorie atât subiectului romantic, cât și eului whitmanian, demiurgic și ubicuu, subiect al unei religii a progresului, expusă în *Fire de iarbă*: „De unul singur cântând în Apus / sun trâmbițele Lumii Noi”.

Religia viitorului este asumată și de alți descendenți futuriști, precum Álvaro de Campos, cel mai revoluționar dintre heteronimele lui Pessoa. În *Oda triumfală*, Pessoa-Campos expune aceeași ritualică jertfă a subiectului modern pe altarele progresului:

„La dureroasa lumină de becuri electrice-n hala cea mare din fabrică/ Ard de febră și scriu/ Cu dinții scrâșnind, ca o fiară stârnită de-a lor frumusețe eu scriu,/ Pentru a lor frumusețe total ignorată de antici./ O, roți, angrenaje, r-r-r-r-r-ul etern!”<sup>4</sup>.

Poemul depășește lirismul versului alb, al limbajului „natural” whitmanian, rivalizând cu energia degajată în dinamica mecanismelor. *Forța*, adoptată ca principiu poetic în locul *frumuseții*, este pusă în valoare de o progresie ritmică accentuând paroxismul atât la nivel discursiv, cât și senzorio-imaginar. Prozaismul și patetismul textului cumulează valorile futuriste (electricitatea, mașinismul, elogiul vitezei, frenezia mecanică) într-o retorică similară *Zonei* lui Apollinaire sau poeziei tonului progresist-agitatoric maiakovskian. Epopee a modernității tehnice, *Oda triumfală* nu este doar proiecția unei lumi ale cărei mecanisme prelungesc experiențele eului. Transformând imaginea subiectului într-una din acele alcătuirii artificial-industriale definite de futuriștii italieni ca aparținând regnului uman „cu piese de schimb”, „omul mecanic” devine acum un eu-sinteză, plural, autoconstruindu-se în revoluțiile fiecărei clipe, „Zgomotosul Moment, țipător și mecanic”. *Eu* al epifaniilor prozaice, deconstruit prin consumarea fiecărei forme de violență mecanică, acest om-agregat tehnic reinventează, pentru a se putea defini total, un nou limbaj, al imanenței ritmurilor industriale, al unei energii fără limite, reinventând însăși imaginea divinității dispărute din profanul tehnicismului: „Salut, tot ce-i nou în construcții / (...) Revoluția nouă, metalică, -a lui Dumnezeu/ (...) Sunt electricitatea, căldura mecanică sunt!”<sup>5</sup>.

Livrescă experiență a progresului, poezia lui Campos este o rescriere a marilor maeștrii profeți ai lumii moderne: Whitman, Marinetti, Apollinaire, Verhaeren, Cendrars. Poetul portughez cultivă, alături de alte formule poetice, patosul futurist, într-o construcție literară conștientă de valoarea experimentului resemantizării anterioarelor retorici angajate să susțină valorile civilizației moderne, frenezia lumii noi.

Ideologia care a hrănit manifestele futuriste atât în literatură, cât și-n pictură, arhitectură, muzică s-a propagat prin tendințele grupărilor anarhiste, anarho-sindicaliste, comuniste și naționaliste care au reprezentat fundalul afirmării noii sensibilități și a noii orientări în artă, susținând aceste modificări prin intermediul gândirii politice angajate. Mario de Micheli subliniază contradicțiile futurismului în ceea ce privește tocmai acest joc printre doctrinele ideologice extremiste, notând că mișcarea a avut inițial „o orientare republicană, anarhică și socializantă, care a constituit fără îndoială unul din elementele

2. F.T. Marinetti, „Fundarea și Manifestul futurismului”, în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, trad. Ilie Constantin (București: Meridiane, 1968), 329.

3. Marinetti, „Fundarea și Manifestul futurismului”, 330.

4. Fernando Pessoa [Álvaro de Campos], „Oda triumfală”, în *Antologia de poezie modernă*, ed. Al. Mușina și R. Bucur (Brașov: Magister, 1997).

5. Ibid.

esențiale ale avântului răzvrătit și antiburghez tipic primei sale perioade<sup>6</sup> și că treptat aceste componente doctrinare – anarhismul, socialismul și naționalismul – au fost conduse în a doua fază a mișcării spre valori antianarhice, decadent-simboliste.

Mitologia futuristă a progresului, asociată idealurilor politice de extremă dreaptă și crezului fascist-mussolinian – acel *vivere pericolosamente*, anticipat de Nietzsche în *Gaya Scienza* – traduce îndemnul nihilist al filosofului („Trăiți în război... Fiți tâlhari și cuceritori”) în termeni diferiți: de la slogan la resemantizare, de la „formule expediate” la studiul aplicat (Serra, D’Annuzio).

Dacă futurismul italian a făcut apologia metropolei, expresionismul a demontat aceste elogi, prin depotențarea imaginilor progresului pe baza unor viziuni pesimist-crepusculare, generate de exacerbarea tehnicismului, de expresia desacralizării lumii moderne. Deși futurismul italian a configurat un imaginar agresiv, având în centru mitul Războiului, Maiakovski și ceilalți futuriști ruși au pledat împotriva lui, asumându-și rolul acuzatorului de pe pozițiile socialist-pacifiste. Ideologia constructivistă a grupului scriitorilor ruși avea o orientare antimilitaristă, revoluționară, nu reacționar-extremistă, ci reformatoare.

Din angajarea și propagandismul futurismului italian vor fi desprinse câteva mișcări de reacție polemică: Papini acuză că furia pentru nou a condus la o cădere în primitivism, în exaltarea naturalului, ca *mimesis*; Frédéric Mistral contestă futurismul, ca expresie a vandalismului; Maiakovski se detașează de accentele lui anarhice, subliniind că „futuraștii ruși au rupt-o definitiv cu imperialismul lui Marinetti, pe care îl fluieraseră pe vremea șederii lui la Moscova(1913)”<sup>7</sup>. Dacă Pessoa, prin vocea lui Álvaro de Campos, consacră futurismului ode (*Oda triumfală* și *Oda maritimă*) și manifeste furibunde (*Ultimatum*), asta nu înseamnă însă că rescrierea temelor, a valorilor și a sloganurilor marinettiene rămâne doar o formă de pastişă doctrinară. Fernando Pessoa, sub aceeași mască a futuristului, scrie însă și poeme în care parodiază emblemele consacrate de ideologia anarhistă (*Marinetti academician*), futurismul portughez fiind mai mult profetic și religios, decât angajat politic și afin doctrinei italiene. Prin accentele sebastianist-saudosiste, prin impactul cu mitologia autohtonă, venită pe filiera poeziei naționale (Cesario Verde, M. de Sá Carneiro, Raul Leol, A. Ferro), F. Pessoa-Campos ilustrează în *Ultimatum*, printr-o logică bine articulată sistemic, valorile antirăzboinice, antiimperialiste, antiobiectiviste pe care le susține vocea Marelui Navigator, al cărui deziderat este reconstruirea monarhiei în mod științific. O aură de ezoterism îmbracă furia livresc împrumutată de Campos de la maestrul său, Marinetti, colorând futurismul portughez în accentele profetic-monarhiste, anunțând *Al Cincilea Imperiu*.

Mișcărilor de avangardă generate prin diseminarea spiritului futurist vor dobândi nume și configurații estetice diferite și în spațiul sud-american. São Paulo, capitala modernismului hispano-american, reprezintă centrul echivalent metropolelor europene ale avangardei: Paris, Zürich, București, München, Berlin. Dinamismul cultural potențat de „Săptămâna de Artă Modernă” din 1922 (11-18 februarie) s-a particularizat prin aceeași diversitate a tendințelor: de la futurismul aclimatizat și autohtonizat prin poezia și manifestele lui Oswald de Andrade (*Pau Brasil*, 1925 *Antropofagism* și, 1928), Mario de Andrade, Raul Bopp, Antonio de Alcântara Machado, Manuel Bandeira, la mișcările naționalist-fasciste, precum *Verdamarelo* și *Anta*, susținute de Plinio Salgado, Cassiano Ricardo și de Menotti del Picchia. Acesta din urmă, protagonist și teoretician al mișcării naționalist-integraliste și xenofobe, alături de doctrinarul P. Salgado, menționa despre curentul „frumos și puternic (... ) fâlfâind un steag în suflul unui ideal anarhic în artă...”: „Tot ceea ce este răzvrătire, ceea ce este independență, sinceritate, tot ceea ce combate ipocrizia literară, falșii idoli, obscurantismul, tot ceea ce este frumos și nou, puternic și îndrăzneț, încapă într-o concepție bună și largă a Futurismului (...) Fără să accept nebuniile, fără să aplaud aberațiile, i-am admirat frumusețile...”<sup>8</sup>.

Spre deosebire de futurismul italian, grupul de la São Paulo nu are totuși legitimare politică, ci estetică, urăște ideea etichetelor doctrinare și combate dogmatismul marinettian. Chiar dacă fusese inițiat în Franța, ca formă a exotismului și ca parodiare a futurismului, primitivismul teoretizat de Oswald de Andrade era pentru brazilieni un „autentic primitivism”, motivat prin însăși paradoxala transpunere livrescă a unei mode pe teren autohton, nedistorsionat cultural: „Atunci m-am gândit să fac o poezie de export și nu de import pe baza habitatului nostru, geografic, istoric și social. Și întrucât «pau brasil» fusese prima bogăție braziliană exportată, am numit mișcarea «Pau Brasil»”<sup>9</sup>.

6. de Micheli, *Avangarda*, 213-214.

7. V. Maiakovski, „Pentru ce se bate LEF-ul?”, în de Micheli, *Avangarda*, 359-362.

8. Luciana Stegagno Picchio, *Literatura braziliană* (București: Univers 1986), 456.

9. Ibid., 467.



Dacă avangarda europeană ilustrează în linii generale angajarea artei într-o direcție politică, literatura modernismului brazilian din prima fază, deși subordonată inițial dominantei futurist-internaționaliste, se eliberează ca mișcare estetică de orice doctrină de import și își afirmă „poziția anti-europeană, explicând – precum face Oswald de Andrade cu privire la sentințele manifestului antropofagist – că nu era vorba de un refuz, ci de o depășire: o asimilare a culturii occidentale, un mod de a «devora inamicul pentru ca virtuțile sale să treacă la noi»<sup>10</sup>. Precum Pessoa, O. de Andrade se opune poeziei angajate prin angajarea în artă, este creatorul proteic a numeroase direcții de avangardă, contrabalansând tendințele naționaliste de extremă dreaptă, printr-o conștiință demistificatoare, ironică, histrionică, asemănătoare dadaismului.

În raport cu modernismul, literatura avangardei istorice a fost mai puțin valoroasă la nivel estetic, ea fiind catalogată drept artă angajată, susținătoarea unor deziderate social-politice, „valoarea” sa constând în reducerea rolului artistic și subordonarea esteticului caracterului pregnant propagandistic. Sub imperative ideologice, literatura a fost o formă, un instrument aflate în slujba diverselor programe, adesea centrate pe un discurs utopic uneori, alteori reductiv, derizoriu și schematizat, susținând, sub masca retorismului spumos, ideile unui extremism politic învăluit și de câteva noi mituri ale lumii moderne. Lenin a redus literatura la o scriitură aservită proiectelor partidului și scopurilor acestuia, instruirea clasei muncitoare, rolul formativ al artei fiind unul dintre obiectivele transformării creativității în funcționalism aservit realismului socialist:

„Jos cu literatura non-partizanală. Jos cu supra-oamenii din domeniul literaturii. Literatura trebuie să devină parte a cauzei comune a proletariatului, «roțiță și șurub» în acel unic mare mecanism Social-Democratic pus în mișcare de întreaga avangardă conștientă politic a întregii clase muncitoare”<sup>11</sup>.

Subordonată producției de partid, literatura de avangardă se definește ca poezie a evenimentului sau ca imagine a vieții prezentului, așa cum o doreau semnatarii manifestului realismului (1920, Naum Gabo și Antoine Pevsner) care atribuiau artei valorile constructivismului: „Viața nu cunoaște adevăruri raționale abstracte drept etalon de cunoaștere: faptul este cel mai mare și mai sigur dintre adevăruri (...) Ziua de azi este faptul. Vom ține seama de el și mâine. Lăsăm în urmă trecutul ca pe un stârv. Lăsăm profesilor viitorul. Pentru noi luăm ziua de azi.”<sup>12</sup>. Grupul productivist proclamă, pe aceleași coordonate anti-estetice leniniste, moartea artei și substituirea ei cu tehnica. A. Rodcenko și B. Stepanova susțin ideea, îndrăgită de doctrina comunistă, că religia și arta sunt minciuni; se renunță la orice tradiție estetică pentru a glorifica „tehnicismul constructivist” ce recompensează decadența și rafinamentele elitiste, susținând în schimb „arta colectivităţii a prezentului” drept unica „viață constructivă”. Imperative de aceeași natură, afiliate extremismului ortodoxist marxist-leninist, reformulează și Maiakovski în *Pentru ce se bate «Lef»- ul?*. În 1923, poetul semnează acest manifest al „Frontului de stânga al artelor”, angajând sub drapelul Revoluției din Octombrie atât forțele futuriste „purificate”, cât și pe revoluționarii constructiviști și pe cei numiți „bolșevicii artei”: Maiakovski, Kamenski, Burliuk și Krucionici. Accentele progresiste sunt reliefate implicit, prin câteva proiecte pe care manifestul le anunță în binecunoscuta retorică a textelor doctrinare:

„Lef-ul trebuie să adune forțele de stânga. (...) Lef-ul trebuie să unifice frontul pentru a mina ce este vechi, pentru a merge spre construirea culturii noi. (...) Lef-ul va agita cu arta noastră masele, împrumutând de la ele propria forță de organizare (...) Lef-ul va lupta pentru o artă care să fie construcție a vieții. Nu pretindem că avem monopolul spiritului revoluționar în artă. Ne vom revela în întrecere. Noi credem în justetea propagandei noastre și, cu forța operelor împlinite, vom demonstra că suntem pe drumul cel drept al viitorului”<sup>13</sup>.

Manifestul Lef-ului exprimă un corolar al angajării literaturii în avangarda politică, transformând arta în instrument de acțiune, reducând-o de la spiritul ei estetic la simpla valoare propagandistică, aflându-și sensul în spiritul Revoluției. Fascinația agonalului, a competiției susține dinamica acestor manifestări de avangardă, conducând forțele antrenate în lupta cultural-socială, politic-reformatoare

10. Ibid., 47.

11. Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, trad. Tatiana Pătrulescu and Radu Țurcanu (București: Univers, 1995), 103.

12. Naum Gabo și Antoine Pevsner, „Manifestul realismului 1920”, în de Micheli, *Avangarda*, 353-355.

13. V. Maiakovski, „Pentru ce se bate LEF-ul?”, în de Micheli, *Avangarda*, 362.

spre configurarea sau încarnarea unor idealuri și embleme afiliate imaginarului revoluționar.

### **Criza modernității, critica progresului**

Octavio Paz relevă devalorizarea avangardei estetice, datorată afinităților ei cu magia revoluției, prin afirmații simptomatice:

„La condamnation de la poésie par l'esprit moderne évoque immédiatement d'autres condamnations. (...) Si la poésie est la religion secrète de l'époque moderne, la politique est sa religion publique. Une religion sanglante et masquée. Le procès fait à la poésie fut un procès religieux: la révolution a condamné la poésie comme elle eût fait d'une hérésie.”<sup>14</sup>.

În prelungirea convingerilor lui Paul Valéry, conform căruia poezia este religia lumii moderne, Paz semnalează că, dacă poezia are forța de a reda o concepție particulară despre om și univers, printr-o reprezentare fondată de analogie, și discursul politic, folosindu-se de poezie ca sclavă angajată în proiectele revoluționare, poate ilustra – prin tehnici de seducție și manipulare – o *religie politică*, afirmată ca „o Biserică universală fondată pe o dogmă ea însăși universală”. Paz definește caracterul desacralizant al acestei religii, născută ca o „critică a cerului” prin ideologia marxistă, însă reconvertită grație „luminismului victorios” care „va transpune această critică în teologie teroristă. Cerul ideologic coboară pe pământ sub forma Comitetului Central”. Mitologia creștină este resemantizată în sensul vulgarizării, al desemiotizării ei; temele libertății, a „liberului arbitru”, a „predestinării divine” sunt rescrise de mitologia politică marxistă în configurația dramatică a „conflictului dintre libertate și determinismul social”, în structura imaginarului eroic, antitetic, antrenând valorile modernității capitaliste, decadente, cosmopolite în disputa cu dezideratele rațiunii critice, socialist-proletcultiste. Mai mult chiar, acest imaginar propune o *nouă sinteză, contramodernă*, după cum apreciază M. Călinescu (1995, p.72), a „fascismului roșu”, dictatură / extremism antidemocrat, ascuns după o formulă retorică a infailibilității: manifestul literar-politic, scriere programatică devenită însăși literatură, doctrină devenită imagine „artistică” (afiș, poem cu teză, roman al realismului socialist), ori *slogan*-ul ca sistem „estetic” sau „literatură” a avangardei politice în epoca *reproducerii mecanice*.

### **Bibliography**

- Balotă, Nicolae. *Arte poetice ale secolului XX* [Poetics of the 20th Century]. Bucharest: Minerva, 1997.
- Călinescu, Matei. *Cinci fețe ale modernității* [Five Faces of Modernity]. Translated by Tatiana Pătrulescu and Radu Țurcanu. Bucharest: Univers, 1995.
- De Micheli, Mario. *Avangarda artistică a secolului XX* [The Artistic Vanguard of the Twentieth Century]. Translated by Ilie Constantin. Bucharest: Meridiane, 1968.
- Ortega y Gasset, José. *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică* [The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature]. Translated by Sorin Mărculescu. Bucharest: Humanitas, 2000.
- Paz, Octavio. *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde* [Children of the Mire. Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde]. Paris: Gallimard, 1976.
- Pessoa, Fernando. *Le Chemin du Serpent – Essais et pensées* [The Snake's Path. Essays and Thoughts]. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1991.
- Stegagno Picchio, Luciana. *Literatura braziliană* [Brazilian Literature]. Bucharest: Univers, 1986.
- Weisgerber, J., ed. *Les Avant-Gardes littéraires au XXe siècle. Vol. I, Histoire* [The Literary Vanguard of the 20th Century. Vol. 1, History]. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984.

---

14. Octavio Paz, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde* (Paris: Gallimard, 1976), 147.



# Rethinking the Medium: Theoretical Underpinnings

Georgiana BUȚ

Independent researcher

Corresponding author emails: georgianabut@gmail.com

---

## Rethinking the Medium: Theoretical Underpinnings

**Abstract:** This study examines the concept of artistic medium and some of its recent reconceptualizations in philosophical aesthetics, weighing its current relevance in the context of mostly unfavorable positions in contemporary art, generally characterized as post-medium. In the three sections of the paper, I identify the essential terms and distinctions required to redefining the medium. In this regard, I invoke Stanley Cavell, Rosalind Krauss, and Sherri Irvin, who theorize automatism, conventions, rules and practices as symbolic supports; and Dominic Lopes and Elisa Caldarola, who put forth and develop the notion of medium profile, respectively. Revolving around the theory of the medium advanced by Rosalind Krauss, my analysis shows the ways in which Krauss, building on the theoretical terms that underpin Stanley Cavell's conception of the ontology of film, anticipated or influenced some of the current definitions of the medium. Namely, the correlated notions of automatism, conventions, rules and practices by virtue of which Krauss conceptualizes the medium undergird Sherri Irvin's thesis positing rules for presentation, conservation and participation as symbolic resources with expressive force that form part of the medial structure of contemporary artworks.

**Keywords:** artistic medium, technical/symbolic support, automatism, conventions, rules, practices.

**Citation suggestion:** Buț, Georgiana. "Rethinking the Medium: Theoretical Underpinnings." *Transilvania*, no. 4 (2024): 47-56.

<https://doi.org/10.51391/trva.2024.04.06>.



## Reconceptualizations of the artistic medium

### a. Medium

Philosopher David Davies identified two ways in which the importance of the notion of *medium*, understood in instrumental terms, has been downplayed in philosophy of art, as well as the contrary tendency of giving it primary significance. Positions that questioned the importance of the medium for the existence and appreciation of works were based on a conception of art associated to the Croce-Collingwood theory, according to which the work stands in "a merely contingent relationship to an artist's working of a medium."<sup>1</sup> For instance, Collingwood put forth a distinction between art and craft likened by Davies to the conceptualist artists' approach, based on a definition of art as an act of ideational conception.<sup>2</sup>

Countering such thesis, Richard Wollheim famously showed that this view fails to take into account the difficulties posed by materials, their recalcitrance and unpredictability, as well as their resolution – which cannot be fully anticipated and realized in mere mental images – as essential aspects of the expressive process; moreover, that when an artist mentally conceives of an art piece, she does so in terms of the medium in which she works, intrinsically a particular medium.<sup>3</sup>

A different strategy was adopted by Joseph Margolis, who distinguishes the physical medium from

---

1. David Davies, "Medium," in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. Jerrold Levinson (Oxford: Oxford University Press, 2006), 182.

2. Davies, "Medium," 182.

3. Richard Wollheim, *Art and its Objects* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 28-29.

the artistic one. The American philosopher argues that when we speak of mediums, we refer to both meanings at the same time and that an artistic medium is to be conceived as an embodiment in a physical one.<sup>4</sup> For instance, in painting, the physical medium consists of pigments applied to a surface, whereas the artistic medium consists of a system of brushstrokes, just as dance is embodied or takes physical form through body movements, which are distinct from the “artistic medium of articulated steps.”<sup>5</sup> Further reducing the ambiguity of the notion, Davies complements the layered description of the medium with another element: ranges of sensible values such as pitch, tone, texture, color, etc. that artists work with when making a work in a given artistic medium.<sup>6</sup>

The contrary tendency in conceptualizing the medium has given it an overwhelming importance as the main source of artistic activity and criteria for evaluating works. This celebration of the medium for its *intrinsic* values is based on the doctrine of medium purity that reached its clearest form in the writings of the American art critic Clement Greenberg.<sup>7</sup> As Dominic Lopes has convincingly shown, it is this doctrine that represents the target of the “medium skepticism” dominating contemporary thinking on art, a symptom of a “medium materialism” which identifies media with material things.<sup>8</sup>

The renowned art critic and historian of art Rosalind Krauss responded critically to Greenberg’s essentialist thesis by proposing a reconceptualization of the medium which detaches it from materiality by substituting the traditional idea of physical medium with that of technical support.<sup>9</sup> Despite the fact that her theoretical work is better known for having defined contemporary art as a “post-medium condition,” rather than renouncing the medium, Krauss puts forth a different way of defining it, exerting a strong influence on some of the most recent conceptions of the medium in the current context of art, such as those supplied by Dominic Lopes, Elisa Caldarola and Sherri Irvin.

In line with Kraussian reasoning, Dominic Lopes formulates the definition of medium as the sum of resource and technique.<sup>10</sup> Her reconceptualization of the medium as a technical resource is characterized by Lopes as a viable alternative to medium materialism, general enough to encompass various arts that work with symbolic resources used through certain techniques, such as literature or music.<sup>11</sup> The technical element is significant in Lopes’ conception particularly because the same resource, for example paper, by applying different techniques, can lead to painting, drawing, (musical) composition, etc. This is why the medium is not just a resource, but a *technical* resource. Furthermore, the same technique can be applied to very different resources, which may prove useful for understanding certain works of contemporary art.<sup>12</sup> The latter idea can already be found in Rosalind Krauss’s *Perpetual Inventory* (2010), in her interpretation of the work *dor* (1974), where Peter Campus applies pictorial techniques to non-painterly resources (video camera, projector and wall), and is used by Krauss to describe the media affinity between Campus’s video installation and painting. The idea that a technique can be applied to a variety of resources foreshadows the concept of a *medium profile*, for which a technique need not be restricted to a single medium but can be “shared” by multiple mediums within a “family of media.”<sup>13</sup>

## b. Medium profile

In the taxonomy of art proposed by Lopes, as opposed to genres, styles, traditions and so on, the arts are partially individuated by their medium. His position is self-described as a minority one in art theory, currently dominated by medium skepticism.<sup>14</sup> Lopes’s thesis can be viewed as a residue of the modernist doctrine divided by Noël Carroll into two theses: descriptive and prescriptive.<sup>15</sup> According to the descriptive thesis, each art is differentiated from the other arts by its distinct medium. According to

4. Joseph Margolis, *Art and Philosophy* (Atlantic Highlands NJ: Humanities Press, 1980), 41-42.

5. Margolis, *Art and Philosophy*, 41-42.

6. Davies, “Medium,” 181.

7. Davies, “Medium,” 184-86.

8. Dominic Mclver Lopes, *Beyond Art* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 135.

9. Rosalind Krauss, *Under Blue Cup* (Cambridge MA: The MIT Press, 2011), 7.

10. Lopes, *Beyond Art*, 139.

11. Lopes, *Beyond Art*, 138-39.

12. Elisa Caldarola, *Filosofia dell’arte contemporanea: installazioni, siti, oggetti* (Macerata: Quodlibet, 2020), 41.

13. Lopes, *Beyond Art*, 140.

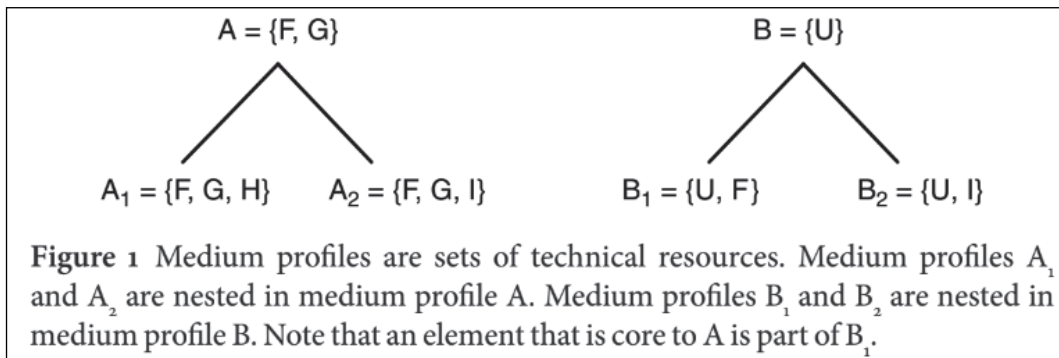
14. Lopes, *Beyond Art*, 134.

15. Lopes, *Beyond Art*, 135.



the prescriptive thesis advanced by Clement Greenberg and termed by Carroll the “medium-specificity thesis,” the work of a particular art must aim at *exclusively* achieving those effects that are unique to that art through the use of its distinct medium.<sup>16</sup> However, as Lopes has shown “the proposition that the arts are individuated partially by media does not imply the prescriptive thesis” and could only be threatened by the invalidity of the descriptive one.<sup>17</sup> If this is the case, the skepticism of the medium is unfounded, its target being the doctrine of specificity and a material conception of the medium.

Further refining his thesis, Lopes proposes two readings of the taxonomic sentence, a strong one – “each art is individuated partly by its medium”; and a weak one – “each art is individuated partly by a medium profile.”<sup>18</sup> The notion of “medium profile” supplied by Lopes adopts Beyers Gaut’s idea that mediums can incorporate, or *nest* other mediums.<sup>19</sup> The phenomenon can occur at different levels. For example, when we talk about cinema, we may consider the media it can encompass, such as traditional photographic cinema, digital film or analogue video film, and we may specify the level we mean: photographic image or visual image.<sup>20</sup> The different levels can be viewed as a representation of a tree of mediums. Lopes has rendered it as follows:<sup>21</sup>



The diagram captures the fact that the media embedded in a media-*nest* share some technical resources – for example, language, speech and inscriptions are linguistic media that share elements of semantics and syntax – and that they need not be unique to those media. Inspired by W. J. Mitchell’s culinary comparison, Lopes suggests that, conceived this way, arts with different media profiles can have certain media in common, just as different culinary recipes share certain ingredients.<sup>22</sup> Italian theorist Elisa Caldarola astutely rephrases Lopes’ proposal as follows: “many works do not have a single medium but have a medium profile that is the result of the combination of several media, understood as resources of any kind, manipulated by any technique to convey content or to highlight certain properties.”<sup>23</sup>

A current conception of the medium in contemporary art moves away from “medium materialism” and, in line with the physical medium/artistic medium distinction, redefines it as a set of symbolic resources used by artists through certain techniques to convey ideas. The composite and hybrid nature of the medium is manifest in recent works of contemporary art, which, rather than making use of a single medium combine several media and techniques. It is also characteristic of older works, such as the above-mentioned video installation *dor* (1974) analyzed by Krauss to exemplify the affinities between the mediums on which the work relies. At the same time, Campus’s artistic strategies are interesting, Krauss will argue, because they are likely to discover new conventions, and thus, invent new media. In what follows, I detail Krauss’s thesis of the medium within a theoretical framework that

16. Noël Carroll, “The Specificity of Media in the Arts,” *The Journal of Aesthetic Education* 19, no. 4 (1985): 6-7. <https://doi.org/10.2307/3332295>. Carroll analyses the relationship between the two theses and rejects the descriptive thesis as a premise of the prescriptive one. His arguments are countered by Lopes in *Beyond Art*, subchapter “From Means to Media,” chap. 7.

17. Lopes, *Beyond Art*, 137-39.

18. Lopes, *Beyond Art*, 139-40.

19. Beyers Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 290.

20. Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art*, 290.

21. Lopes, *Beyond Art*, 140.

22. Lopes, *Beyond Art*, 140.

23. Caldarola, *Filosofia*, 42.

encompasses several notions fundamental to it: automatism, convention, and rule. These notions were of concern to theorists who preceded Krauss's conceptualization (Stanley Cavell and Timothy Binkley) or whom it inspired (Sherri Irvin).

### **The conventional nature of the medium and the new supports**

The relationship between the physical and the artistic medium can be described by appealing to two related notions: automatism and convention. These originate in the ontology of film and capture both the physical and technical dimension of the medium, which articulates artistic content in a material. Automatism captures the oscillation between tradition and innovation that characterize approaches to defining the medium at the cusp of the modernism-postmodernism divide, when the traditional conventions of art collapse. In this context, some artists discover new conventions either within or outside of the medium, and thus invent new mediums. These must be understood in the Kraussian sense in which the traditional concept of physical support is replaced by the technical. Krauss insisted on the conventional nature of the medium and reformulated the relationship between contemporary art and the art of the past in the form of the /medium/ paradigm defined as the opposition of the terms "memory" and "forgetting." In the "extended field" of the medium, the technical support plays an important role as it preserves the memory of certain moments in the history of exhausted traditional media, but also responds to the need of inventing new ones.<sup>24</sup>

#### **a. Medium, convention, automatism**

Certain kinds of work, such as "dematerialized" conceptual or performative art, raise questions about the applicability of the distinction between the physical and the artistic medium. In other words, is it possible for certain works to only have an artistic medium without also having a physical one? Timothy Binkley, concerned with the continuities and discontinuities between pre-modern and conceptual art, put forth an interesting answer to this question. He argues that the role of the medium in modern art has been misunderstood and points to the conventional nature of the medium as the source of continuity in the medium's function: "A medium is not simply a physical material, but rather a network of conventions which delimits a realm over which physical materials and aesthetic qualities are mediated."<sup>25</sup> Thus, a medium is a set of conventions that specify the aesthetic properties of a piece.<sup>26</sup>

According to Binkley, a piece can articulate a particular artistic statement either in a physical medium, as in traditional art, or in a "semantic space."<sup>27</sup> Consequently, even if by the distinction physical medium-artistic medium we have in mind dematerialized conceptual artworks we should not encounter difficulties, since the action that articulates a certain artistic idea through a set of conventions can take place both on a physical medium and through alternative modalities. At the same time, as Davies points out, in the case of materialized works, defining the medium as a set of conventions that specify a piece describes the contingent and conventional nature of the relationship between the artistic and the physical medium.<sup>28</sup>

Concern with the role of the medium in postmodern art, whose expanded artistic field demanded, in Rosalind Krauss's view, a similar conceptual expansion of critical discourse, resulted in one of the most influential theories of the artistic medium in contemporary art. Krauss defined the medium as "a set of conventions derived from, but not identical with, the material conditions of a given technical support, conventions out of which to develop a form of expressiveness that can be both projective and mnemonic."<sup>29</sup> In reconceptualizing the medium, she draws on the theories developed in the early 1970s by Stanley Cavell, his contemporary at Harvard's Department of Fine Arts as a member of the Philosophy Faculty.

Specifically, Krauss makes use of the notion of automatism that underpins Cavell's conception of the ontology of film and its photographic substrate. The task of modern artists, Cavell argues, "is no

24. Krauss, *Under Blue Cup*, 28.

25. Timothy Binkley, "Piece: Contra Aesthetics," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35, no. 3, (Spring 1977): 269, <https://doi.org/10.2307/430287>.

26. Binkley, "Contra Aesthetics," 270

27. Binkley, "Contra Aesthetics," 273.

28. Davies, "Medium," 189.

29. Krauss, "Reinventing the Medium," *Critical Inquiry* 25, no. 2 (Winter 1999): 296, <https://www.jstor.org/stable/1344204>.



longer to produce another instance of an art, but a new medium within it."<sup>30</sup> As an alternative term, Cavell proposes the idea of establishing a new *automatism*, a notion he uses in more than one way. On the one hand, the term designates genres of art, such as the fugue and the dances as musical forms, but also "modes of achievement within the arts," a meaning exemplified by modulations, inversions, cadences, "local events" around which the genres take shape.<sup>31</sup> Photography or film, for instance, have a physical basis whose meaning is given by automatisms understood as "artistic discoveries of form and genre and type and technique."<sup>32</sup> Both meanings are situated in relation to tradition: "in mastering a tradition, one masters a series of automatisms upon which the tradition maintains itself, and in deploying them one's work is assured a place within that tradition."<sup>33</sup>

On the other hand, automatism is a material basis. This category is developed by Cavell in the context of his reflections on the ontology of modernist film. Through its mechanism of manufacture, the camera produces the material basis of film, which Cavell describes as "successions of automatic world projections," a phrase which brings up the related term, namely the "automatic" process [*automatism* – *automatic*]. In Krauss's words, this definition of film is based on "the idea of automatic conditions built into the medium's physical basis."<sup>34</sup>

Cavell deliberately uses the notion of automatism with different meanings and encompassing several layers, his choice being motivated on the one hand by the identity of the art of film, and on the other by the nature of modernist art, which is aware of its material basis and relies on it.<sup>35</sup> Substituting the notion of automatism with terms like form or genre would not clear up the confusion, Cavell argues: "But confusion here is caused by precisely by the fact that this concept is justified in both places. And it will not be dispelled by redefining or substituting some labels. It could also be said that modernist art is itself an investigation of this confusion, or of the complexities of this fact."<sup>36</sup>

Cavell's position must be understood in the context of the '60s and '70s, when conventional art forms and genres were collapsing. In Krauss's view, Cavell stands at the precipice of the "formalist implosion" and he resists this collapse through the concept of automatism.<sup>37</sup> Instead, by deciding to use the term medium, albeit having grown "lexically toxic," Krauss seeks to preserve the rigor of the concept, since adopting the notion of automatism would confer undesirable associations with the meaning of psychic automatism as it was used in Surrealism.<sup>38</sup> She explains Cavell's choice in favor of automatism and his use of both terms (medium and automatism) as a form of resistance to the fate of modernist art, towards which Cavell would have felt a profound sense of discouragement.<sup>39</sup>

While Cavell's reasoning is convincing, one must pay attention to the fact that the fine distinction he makes at the terminological level can cause confusion: the material bases of the arts are *automatic*, and the modes of making within the arts are named *automatisms*.<sup>40</sup> Although he identifies as separate the two levels of the "artistic fact," in Cavell's conception the material layer and the layer of the production of a new medium overlap. Terminological choices aside, it is important to keep in

---

30. Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film* (Cambridge MA & London: Harvard University Press, 1979), 103.

31. Cavell, *The World Viewed*, 104-5.

32. Cavell, *The World Viewed*, 105.

33. Cavell, *The World Viewed*, 104.

34. Krauss, "'The Rock': William Kentridge's Drawings for Projection," *October* 92 (2000): 12. <https://doi.org/10.2307/779231>.

35. Cavell, *The World Viewed*, 105.

36. Cavell, *The World Viewed*, 105.

37. Krauss, "The Rock," 12.

38. Krauss, *Under Blue Cup*, 78-79.

39. Krauss, *Under Blue Cup*, 97-99.

40. Cavell's terminology and argumentative approach are not easily unraveled, an aspect that has led to questioning the compatibility of the Kraussian proposal to reinvent the medium using Cavell's concepts of medium and automat. An interesting analysis in this respect has been put forward by the British philosopher Diarmuid Costello in "Automat, Automatic, Automatism: Rosalind Krauss and Stanley Cavell on Photography and the Photographically Dependent Arts," *Critical Inquiry* 38, no. 4 (2012): 819-54. <https://doi.org/10.1086/667426> 819-854. Costello locates a first source of conceptual confusion in Cavell's formulations in *The World Viewed* concerning the artistic medium in general (*media of the medium*) and the physical substrate of film (*automatisms of the automatic*). However, the nuanced way in which Krauss analyzes Cavell's notion of automatism as a source for reconceptualizing the medium as convention should not be minimized, particularly in the essay "The Rock."

mind that understanding artistic media in Cavell's sense depends on this overlap of the material and the conventional: the concept of medium is defined as physical "material-in-certain-characteristic-applications,"<sup>41</sup> where "characteristic" can be replaced by "conventional."<sup>42</sup> In short, medium equals physical material plus convention. Physical substance remains one of the two main elements in defining the medium, but the role of conventions for the artistic medium is crucial.

### b. Technical support

Retaining the notion of convention, Krauss replaces the physical medium with the idea of technical support: artists borrow old-fashioned or obsolete technologies from the area of mass culture, such as animated film, the automobile and investigative journalism. In this way, the new concept of medium is distanced from that proposed by the theorist who inspired her, but the strain formed by the idea of convention remains common, branching out in different directions depending on how each positioned themselves in the *modernism-postmodernism dispute*. Sharing the context of the collapse of traditional conventions, both authors write about the discovery and invention of new conventions, either within the same medium (Cavell) or outside it (Krauss).<sup>43</sup>

Anchored in structuralist thought, the *Kraussian* medium becomes a logic, a paradigm, understood in Barthesian terms as the sum of two opposing terms through which meaning is created.<sup>44</sup> Using the structuralist diagram, this binary relationship is expanded into a four-term group (two terms and their negatives) known as the "Klein group" or "Piaget group." Krauss first applied this logical process to the sculpture paradigm in her canonical text "Sculpture in the Expanded Field" from 1979. The operation consists in the expansion of a set of binaries in "relations of contradiction and implication" that is "transformed into a quaternary field, both [terms] mirroring the original position which at the same time they open up."<sup>45</sup>

In *Under Blue Cup* (2011) Krauss applies this structural strategy to the paradigm of the /medium/ defined as the opposition of the terms "memory" and "forgetting" in order to show that, despite the seemingly unrelated variations and dispersion characteristic of contemporary art, the medium is nevertheless a unitary field that can be mapped by these logical operations.<sup>46</sup> Thus, the extended paradigm of the medium encompasses two opposing terms (*memory* versus *forgetting*) and their negation. By combining them on the various "neutral axes of structuralism," the terms installation (non-memory/non-forgetting), kitsch (memory/non-memory) and technical support (forgetting/non-forgetting) are obtained.<sup>47</sup> The latter term responds to the need to forget the exhausted traditional mediums while preserving the memory of certain moments in their history.<sup>48</sup>

The open-ended notion of technical support is linked to Cavell's automatism, which implies rules or conventions. In Krauss's view, artists who discover the conventions of a new technical support resist the tendency of contemporary art to forget the role of the medium.<sup>49</sup> These artists, called "knights of the medium" (including Kentridge, Ruscha, Coleman, Sophie Calle, etc.) play an extremely important role in Krauss's thesis since they provide a reminder of the function of the medium for art, of the fact

41. Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say? A book of Essays* (Cambridge MA: Cambridge University Press, 1976), 221.

42. Costello, "Automat," 821.

43. Costello, "Automat," 822. Diarmuid Costello makes out a difference in the meanings of the idea of inventing new mediums in Cavell and Krauss's arguments: according to Costello, Cavell refers to reinventing new possibilities within an existing environment, whereas Krauss argues that artists can invent completely new environments. The difference between the two approaches would be located at the level at which they operate: "whereas Cavell is laying down certain conditions that must be met for any work to count as an instance of a given medium under such artistic and historical circumstances, Krauss is describing various determinate ways of meeting these conditions." Costello, "Automat," 841.

44. Krauss, *Under Blue Cup*, 17.

45. Dan Eugen Rațiu, *Disputa modernism-postmodernism. O introducere în teoriile contemporane asupra artei*, (Cluj-Napoca: Eikon, 2012), 251.

46. Krauss, *Under Blue Cup*, 18.

47. Krauss, *Under Blue Cup*, 128.

48. Krauss, *Under Blue Cup*, 128. In a previous article, I discuss the Kraussian paradigm of the medium in relation to her position on installation art. Georgiana Buț, „Merging Art and Installation: Exhibition Installation in the 20th Century,” *Studia UBB. Philosophia* 64 (2019): 35–62. doi: 10.24193/subbphil.2019.1.03.

49. Krauss, *Under Blue Cup*, 19.



that “the medium undergirds the very possibilities of art.”<sup>50</sup>

In Krauss’s conception of the medium, as well as in Binkley’s, the continuity of the medium and its functions from modern to postmodern art is given by conventions, a notion closely related to that of automatism. A recent thesis has highlighted a third, correlated term designating symbolic supports in contemporary art – rules as medium – which I will focus on in the next section. As we shall see, the notion of rule can already be found in Cavell’s texts on automatism and is given a central role in the Kraussian reconceptualization of the medium.<sup>51</sup>

### **Rules and practices as symbolic supports**

In contemporary theories of the artistic medium, the notion of symbolic support adjoins those of material and technical support already discussed and plays a structuring function in the economy of artworks, while highlighting important features in their appreciation. In Sherri Irvin’s recent theoretical proposal, conventions work in conjunction with rules and practices, each understood as symbolic support. The following part of the paper discusses the relation between the three symbolic supports. Furthermore, building on Irvin’s thesis, I address the importance of rules for configuring contemporary artworks and in defining their medium.

#### **a. Rules as medium**

The role of rules for apprehending the nature of the medium can be individuated in Cavell’s texts from the 1970s on automatism. About three decades later, in *Under Blue Cup* (2011), Krauss refers to his concept of automatism as an “invocation of the rules of a medium.”<sup>52</sup> The idea that rules are part of the medial structure has been echoed in new propositions redefining the medium, such as Irvin’s *Immaterial. Rules in Contemporary Art* (2022). Irvin’s line of argument can be seen as developing conceptions of the medium based on its conventional nature, an aspect of significant concern to authors such as Binkley, Krauss and Cavell. Rules and conventions are of paramount importance for both Krauss and Irvin. However, the stakes of the two approaches are different: while Krauss reclaims technological media in a state of obsolescence, Irvin values “the ability of everyday materials and objects to serve as meaningful artistic support.”<sup>53</sup>

In short, Irvin argues that the rules for presentation, conservation and participation function as symbolic media, governed by conventions and practices that articulate them. The medium structures the way in which we attribute meaning to the elements of the work. Similarly, rules structure artistic projects and “provide a framework for understanding particular artistic choices as meaningful.”<sup>54</sup> Let’s take for instance Felix Gonzalez-Torres’ *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991, which consists of a pile of hard candy in different colored wrappers, scattered in a corner, on the floor of the exhibition space. At each presentation, the total weight of the pile must be about 80 kg – possibly the ideal weight of a man – a reference to Torres’ partner Ross Laycock, who died of AIDS. Two of the rules that, in Irvin’s interpretation, serve as symbolic support, are described as follows: the interaction rule states that the audience can eat the candy, and the conservation rule states that the pile of candy must be refilled from time to time, at the discretion of the institution, to maintain its original weight.<sup>55</sup> Like other media, whether material, symbolic or technical, rules as symbolic support possess expressive qualities in view of the fact that they “make particular elements of the work available for appreciation or highlight their salience.”<sup>56</sup> In Irvin’s example, rules anchor the aspects that turn the work into a metaphorical representation of Ross’s body from which the audience can share.

But what are practices, exactly, and how can we understand them in relation to conventions? Irvin defines them as “established ways of working that may not rise to the level of convention, but nonetheless have enough traction that they systematically structure the artistic projects of a

---

50. Krauss, *Under Blue Cup*, 19. The Knights defend the specificity of art and challenge the abandonment of its specific space, the white cube, which in Krauss’s view guarantees its autonomy.

51. Rațiu, conversation at the National Conference of Aesthetics and Theories of Arts (ETA), 10th edition, 23-24 September 2022, “Babeș-Bolyai” University Cluj-Napoca, Faculty of History and Philosophy, 24 September 2022.

52. Krauss, *Under Blue Cup*, 7.

53. Sherri Irvin, *Immaterial. Rules in Contemporary Art* (Oxford: Oxford University Press, 2022), 145.

54. Irvin, *Immaterial*, 144.

55. Caldarola, *Filosofia*, 44.

56. Irvin, *Immaterial*, 143.

community or, occasionally, an individual artist.<sup>57</sup> Described this way, the concept of practices, in Irvin's sense, seems to be quite close to Krauss's conventions, for whom the latter have a less generalized and established character than for Irvin, conventions being invented by individual artists.

If we accept Irvin's thesis, the current definition of the medium must add conventions *and* practices, both of which articulate and organize rules. The medium thus becomes "a system involving (a) materials and (b) conventions and practices, arising out of artistic traditions, for working with those materials," where materials can be physical (traditional or unconventional/obsolete objects), symbolic or technical.<sup>58</sup> In other words, the rules for display, conservation, and participation function as the symbolic support of the work, while practices and conventions (institutional, for instance) govern the use of supports, including symbolic ones such as rules. For simplicity and bearing in mind the similarity between the concept of practices and conventions, the thesis can be rephrased as follows: the *medium* consists of a system involving (a) a support (material, technical or symbolic), and (b) conventions and/or practices for articulating and understanding the support (a), which may include rules.

As rules are part of the structure of an artwork, changing them also alters the content of the work and what it expresses. According to Irvin, rules can play the role of requirements, as when Saburo Murakami explicitly asks that the series of works *Peeling Pictures* (1957) intended to capture the process of pigment erosion not be restored; of permissions, when Gerald Ferguson allows the owners of the *Maintenance Paintings* series (1979-82) to paint over the works; or they can involve both roles, as in Felix Gonzalez-Torres's piece, in which the artist *requires* that the institution *allow* the public to eat the candy.<sup>59</sup>

#### **b. Expressive resources**

Against the background of practices and conventions adopted by institutions for presentation, conservation and participation, some artists outline their choices in the form of rules, often detailed in packages prepared for those who exhibit or collect their work.<sup>60</sup> An expressive tension can form between the rules established by artists as symbolic support for their work and certain established practices. Individual artists' choices are perceived in a context formed by a common repertoire of practices and conventions, which they may respect or transgress, with varying psychological effects on the audience. The conventions and practices specific to the medium "establish what is normal and expected within it. This helps to determine which of the work's features are salient as expressive resources, and also the character of what they express."<sup>61</sup>

At the same time, this helps artists who transgress the practices and conventions of an art to achieve a powerful psychological effect. The idea is inspired by Kendall Walton's theory set out in the essay "Categories of Art," according to which artworks have standard, variable and counter-standard features. Standard features are those by virtue of which works belong to certain categories, variable features have nothing to do with whether the work belongs to that category, and counter-standard features imply the absence of a standard feature in relation to its category.<sup>62</sup>

Walton's "psychological thesis" concerning the effect works have on us includes the idea that standard traits are unifying and help establish feelings of stability, adequacy, and inevitability.<sup>63</sup> Moreover, they can be described as conventional rules in the production of works belonging to certain categories, such as the rules of counterpoint in music.<sup>64</sup> On the other hand, the counter-standard elements may have a striking or even disturbing or shocking effect, but this is precisely the source of their expressiveness, although over time, through frequent exposure, the existing categories expand to include them, thus

---

57. Irvin, *Immaterial*, 128. Irvin doesn't supply further detail regarding the situations where practices can be identified in the work of a single artist. The idea is reminiscent of an aspect of the Kraussian approach to reconceptualizing the medium, when Krauss argues that the artists "knights of the medium" invent their own mediums. Krauss's idea that a medium can be restricted to the work of a single artist was challenged by Costello in the essay "Automat."

58. Irvin, *Immaterial*, 127.

59. Irvin, *Immaterial*, 139-40.

60. Irvin, *Immaterial*, 142.

61. Irvin, *Immaterial*, 131.

62. Kendall L. Walton, "Categories of Art," *The Philosophical Review* 79, nr. 3 (July 1970): 339, <https://doi.org/10.2307/2183933>.

63. Walton, "Categories of Art," 348.

64. Walton, "Categories of Art," 351.



diminishing or losing their initial effect.<sup>65</sup> Nevertheless, as Walton points out, the strength of the effect arises not simply from the rarity of the trait, but from the mismatch with the category to which it belongs and from the combination between the counter-standard traits and the standard ones.<sup>66</sup> Building on Walton's thesis, Irvin shows that rules as a medium help determine the expressive qualities of works through the framework they provide "to locate particular choices in the context of a range of practices and possibilities."<sup>67</sup>

In his solo exhibition at the Paula Cooper Gallery in New York (1989), Robert Gober placed on a plinth a hand-cut and shaped paper bag filled with doughnuts which, in order to preserve their appearance, were subjected to rigorous conservation interventions, including "degreasing through repeated acetone baths and a final coating with a synthetic resin for preservation, followed by cinnamon for aroma and appearance."<sup>68</sup> The result was so good, the artifice so successful, reports curator Megan Fizell, that Ed Brzezinski, critic, curator and artist, hungry as he was, didn't notice that the bag was displayed and marked as a sculpture and ate one of the donuts.<sup>69</sup> The extraordinary effort to preserve the works makes one wonder why the artist didn't opt for making fresh doughnuts instead. Martha Buskirk point out that Gobe's choice makes sense when we consider one of his characteristic tactics, that of creating *ready-made* objects by hand, and the fact that conservation decisions often underlie his choice of materials.<sup>70</sup> Standard conservation practices involving the replacement of biodegradable materials, Irvin argues, create certain expectations, to which Gober opposes – with comical reception (and health-dangerous!) effects – the "stubborn" conservation rule of the *Bag of Donuts*.<sup>71</sup>

The Gober example referred to by Irvin and further detailed here may also be useful in clarifying the distinction between rules and practices, which is not easily drawn sometimes, as the author uses the two notions interchangeably. Elaborating on their relationship, Irvin argues that practices arose to specify rules: "There are now practices of specifying three types of custom rules, those governing display, conservation, and participation, and an artist's choice to participate in the articulation of custom rules in one or more of these areas is meaningful against a background of related choices made by other artists and default practices that have emerged from these choices."<sup>72</sup>

Consequently, the difference lies in the recognizable and relatively generalized aspect of practices, and the individualized and idiosyncratic aspect of rules. Considering these examples, we may safely summarize that the rules-as-medium thesis emphasizes the relationship that forms between the shared repertoire of strategies for presentation, conservation and interaction, on the one hand, and individual artists' choices, on the other. In this sense, both elements are constitutive parts of the medium, with common practices structuring individual choices and the latter gaining expressiveness by testing or transgressing the former.

## Conclusion

In this paper I have offered careful analysis of the concept of *medium* and some of the most recent theories that redefine it, as well as earlier (modernist and postmodernist) theories that anticipated or influenced them. As shown, the current notion of the medium active in works of contemporary art implies two fundamental distinctions: first, the (Kraussian) one that separates the technical/symbolic aspects of the medium from the material ones, and second, that between the physical medium and the artistic medium. Detailing the reconceptualization of the medium in Rosalind Krauss's thesis, I examined the notions that make up its theoretical structure: automatism, convention and rule. Some of these notions (or understandings of them) were anticipated by Timothy Binkley and, in particular, by Stanley Cavell, to whom Krauss was to turn for the terms automatism and rules. Moreover, I highlighted the influence of Kraussian thought on current definitions of the concept of *medium*, namely, the idea

---

65. Walton, "Categories of Art," 352-53.

66. Walton, "Categories of Art," 354.

67. Irvin, *Immaterial*, 144.

68. Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art* (Cambridge MA: The MIT Press, 2005), 146.

69. Megan Fizell, "Eating Robert Gober's Bag of Donuts," *art21 magazine*, (January 2014), last access on 31 October 2022. <https://magazine.art21.org/2014/01/21/eating-robert-gobers-bag-of-donuts/#.Y1-ztnbMJPY>.

70. Buskirk, *The Contingent Object*, 144-146.

71. Irvin, *Immaterial*, 142. Among the rumors that emerged from this legendary incident there was one regarding a visit to the emergency department.

72. Irvin, *Immaterial*, 143.

of “technique” contained in the concept of “technical resource” prefigures the medial profile thesis proposed by Dominic Lopes.

Recent theories of the medium grant a structuring function to symbolic supports. The three main supports identified here are conventions, rules and practices. As shown, Sherri Irvin’s proposal to view rules for presentation, conservation and participation as symbolic supports runs on definitions of the medium based on its conventional nature developed by theorists such as Binkley, Krauss and Cavell. Moreover, in the thesis that conceives rules as part of the medial structure of works echoes of earlier conceptions such as Cavell’s and Krauss’s can be found.

**Acknowledgement:** This paper is the result of a research residency at the Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica in Venice, obtained with the support of the Romanian state through the national scholarship program “Nicolae Iorga” (2022), and is part of the PhD thesis titled *The Contemporary Art Exhibition as Artistic Medium* (2023), written by Georgiana Buț at “Babeș-Bolyai” University in Cluj-Napoca, Doctoral School of Philosophy, under the supervision of Professor Dan Eugen Rațiu.

### Bibliography

- Binkley, Timothy. “Piece: Contra Aesthetics.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35, no. 3, (Spring 1977): 265-277. <https://doi.org/10.2307/430287>.
- Buskirk, Martha. *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2005.
- Caldarola, Elisa. *Filosofia dell’arte contemporanea: installazioni, siti, oggetti*. Macerata: Quodlibet, 2020.
- Caroll, Noël. “The Specificity of Media in the Arts.” *The Journal of Aesthetic Education* 19, no. 4 (Winter, 1985): 5-20. <https://doi.org/10.2307/3332295>.
- Cavell, Stanley. *Must We Mean What We Say? A book of Essays*. Cambridge MA: Cambridge University Press, 1976.
- Cavell, Stanley. *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge MA & London: Harvard University Press, 1979.
- Costello, Diarmuid. “Automat, Automatic, Automatism: Rosalind Krauss and Stanley Cavell on Photography and the Photographically Dependent Arts.” *Critical Inquiry* 38, no. 4 (2012): 819-54. <https://doi.org/10.1086/667426>.
- Davies, David. “Medium.” In *The Oxford Handbook of Aesthetics*, edited by Jerrold Levinson. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Fizell, Megan. “Eating Robert Gober’s Bag of Donuts.” *art21 magazine* (2014). <https://magazine.art21.org/2014/01/21/eating-robert-gobers-bag-of-donuts/#.Y1-ztnbMJPY>.
- Gaut, Berys. *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Irvin, Sherri. *Immaterial. Rules in Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press, 2022.
- Krauss, Rosalind. *Under Blue Cup*. Cambridge MA: The MIT Press, 2011.
- Krauss, Rosalind. “Reinventing the Medium.” *Critical Inquiry* 25, no. 2 (1999): 289-305.
- Krauss, Rosalind. “The Rock’: William Kentridge’s Drawings for Projection.” *October* 92 (2000): 3-35. <https://doi.org/10.2307/779231>.
- Lopes, Dominic McIver. *Beyond Art*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Margolis, Joseph. *Art and Philosophy*. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1980.
- Rațiu, Dan Eugen. *Disputa modernism-postmodernism. O introducere în teoriile contemporane asupra artei* [The modernism-postmodernism dispute. An introduction to contemporary theories of art]. Cluj-Napoca, Eikon, 2012.
- Walton, Kendall L. “Categories of Art.” *The Philosophical Review* 79, no. 3 (1970). <https://doi.org/10.2307/2183933>.
- Wollheim, Richard. *Art and its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.





# Profesioniști contra amatori: false narațiuni și mize politice despre „Cântarea României”

Iulia POPOVICI

University of Arts Târgu-Mureș

Corresponding author emails: iuliapovici@me.com

---

## Professionals versus Amateurs: False Narratives and Political Stakes Around „Song of Romania” Festival

**Abstract:** Within the collective public memory of the Romanian cultural field, especially in the field of performative arts, two distinct policies introduced by the communist regime at the end of the 1970s and during the 1980s have been conflated into a single ideological plan intending to dismantle the professional artistic movement. The first such policy was founding the mass culture festival „Song of Romania” in 1976, which explicitly celebrated amateur art and popular creativity; the other policy was significantly cutting the subsidies received by cultural (professional) institutions, which were thus forced into a so-called self-financing system starting in 1981–1984. The general – but, as the present research shows, erroneous – belief that the regime was spending on amateurs the money the rest of the cultural field was lacking had the effect of a total rejection of everything that was not high art, including non-professional initiatives with previously proven experimental, counter-cultural, or politically critical bona fide. The self-gratifying narrative of a high culture that presented such a political menace that the regime wanted it destroyed missed, in fact, the underlying rationale for Ceaușescu’s inventing of the „Song of Romania” Festival: the search for a locally made form of mass entertainment to replace the ever-expanding access of the youth to Western pop culture.

**Keywords:** self-financing, Ceausescu, mass culture, alternative art.

**Citation suggestion:** Popovici, Iulia. “Profesioniști contra amatori: false narațiuni și mize politice despre „Cântarea României” *Transilvania*, no. 04 (2024): 57-65.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.04.07>



Ultimul deceniu comunist a fost cadrul temporal a două politici cu impact asupra culturii, distincte și cu motivații autonome (deși ambele ancorate în rama ideologică a culturii ca „muncă nereproductivă”) – e vorba despre reunirea întregii mișcări de amatori în Festivalul Național „Cântarea României” și de autofinanțarea instituțiilor culturale. Cu toate că momentul inițierii lor e departe de a coincide (1976 pentru „Cântarea României”, 1981-1984 pentru autofinanțare), debutul celor două fiind separat de evenimente economice neanticipabile de la sfârșitul anilor 1970 (criza mondială a petrolului și criza locală a datoriei suverane), în mentalul colectiv, mai ales al mediului artistic, înregimentarea unei considerabile părți a culturii într-un mega-festival de partid și de stat și reducerea ponderii subvenției de stat în bugetul instituțiilor (de la 80% la 25% sau chiar zero) au fost contrase într-un unic masterplan îndreptat programatic împotriva culturii înalte și a artiștilor profesioniști. „Eficiența” și formele controlului ideologic asupra culturii depind, prin natura diferită a creației/producției și consumului/distribuției, de fiecare domeniu artistic – textul scris e fixabil, relativ ușor de copiat/multiplicat (inclusiv de mână, ca să nu mai spunem că poate circula și în formă orală) și destinat consumului privat, spectacolul teatral e nefixabil și inevitabil public, tipul de consum pentru muzică și film depinde de disponibilitățile tehnice la îndemână, însă producția cinematografică în regim individual-privat e limitată de accesul la resurse (cu precădere, în condițiile anilor 1980, accesul la peliculă). Din acest motiv, impactul „Cântării României”

și cel al autofinanțării au fost disproporționat resimțite de artele performative, inclusiv cinematografia, iar analiza are în vedere aceste domenii (și mai ales cel al teatrului).

Una dintre narațiunile menite să susțină această idee este cea a subfinanțării artei profesioniste în beneficiul financiar al unei „Cântări a României” suprabugetate (ceea ce documentele vremii nu confirmă). O a doua construia o imagine a culturii de amatori ca mediocră, sămănătoristă, născută exclusiv la și din indicațiile de partid, ceea ce conducea la delegitimarea nu doar, de pildă, a întregii mișcări folk, de inspirație în bună parte occidentală, ci și oricărui underground artistic de critică politică, el însuși impulsivat de vasta deschidere către Vest din anii 1960.

### Arta de amatori și competiția profesioniștilor

Inițiat începând cu 1976, dar căpătând amploare după 1978, Festivalul „Cântarea României” era dedicat revigorării culturii de masă și mișcării de amatori, cu accent pe cea din întreprinderi – în fapt, era destinat relegitimării regimului și legăturii lui cu muncitorimea industrială, în competiție cu noile forme de divertisment accesibil public sau privat, pe de o parte, și, tributari unei viziuni utilitariste asupra culturii, „controlării producției” despre care scria (vitriolant) Katherine Verdery, pe de altă parte:

„[Ceașescu] a resimțit estomparea spiritului revoluționar și a încercat să-i contrapună pe de o parte o anumită reînsuflețire ideologică, pe de altă parte mișcarea culturală de masă, gândită ca expresie a suflului democratic popular în contrapartidă cu pretențiile de autoritate ale specialiștilor, inclusiv ale specialiștilor din literatură și artă”, „democratismul afirmat nu era însă autentic, mișcarea culturală de masă, organizată în cadrul Festivalului Cântarea României, nefăcând în majoritatea cazurilor decât să transpună, la un nivel estetic mediu, indicațiile de la vârful partidului”<sup>1</sup>.

Încă de la apariția lui, așa cum se observă din notațiile contemporane ale Monicăi Lovinescu (un bun seismograf al opiniilor mediului cultural), Festivalul a fost înțeles ca un atac direct la adresa artiștilor profesioniști, conotând puternic negativ nu doar conținutul efectiv, propagandistic prin definiție, al manifestării, ci însăși ideea de artă de amatori:

„«Cântarea României» (...) pune trei probleme precise: scopul exaltării trecutului, rolul pe care-l are de jucat mișcarea de amatori și cel pe care urmează să nu-l mai joace scriitorii, artiștii, compozitorii profesioniști. (...) «Cântarea României» are drept țel principal promovarea amatorismului împotriva profesioniștilor care se încăpățânează să facă artă și literatură. Amatorismul împotriva profesionalismului înseamnă de fapt propagandă împotriva artei”<sup>2</sup>.

De altfel, dosarele fostei Securități abundă de considerații similare, înregistrate „la cald”, în care artiștii profesioniști acuzau privilegierea financiară a „amatorismului”, reprezentat de „Cântarea României”. De pildă, o „Notă” nedată (dar plasabilă în primăvara lui 1983, relatează opinia unor actori din București cum că eliminarea din repertoriu a pieselor străine „se face din motive economice întrucât banii conveniți teatrului se cheltuiesc toți la festivalul «Cântarea României»”, iar „conducerea superioară de partid și de stat nu sprijină decât «Cântarea României» și nu au nevoie de artă”<sup>3</sup>.

„Personalizarea” autofinanțării, ca fiind îndreptată ținând în contra artiștilor profesioniști<sup>4</sup>, din decizia individuală și subiectivă a „Ceașestilor”, avea să fie o constantă din 1984 (momentul introducerii

1. Alexandru Mamina, *Cenaclul Flacăra: istorie, cultură, politică* (Târgoviște: Editura Cetatea de Scaun, 2020), 304-305.

2. Monica Lovinescu, *Unde scurte II. Seismograme* (București: Humanitas, 1993), 185-187, citată în Cosmin Năsui, „Maeștrii și poporul în lada de gunoi a istoriei”, în Cristina Anisescu, Daniela Apostol, Florin Dumitrescu, Călin Hentea, Cosmin Năsui, Oana Năsui, Cristian Vasile, *Cultura de masă în „Epoca de aur”: Cântarea României & Cenaclul Flacăra* (Voluntari: Postmodernism Museum, 2019), 159.

3. ACNSAS, Fond Documentar, dosar 008932, vol. 12, f.-fv. 313.

4. Dintre memorialiștii de la vârful puterii comuniste pe care i-am cercetat, Ștefan Andrei este singurul care afirmă că Ceașescu era împotriva „elitiștilor și a artiștilor profesioniști”, căci considera că un cântăreț popular merită o recunoaștere similară unui profesionist. Nici Andrei nu susține, totuși, că vreo acțiune a cuplului Ceașescu viza „desființarea” artei profesioniste, iar „sursa” informației despre opoziția la adresa artiștilor profesioniști e o conversație a lui Ceașescu în prezența soției lui Șt. Andrei, actrița Violeta Andrei, față de care cuplul prezidențial avea o aversiune recunoscută. V. Ștefan Andrei în dialog cu Lavinia Betea, *I se spunea Machiavelli* (București: Adevărul Holding, 2011), 333.



autofinanțării în teatre și instituții muzicale) până în 1989, cu acribie înregistrată de Securitate. Și pe 16 august 1987, în ajunul Congresului Educației Politice și Culturii Socialiste, se raporta că mai mulți oameni de artă „au exprimat părerea că la congres se va hotărî «autofinanțarea totală a culturii, măsură absolut utopică, amatorismul trecând pe primul plan, în dauna artei de calitate»<sup>5</sup>. Același lectură a „Cântării României”, ca o confruntare întru excludere, avea să facă nota dominantă a primelor analize critice ale fenomenului, în perioada de tranziție, considerând că „prin încurajarea veleitarilor de tot felul, se urmărea compromiterea artiștilor și scriitorilor nealiniați festivismului național. Mișcarea de amatori devenea un instrument de luptă împotriva artei neangajate, a libertății de conștiință, împotriva celor care, prin scrisul lor, refuzau să elogieze «realizările» regimului”<sup>6</sup>.

În contextul amplelor măsuri de austeritate suferite de instituțiile profesioniste de spectacole, gigantismul Festivalului era, cu certitudine, mai vizibil decât faptul că principalele pepiniere ale mișcării de amatori, școlile populare de arte, casele și căminele culturale, fuseseră și mai lovite de politica austerității decât teatrele, operele și filarmonicile (erau autofinanțate integral și-și văzuseră personalul înjumătățit).

Ideea „Cântării României” ca un atac programatic împotriva artei profesioniste, de la care „suge” resurse, era, în anii 1980, și este încă larg răspândită în mediile culturale, un rezumat comprehensiv al respectivei idei regăsindu-se, de pildă, la Miruna Runcan:

„În timp ce, treptat, artele profesioniste sunt din ce în ce mai subfinanțate – culminând cu criza produsă de «autofinanțarea» brutală din 1983 –, statul ceaușist investește sume exorbitante în inventarea și creșterea exponențială a unui aparat administrativ și organizatoric dedicat mișcării de amatori, cu spectacole și festivaluri organizate piramidal, de la nivel local la nivel județean și apoi național: sute și sute de instructori, zeci și zeci de juri menite să premieze concursurile, competițiile și festivalurile de amatori de toate felurile, cercuri și cenacluri, organizatori «profesionalizați» (...) și plătiți de la buget, infrastructură, logistică, transporturi și, desigur, tone de materiale publicistice care depun mărturie despre această avalanșă. Evident, arta profesionistă ajunge, astfel, sub un fel de asediu permanent, apărându-se crâncen și cu puține șanse de izbândă”<sup>7</sup>.

Deși, practic, economia „Cântării României” e un subiect neabordat în literatura de specialitate, există multiple documente de arhivă care indică mecanismul de finanțare al acestui festival, iar în ciuda convingerii oamenilor de cultură că Festivalul era subvenționat de Statul comunist, ceea ce arată materialele în cauză este nu doar că și el era, în egală măsură, supus regulilor autofinanțării, dar, mai ales, că scopul lui nu era „asedierea” profesioniștilor.

Discuțiile de la nivelul conducerii RSR, în 1977-1979, indică accentul pus pe caracterul de masă și nu de concurență, ca și absența, la acea dată, a unor orientări împotriva artei profesioniste (adică a artei înalte). Pe 5 aprilie 1977, Secretariatul CC al PCR a dezbătut regulamentul de organizare a manifestării pandant pentru „Cântarea României”, și anume Daciada. Despre aceasta din urmă, Ceaușescu afirma (făcând trimitere și la „Cântarea României”): „Eu am înțeles că aceasta trebuie să fie o puternică mișcare de masă de pregătire, inclusiv pregătirea pentru apărare, pentru muncă, educație fizică, pe o concepție largă, iar concursul să fie o *manifestare de masă nu de competiție* [subl. I.P.]. În cadrul acesta am înțeles, chiar așa cum facem cu activitatea Festivalului educației și culturii”<sup>8</sup>.

În aceeași ședință, Gheorghe Pană (pe atunci, președinte al Consiliului Central al Uniunii Generale a Sindicatelor din România și ministru al Muncii) cerea clarificări privind caracterul competițional al Festivalului, în ceea ce privește instituțiile profesioniste de spectacol: „Înțeleg ce se realizează acum în țară în cadrul festivalului «Cântarea României», dar nu înțeleg cum este cu întrecerea în același cadru între teatrele profesioniste din toate județele din țară, se face și acest lucru?”, primind, din partea lui Leonte Răutu (și în asentimentul lui N. Ceaușescu), precizarea fermă că „nu se adună punctajul între profesioniști și amatori”<sup>9</sup> (profesioniștii și amatorii nu concureau unii contra altora, iar premiile erau acordate distinct pe cele două categorii).

5. Serviciul Român de Informații, *Cartea albă a Securității. Istorie literare și artistice (1969-1989)* (București: Editura Presa Românească, 1996), 370.

6. Dragoș Petrescu, „400.000 de spirite creatoare: «Cântarea României» sau stalinismul național în festival”, în Lucian Boia (ed.), *Miturile comunismului românesc* (București: Nemira, 1998), 241.

7. Miruna Runcan, *Teatra în diorame, Discursul criticii teatrale în comunism. Viscolul (1978-1989)* (București: Tracus Arte, 2021), 17-18.

8. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 46/1977, fv. 34.

9. Ibid., fv. 38.

### Autofinanțarea în producția de divertisment socialist

Cel mai timpuriu document pe care l-am putut identifica despre „Cântarea României” ca fiind autofinanțată datează din cel de-al doilea an de organizare a Festivalului, cu mult înainte de orice discuție despre autofinanțarea instituțiilor de cultură: pe 5 mai 1978, Cancelaria CC al PCR îi comunica „tovarășului Virgil Cazacu” (la acea dată, proaspăt viceprim-ministru în Guvernul Manea Mănescu) faptul că Secretariatul CC al PCR a decis ca Consiliul Culturii și Educației Socialiste (CCES) să „ia măsuri” ca „manifestările organizate în cadrul Festivalului Național «Cântarea României»” (și, de altfel, și din cadrul „Daciadei”) „să fie finanțate din încasările realizate la manifestările respective”.<sup>10</sup>

Cum funcționa această finanțare din încasări e mult mai limpede în alte documente, ulterioare. Pe 11 martie 1980, Pantelimon Găvănescu (prim-secretar al CC al UTC și, peste mai puțin de trei săptămâni, ministru al Tineretului), a prezentat în ședința Comitetului Politic Executiv – CEx – al CC al PCR „Raportul privind desfășurarea Festivalului național «Cântarea României» în perioada 1977-1979 și propunerile de îmbunătățire a Regulamentului-cadru al Festivalului” (a vorbit Găvănescu, deși la ședință a participat și Suzana Gâdea, președinta CCES, responsabilă de organizarea Festivalului și membră, și ea, în CEx, ceea ce indică importanța Festivalului pentru „sectorul tineret” mai mult decât „cultură-artă”), Regulamentul-cadru cuprinzând și regimul de finanțare.<sup>11</sup>

Intervențiile lui Nicolae Ceaușescu din această ședință indică destul de clar viziunea lui asupra manifestării și, mai ales, că accentul (și interesul lui pentru „Cântarea României”) cădea nu pe componenta de producție artistică, ci pe cea de participare a „publicului”, pe dimensiunea de implicare activă și *continuuă* (pentru a ocupa cât mai mult din așa-zisul timp liber).

Principala preocupare a secretarului general al partidului ținea de „caracterul permanent” al activității brigăzilor și formațiilor artistice participante la Festival, în condițiile în care „Faptul că se aducă [adună, *n. l.p.*] și fac repetiții nu este activitate permanentă”. Exemplul de neîndeplinire a acestei obligații de permanență erau brigăzile de la Uzina „23 August” din București, despre care Gheorghe Pană (primar general al Capitalei și prim-secretar al Comitetului de partid al municipiului București) afirma că „Sunt puține formațiile de brigadă care să dea spectacole la două săptămâni și puține formații au dat spectacole pe lună”.<sup>12</sup>

În acest context, în care, în ciuda justificărilor date de Suzana Gâdea, era clar că activitatea brigăzilor și formațiilor era mai curând ocazională și impulsivă de calendarul prezentărilor publice din „Cântarea României”, Ceaușescu cerea ca peste tot, în fabrici, uzine și la țară, să existe în fiecare weekend ceea ce, în alte vremuri, s-ar fi numit șezători: „În fiecare săptămână, la Uzina «23 August» ar trebui să fie program artistic urmat de dans. Aceasta este obligația. În fiecare săptămână, în comune, în afară de vară, când se strânge grâul, să aibă program artistic urmat de dans. Eu așa înțeleg, ca să discutăm concret. (...) Să cânte trei cântece, să declame”<sup>13</sup>. Liderul PCR insista, în această discuție, de pildă, că nu pretinde spectacole de teatru, ci acțiuni simple, care să țină ocupat tineretul, expus, în lipsa acestor acțiuni, la alte tentații de divertisment, care le pot „dăuna” politic:

„Aceste formații artistice care prezintă spectacole în concurs trebuie să desfășoare o activitate de masă pentru cetățeni, în uzine. Noi am conceput și concepem această activitate cultural-artistică de masă ca o activitate care să fie adresată maselor populare și în acest cadru vin și în concurs, dar în primul rând pentru a da spectacole de diferite genuri pentru cetățeni, de a angaja tineretul să participe dar să fie și artiști cei care participă în formații și să găsim formele cele mai atractive. (...) Nu trebuie să fie neapărat teatru, dar să aibă o declamație, să cânte 2-3 cântece și să danseze tineretul, așa cum s-a făcut întotdeauna, că și acestea sunt educative. (...) Dacă nu organizăm noi această activitate, înseamnă că lăsăm activitatea pentru alții și aceștia o fac foarte activ”<sup>14</sup>.

„Să danseze tineretul, așa cum s-a făcut întotdeauna” este o trimitere evidentă la șezătorile tradiționale, pe care Ceaușescu le cunoștea din copilărie, dar și, foarte posibil, la activitățile similare inițiate de organizațiile legale asociate PCdR în perioada ilegalității acestuia, cu precădere de sindicate, de exemplu, așa-numitele ceaiuri dansante (cu care secretarul general era, de asemenea, familiarizat).

În ciuda opiniei general persistente a mediului cultural, conform căreia „Cântarea României” era „un

10. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 691/1978. Dosarul cuprinde o singură filă.

11. „Stenograma ședinței Comitetului Politic Executiv al Comitetului Central al PCR din ziua de 11 martie 1980”, ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 13/1980, f. 54.

12. Ibid., fv. 54.

13. Ibid., f. 55.

14. Ibid., f.-fv. 57.



festival printre ale cărui rosturi principale se afla instituirea supremației artei neprofesioniste<sup>15</sup>, în ceea ce-l privea pe Ceaușescu, esențial în respectiva manifestare era funcția ei politică, în fața amenințărilor ideologice concurente – în care nu era vorba despre cultura înaltă ori artiștii profesioniști, ci despre alte forme de socializare, nesocialistă, ca, de exemplu, biserica: „Avem și lucruri bune, dar, luând pe ansamblu, sunt lipsuri în ce privește activitatea permanentă cultural-artistică, educativă și așa se explică că s-au înmulțit formațiile artistice la biserici, inclusiv formații de muzică instrumentală, coruri, dansuri, din lipsă activității artistice desfășurate de tineret și pe care ar trebui s-o desfășoare organizațiile noastre”<sup>16</sup>.

Faptul că liberalizarea de la începutul regimului Ceaușescu generase un reviriment al practicilor religioase e remarcat și de istoricul Cristian Vasile, care vede în interesul conducerii pentru revitalizarea ruralismului o strategie de combatere a acestor practici:

„După 1964-1965, aplecarea puterii politice spre folclorism, ruralism și instrumentalizarea ansamblurilor folclorice a fost potențată și din motive tactice; era pur și simplu menită să concureze și/sau să descurajeze orice adunări spontane din zona rurală, necontrolate de partid, precum pelerinajele (...). Acest fenomen de masă ia proporții în mai multe zone ale țării, beneficiind de condițiile de relaxare de după 1965-1966; cum astfel de forme trebuiau descurajate, după 1971 N. Ceaușescu și anturajul său au încercat să găsească o alternativă viabilă care să deturneze acest tip de energii spirituale și culturale”<sup>17</sup>.

Altfel spus, e foarte posibil ca Tezele din iulie 1971 (la care face trimitere Cristian Vasile) să fi reprezentat o etapă în căutarea acestei „alternative viabile”, însă una primară, nici „Cântarea României”, nici autofinanțarea nefiind simple declinări ale Tezelor – efortul regimului de a controla domeniul cultural a fost gradual și a îmbrăcat forme evolutive, în dependență directă față de schimbările societale (care includ accesul crescut la tehnologii permițând consumul de divertisment neautorizat politic).

Căci „lăsăm activitatea pentru alții și aceștia o fac foarte activ” e foarte posibil să trimită, în contextul anilor 1980, nu doar la „biserici”, ci și la răspândirea concertelor de rock și folk etc., paradoxul fiind că, odată cu reducerea subvenției, cerințele de rentabilizare a teatrelor și filarmonicilor le-au transformat tocmai, printre altele, în organizatori de concerte de acest tip. *Poeziei muzicii noi*, spectacol inițiat de actorul Florian Pittiș, la Teatrul Bulandra din București, în perioada de deschidere de la începutul anilor '70, este exemplul ideal pentru tensiunea dintre dezideratul eliminării din viața tinerilor a divertismentului occidental și cel, mult mai concret, al creșterii veniturilor din cultură. Interzis să se joace la București, în anii 1980, spectacolul înregistra succese remarcabile în alte orașe („se vând 100-200 de bilete în plus”) și, deși muzica (înregistrată) era predominant occidentală, iar Securitatea primea constant informații despre insinuările politice ale lui Pittiș, pe scenă, teatrul producător refuza să oprească reprezentațiile fiindcă: „S-a argumentat de către direcția teatrului, în finalul ședinței avute în COM [Comitetul Oamenilor Muncii, n. I.P.], că teatrul își realizează sarcinile de plan în mare parte prin acest spectacol”<sup>18</sup>.

Iar Cenaclul Flacăra însuși era un competitor serios al partidului în operațiunea de captare a imaginației tinerilor, primii ani ai „Cântării României” suprapunându-se, până la interzicerea lui în 1985, cu perioada de glorie a cenaclului inițiat începând cu 1973 (altfel spus, după faimoasele Teze).

E adevărat că memoriile fostului vicepreședinte CCES Ion Traian Ștefănescu identifică încă din 1970 nemulțumiri ale Nicolae Ceaușescu față de concertele de „muzică ușoară” care atrăgeau tinerii. Un astfel de concert, organizat la Sala Palatului de către Club A („clubul studentesc al Institutului de Arhitectură «Ion Mincu»”), cu „muzica prea tare” și „publicul – studenții – foarte zgomotoși”, eveniment „pârât” de secretarul CC al PCR Vasile Patilineț la liderul suprem, a generat o criză de furie a lui Ceaușescu, care l-a etichetat drept „debandadă”<sup>19</sup>. Însă faptul că emisiunile muzicale de la Europa Liberă (de pildă, „Metronom”, continuată și după asasinarea lui Cornel Chiriac, în 1975), ca formă de divertisment individual, putea deveni, la o adică, unul de grup sau colectiv<sup>20</sup> e în strânsă legătură cu disponibilitatea

15. Mircea Morariu, „Viscolul din teatrul românesc al ultimului deceniu comunist”, *Contributors.ro* (1 noiembrie 2021), <https://www.contributors.ro/viscolul-din-teatrul-romanesc-al-ultimului-deceniu-comunist/>.

16. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 13/1980, f. 57.

17. Cristian Vasile, *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu: 1965-1974* (București: Humanitas, 2014), 82.

18. ACNSAS, Fond Documentar, dosar 008932, vol. 12, f.-fv. 320.

19. Ion Traian Ștefănescu, *Întâlniri cu Nicolae Ceaușescu* (București: Editura Mediafax, 2019), 30-31.

20. Regizorul Alexandru Belc ficționalizează o astfel de situație, bazată pe cazuri reale, în filmul *Metronom* (2022).

tot mai largă a tehnologiei de înregistrare, copiere și redare (inclusiv amplificare) a muzicii nu atât zgomotoase cât occidentale, un fenomen cu precădere al anilor 1980.

De altfel, audierea de muzică occidentală era indubitabil o practică de socializare pentru tinerii anilor 1980 (observabilă și prin dezvoltarea contraculturii discotecilor<sup>21</sup>), puternic intermediată, ca și videotecile din același deceniu, de progresul tehnologic și accesibilitatea (tehnică) a echipamentelor audio-video: „Aveam viniluri. Ne strângeam la cineva acasă și ascultam câteva ore pe zi muzică. Ascultam cam tot ce era la modă în vremea aceea (...). Noi, în afara muzicii, trăiam, aveam o nișă, ne adunam și ascultam, făceam schimb de discuri, casete, noutăți, top-uri muzicale”<sup>22</sup>. Bătălia pe care o ducea PCR nu era cu profesioniștii, era lupta pentru conștiința tinerilor – pe terenul divertismentului.

### Cultura de amatori ca alternativă refuzată

În cartea sa despre critica de teatru în perioada comunismului, cercetătoarea Miruna Runcan afirmă că „[u]riașa desfășurare de forțe amatoare e menită să înghesuie producția de artă profesionistă către marginea orizontului cultural, s-o împacheteze umilitor drept destinată unor elite minoritare, irelevante – exact inversul ideologiei anilor '50- '60”<sup>23</sup>,

în timp ce, mult înainte (în 1998), Dragoș Petrescu punea interesul pentru participarea la „Cântarea României” pe seama a ceea ce poate fi interpretat drept inferioritatea intelectuală a amatorilor: „Fascinați poate de spațiul aproape sacru al scenei în care nu pătrunseseră până atunci, numeroși artiști amatori au participat cu sinceritate la spectacolul ridicol al «cântării muncii și a omeniei»”<sup>24</sup>, iar Călin Hentea, într-un articol recent, prezintă accentul pus pe arta populară drept o tentativă de anulare a specificurilor artistice: „Meșteșugul «talentaților izvoditori anonimi de frumos» era în mod tendențios confundat/asimilat cu arta în sensul cel mai profund al termenului, în scopul nivelării deosebirilor adânci dintre artiștii amatori și cei profesioniști”<sup>25</sup>.

Această opoziție – cu accent pe distanța valorică dintre cele două forme de artă (în favoarea profesionismului) – traversează constant, în 1977-1989, percepțiile mediului cultural, așa cum erau ele reflectate, de pildă, de cutia de rezonanță numită Radio Europa Liberă. Monica Lovinescu anticipa de la începutul perioadei că „amatorii vor fi încurajați împotriva profesioniștilor, iluzia cantității înlocuind necesitatea calității”<sup>26</sup>, iar șefa secției de cercetare de la Europa Liberă, Anneli Ute Gabanyi, revenea constant, în analizele de după 1976, asupra ideii că partidul prefera „să se încreadă (...) în amatori descoperiți din rândul maselor” și că tendința generală din politica culturală din România era că „artiștii nu ar trebui să fie profesioniști, ci amatori idealști”<sup>27</sup>. Mai mult decât atât, Gabanyi nu accepta posibilitatea ca cel puțin o parte a manifestărilor de amatori să fie genuine, astfel încât, în ciuda faptului că amatorii erau creditați încă de la jumătatea anilor 1970 pentru introducerea în mainstream a „stilului și chiar a instrumentelor (...) folosite în muzica modernă occidentală” (ceea ce arată nivelul în care pătrunseseră în România cultura populară occidentală și ajunsese să fie integrată sistemului local), ea insista că, în exact același timp, „entuziasmul tinerilor” a și fost preluat „în scop propagandistic”<sup>28</sup>.

Gabanyi surprindea, de fapt, esența rațiunii pentru care mișcarea de amatori a dobândit, în România, o proastă reputație, spre deosebire de cele din alte state socialiste: integrarea ei în structura oficială a culturii și propagandei de partid și de stat. Acest efort de integrare a creat canavaua unei concurențe,

21. Documentarul *Playback*, regia Iulia Rugină (producător Parada Film, coproducător TVR, 2023), explorează această contracultură urmărind activitatea DJ-ului Sorin Lupașcu în contextul discotecilor studențești și a discotecii „Ring” din „stațiunea tineretului” de pe litoral, Costinești.

22. Cristina Anisescu, „Underground spirit. Supravegherea tinerilor pasionați de muzica «imperialistă»”, în Cristina Anisescu, Daniela Apostol, Florin Dumitrescu, Călin Hentea, Cosmin Năsui, Oana Năsui, Cristian Vasile, *Cultura de masă în „Epoca de aur”*, 262. Despre răspândirea videotecilor în anii 1980 și circulația comercială a aparatelor video, v. Alexandra Bardan, „Fenomenul video în România anilor '80: între secretul lui Polichinelle și Operațiunea «Mica publicitate»”, *Iscoada* (octombrie 2021), <https://iscoada.com/text/fenomenul-video-in-romania-anilor-80-intre-secretul-lui-polichinelle-si-operatiunea-mica-publicitate/>.

23. Runcan, *Teatru în diorame*.

24. Petrescu, „400.000 de spirite creatoare”, 241.

25. Călin Hentea, „Avatarurile artiștilor amatori, 1976-1989”, în Cristina Anisescu, Daniela Apostol, Florin Dumitrescu, Călin Hentea, Cosmin Năsui, Oana Năsui, Cristian Vasile, *Cultura de masă în „Epoca de aur”*, 274.

26. Monica Lovinescu, *Seismograme. Unde scurte II* (București: Humanitas, 1993), 183 (text datat 6 ianuarie 1977).  
27. Anneli Ute Gabanyi, *Ceașescu și scriitorii. Analize politico-literare în timp real* (București: Litera, 2023), 472-473, 476.

28. Ibid., 480.



percepute de mediul profesionist, cu amatorii și la negarea potențialului contracultural al mișcării (ceea ce se observă și în notația lui Anneli Ute Gabanyi, și, printre altele, în lipsa de interes pentru rezervele de limbaj inovativ ale brigăzilor artistice studențești din deceniul nouă). Această „absorbire” a amatorismului în cultura oficială și, mai mult decât atât, modul în care arta profesionistă a reacționat la această subjugare (prin refuzul înseși ideii că ar putea exista valoare în afara scenei profesioniste, întâmplător integral administrată și finanțată de stat, ignorând, așadar, faptul că, într-un regim socialist, arta profesionistă se confunda cu instituționalizarea și geamănul ei, controlul ideologic<sup>29</sup>) a condus la inexistența, după decembrie 1989, a unui proiect alternativ de creație la care să se raporteze ca model – cu precădere în ceea ce privește artele performative tradiționale. (Faptul că modul în care a fost aplicată „economicizarea” optzecistă în domeniul cinematografiei – și interesul personal al conducerii RSR pentru filmele americane de mare public – a făcut ca modelul aspirațional de producție al cineaștilor români post-1989 să fie Hollywood-ul e, deși fascinant, un alt subiect.)

Dragan Klaic descrie „alternativa informală” (neoficială) apărută începând cu anii 1960 în Polonia, Cehoslovacia, Ungaria și Iugoslavia ca reprezentând grupuri neprofesioniste ori semiprofesioniste, adeseori studențești, susținute de asociații culturale de amatori și centre culturale universitare, mai radicale decât teatrele de repertoriu și combinând experimentul de artă cu o critică mascată, aluzivă, a sistemului politic și a ipocriziei sociale<sup>30</sup> (această descriere este cât se poate de adecvată unora dintre brigăzile studențești românești din anii 1980 – ca Divertis, Ars Amatoria de la Cluj sau TCM din Timișoara, care, însă, nu au fost niciodată considerate drept cultură alternativă). În Ungaria anilor 1960-1980, termenul de „amator” trimeea la absența studiilor artistice formale sau la diferența dintre practicile scenice ale acestor trupe față de companiile profesioniste finanțate de stat, fiind, în deceniul opt, înlocuit cu cel de „alternativ” în desemnarea unei contraculturi opuse culturii oficiale.<sup>31</sup> În Bulgaria, un pionier al teatrului alternativ/independent post-1990 e considerat un regizor ale cărui începuturi sunt legate de o trupă studențească de amatori și de un centru comunitar pentru cultura de masă.<sup>32</sup> În Polonia, o trăsătură a festivalurilor de teatru (care crescuseră exponențial și acolo) în perioada tranziției era „conștienta îndepărtare de modelul cultural instituțional”, apelând la modele informale cu tradiție de 40 de ani, dar anterior „reduse la periferia cluburilor studențești unde era cultivată cultura alternativă”.<sup>33</sup> În Rusia primilor ani '90, termenul de „amator” era folosit – în mod similar denigrator și similar protectiv față de cultura oficială ca în cazul României – drept reacție a mainstreamului „pentru a proteja convențiile de gen” ale operei în fața unor regizori care apelau la cultura de masă ca sursă de inspirație.<sup>34</sup>

Toate materialele de arhivă și deciziile politice indică o presiune susținută din partea conducerii RSR de „accesibilizare” a artei profesioniste, de mobilizare utilitaristă a artiștilor într-o constantă și continuă educare politică a maselor, ca modalitate de depășire a „handicapului” caracterului neproductiv al muncii culturale, și, în mod egal, de control asupra unor manifestări (cele de amatori) cu potențial să concureze sistemul ideologic oficial (ceea ce cu siguranță unele – cum erau procesiunile religioase – aveau vocația să facă), pe canavaua unei masive pătrunderi a divertismentului și modului de viață occidental în perioada de deschidere a RSR, și nu din dorința de elevare a amatorismului în locul profesionalismului, așa cum era percepută de artiști.

Acesta e motivul pentru care, de pildă, Raportul privind desfășurarea Festivalului „Cântarea României” în 1977-1979 notează ceea ce, ulterior, va fi un scop în sine al autofinanțării (lărgirea semnificativă a publicului, prin „diversificarea” ofertei culturale): „Instituțiile profesioniste și-au diversificat formele de activitate, realizând numeroase spectacole direct în unități economice, în așezăminte de cultură, în aer

29. Astfel încât singura formă legitimă artistic de „luptă cu dictatura” în România socialistă era esopismul (în cazul teatrului – apelul la metafore sociopolitice complexe hermeneutic și un limbaj scenic intens codificat), a cărui dată de expirare s-a dovedit a fi Revoluția din decembrie 1989.

30. Dragan Klaic, *Resetting the Stage. Public Theatre Between the Market and Democracy* (Bristol/Chicago: intellect, 2012), 40.

31. Andrea Tompa, „Reality Makers: Hungarian Independent Theatre before and after Communism”, în Vessela S. Warner, Diana Manole (eds.), *Staging Postcommunism. Alternative Theatre in Eastern and Central Europe after 1989* (Iowa City: University of Iowa Press, 2020), 3.

32. Vessela S. Warner, „Theatre Laboratory Alma Alter: Jerzy Grotowski's Legacy and the Heterogeneous Origin of Bulgarian Alternative Theatre”, în Warner, Manole (eds.), *Staging Postcommunism*, 121-134.

33. Juliusz Tyszk, „The School of Being Together: Festivals as National Therapy during the Polish 'Period of Transition'”, *New Theatre Quarterly*, vol. 13, nr. 50 (mai 1997), 180.

34. Christopher Silsby, „Redefining Kitsch and Camp in Russian Opera: Moscow's Helikon Opera in Transition”, în Warner, Manole (eds.), *Staging Postcommunism*, 138.

liber, la monumente istorice, în sute de localități urbane și rurale<sup>35</sup>.

În ansamblu, scopul politicii culturale a anilor 1980 nu era distrugerea sau anihilarea artiștilor profesioniști, ci „reformarea” artei practicate de ei, „crearea unui nou stil de artă”<sup>36</sup> – un „neorealism socialist”<sup>37</sup> pentru întregul popor și căruia să i se supună orice manifestare culturală:

„Noua direcție în fundamentarea activității artistice viza nu doar ridicarea nivelului calitativ al actului artistic și al conținutului său ideologic, dar și creșterea numărului și diversificarea acestui tip de acțiuni. Prin urmare, mesajul politic al partidului ajungea, transfigurat artistic, la o audiență mai largă și într-o formă mai ușor digerabilă decât canalele clasice angajate în acest scop”<sup>38</sup>.

Doar că, spre deosebire de anii 1950, „acest neorealism socialist nu mai are însă monopol, cu alte tendințe, curente, direcții artistice, chiar dacă spiritul FNCR [Festivalului Național Cântarea României, n. I.P.] ajunge să fie sufocant”<sup>39</sup>. Altfel spus, drumul înapoi, spre ignorarea Occidentului, a modelelor lui culturale și de consum, era imposibil.

### Moștenirea falselor narațiuni

Regulamentul-cadru pentru ediția „Cântării României” din 1980 și următoarele stabilea, pe de o parte, o politică de eficientizare a costurilor, prin inversarea mecanismului de organizare – competiția între județe nu mai presupunea deplasarea participanților (cu tot cu decoruri, personal tehnic etc.), ci exclusiv pe cea a juriului. Exceptând Gala laureaților, întregul festival urma a fi finanțat fie din încasările de la evenimentele organizate în cadrul acestuia, fie din alte venituri proprii ale entităților participante (așezăminte culturale, Armată și unitățile Ministerului de Interne, instituții de cultură, asociații studentești, syndicate), fie, în cazul elevilor, din fondul Ministerului Învățământului destinat concursurilor școlare. Majoritatea acestor entități se finanțau, în principiu, din cotizații, activități economice și/sau exploatarea patrimoniului. Nimeni nu era plătit pentru ceea ce făcea pentru sau în Festival, se acopereau doar costurile de transport, cazare și hrană și, eventual, logistică.

În același timp, o „Evidență a cadrelor din aparatul Consiliului Culturii și Educației Socialiste”<sup>40</sup> din august 1987 arată că, cel puțin la acea dată, aparatul administrativ destinat „îndrumării”, coordonării și supravegherii ideologice a întregului domeniu al culturii de masă (incluzând, pe lângă Festivalul „Cântarea României”, mii de cămine culturale, școlile populare de artă și altele asemenea) era departe de a fi supradimensionat: la nivel central, avea mai puțini oameni decât Direcția literaturii și publicațiilor sau cea a artelor și instituțiilor de spectacol.

Este indiscutabil că Festivalul „Cântarea României” a avut un efect direct asupra mediului artistic profesionist, în primul rând pentru că presupunea o întoarcere cu 180 de grade a relației cu structurile politice, după aproape un deceniu de „dezgheț” creator. Departe de a fi o îndepărtare de epoca jdanovistă, anii 1980 (dar începând din ultimii ani 1970) au reprezentat o întoarcere a lui Nicolae Ceaușescu la viziunea și tensiunea clasice ale regimurilor socialiste în raport cu arta și cultura (legate de caracterul neproductiv al muncii culturale și la funcția ei de propagandă), într-un context ce ignora cu totul faptul că achizițiile din epoca relaxării și avansul tehnologic nu erau reversibile.

Însă intrarea într-o logică a utilitarismului nu doar politic, ci și al rentabilității financiare a fost marcată, mult mai acut, de introducerea autofinanțării cvasitotale, între cele două – inițierea „Cântării României” și tăierea subvențiilor – neexistând nicio relație de cauzalitate. Nu s-au tăiat banii pentru instituțiile profesionale ca să se „dea” la amatori, (și) amatorii înșiși trebuiau să producă veniturile din care să-și acopere costurile. Ceaușescu nu urmărea să înlocuiască artiștii profesioniști cu artiștii amatori, ci să

35. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 14/1980, f. 172.

36. Manuela Marin, „Tineret și socializare politică în România anilor 1970 și 1980”, în Mioara Anton, Bogdan Cristian Iacob, Cristian Vasile (coord.), *Tineri și tineret în România socialistă. Identitate, ideologie și dinamici socio-culturale* (Târgoviște: Editura Cetatea de Scaun, 2022), 178.

37. Termenul îi aparține cercetătoarei Mirela Tanta, în „Neo-Socialist Realism: the Second Life of Socialist Realism in Romania (1970-1989)”, în Caterina Preda (ed.), *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of Creative Unions* (București: Editura Universității din București, 2017), 231-258.

38. Marin, „Tineret și socializare politică în România anilor 1970 și 1980”, 180.

39. Cristian Vasile, „Festivalul Național «Cântarea României» și Cenaclul «Flacăra». Câteva considerații despre cultura de masă în România secolului XX”, în Cristina Anisescu, Daniela Apostol, Florin Dumitrescu, Călin Hentea, Cosmin Năsui, Oana Năsui, Cristian Vasile, *Cultura de masă în „Epoca de aur”*, 229.

40. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Propagandă și agitație, dosar 65/1987.





dețină controlul ideologic absolut asupra modului de petrecere a timpului liber a tuturor cetățenilor, cu precădere a tinerilor, transformând, suplimentar, acest timp liber în timp productiv.

Ceea ce a rezultat, în materie de efect direct, a fost un sentiment al competiției neloiale adânc resimțit de profesioniști împotriva amatorilor, artiști contra personal tehnic și administrativ, profesioniști contra amatori etc. Un răspuns echivalent cu reactivarea și supralicitarea unui statut special al intelectualilor și oamenilor de cultură – cel de elită, așa cum o resimțea Gabriela Adameșteanu: „La noi, prin asociere cu interbelicul idealizat și cu ignorarea contextului istoric, cuvântul «elită», cu circulație restrânsă în comunism, avea, după '90, un parfum atrăgător. (...) În Occident, am simțit că *elite* este un cuvânt mai degrabă evitat, după utilizarea frecventă în interbelicul fascist”<sup>41</sup>.

## Bibliography

Adameșteanu, Gabriela. *Anii romantici* [The Romantic Years]. Iași: Polirom, 2014.

Andrei, Ștefan in dialogue with Lavinia Betea. *I se spunea Machiavelli* [They Called Him Machiavelli]. Bucharest: Adevărul Holding, 2011.

Anisescu, Cristina; Daniela Apostol, Florin Dumitrescu, Călin Hentea, Cosmin Năsui, Oana Năsui, and Cristian Vasile. *Cultura de masă în „Epoca de aur”: Cântarea României & Cenaclul Flacăra* [Mass Culture During the 'Golden Age': Song of Romania & the Flacara Literary Circle]. Voluntari: Postmodernism Museum, 2019.

Gabanyi, Anneli Ute. *Ceaușescu și scriitorii. Analize politico-literare în timp real* [Ceausescu and the Writers. Political-Literary Analysis in Real-Time], translated by Elena Buscă and Andreea Scrumeda. Bucharest: Litera, 2023.

Klaic, Dragan. *Resetting the Stage. Public Theatre Between the Market and Democracy*. Bristol/Chicago: intellect, 2012.

Lovinescu, Monica. *Seismograme. Unde scurte II* [Seismograms. Short Waves II]. Bucharest: Humanitas, 1993.

Mamina, Alexandru. *Cenaclul Flacăra: istorie, cultură, politică* [The Flacara Literary Circle: History, Culture, Politics]. Târgoviște: Editura Cetatea de Scaun, 2020.

Marin, Manuela. "Tineret și socializare politică în România anilor 1970 și 1980" [Youth and Political Socialisation in 1970s and 1980s Romania]. In *Tineri și tineret în România socialistă. Identitate, ideologie și dinamici socio-culturale* [Young People and Youth in Socialist Romania. Identity, Ideology and Socio-Cultural Dynamics], edited by Mioara Anton, Bogdan Cristian Iacob, and Cristian Vasile, 159-198. Târgoviște: Editura Cetatea de Scaun, 2022.

Petrescu, Dragoș. "400.000 de spirite creatoare: 'Cântarea României' sau stalinismul național în festival" [400,000 Creative Spirits. 'Song of Romania' or the National Stalinism in Festival]. In *Miturile comunismului românesc* [The Myths of Romanian Communism], edited by Lucian Boia, 239-252. Bucharest: Nemira, 1998.

Runcan, Miruna. *Teatru în diorame, Discursul criticii teatrale în comunism. Viscolul (1978-1989)* [Theatre in Dioramas. The Discourse of Theatre Criticism During Communist: The Blizzard]. Bucharest: Tracus Arte, 2021.

Serviciul Român de Informații [Romanian Intelligence Service]. *Cartea albă a Securității. Istorii literare și artistice (1969-1989)* [The Securitate White Book. Literary and Artistic Histories (1969-1989)]. Bucharest: Editura Presa Românească, 1996.

Ștefănescu, Ion Traian. *Întâlniri cu Nicolae Ceaușescu* [Encounters with Nicolae Ceaușescu]. Bucharest: Editura Mediafax, 2019.

Juliusz Tyszka, "The School of Being Together: Festivals as National Therapy during the Polish 'Period of Transition'." *New Theatre Quarterly* 13, no. 50 (1997): 171-182

Vasile, Cristian. *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu: 1965-1974* [The Intellectual and Artistic Life in the First Decade of the Ceausescu Regime: 1965-1974]. Bucharest: Humanitas, 2014.

Warner, Vessela S., and Diana Manole, eds. *Staging Postcommunism. Alternative Theatre in Eastern and Central Europe after 1989*. Iowa City: University of Iowa Press, 2020.

---

41. Gabriela Adameșteanu, *Anii romantici* (Iași: Polirom, 2014), 250.

# Maria Vodă Căpușan – Critica de teatru care refuză cronică de spectacol

Miruna RUNCAN

Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca, Janovics Center for Screen and Performing Arts Studies  
Corresponding author emails: mirunaruncan2@gmail.com

---

## Maria Vodă Căpușan – Theatre Criticism Without Theatre Reviewing

**Abstract:** Maria Vodă Căpușan was a Romanian scholar specializing in French contemporary literature who worked all her life at Babeș-Bolyai University Cluj. Between 1980-1990 she held the office of Head of French Department of BBU Cluj, but also that of Secretary of the Communist Party at Universities' Center Cluj – an important political position, considering that the Center was the nucleus of ideological control for all the academic institutions of Cluj County. Furthermore, she was an original and peculiar theatre critic: she systematically refused to review theatre performances, offering instead a large horizon of research, articles and books dedicated to theatre theory, comparative studies, and the history of drama. Remarkably, nothing of this professional heritage is tainted by her political activities, even though the press archives reveal many of her occasional propagandistic/opportunistic contributions – in other words, she tried to keep her two social roles completely separate. This paper, a fragment of a larger collection of case studies dedicated to Romanian female theatre critics, tries to offer a fresh image of Maria Vodă Căpușan's writings in the complex political, intellectual, and theatrical context of the last decades of the Romanian socialist era.

**Keywords:** 20th century theatre, theatre theory, drama, theatre criticism, Maria Vodă Căpușan

**Citation suggestion:** Runcan, Miruna. "Maria Vodă Căpușan – Critica de teatru care refuză cronică de spectacol." *Transilvania*, no. 4 (2024): 66-79.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.04.08>.

---



În peisajul bogat și destul de pestriț al criticii teatrale românești din a doua jumătate a secolului XX, Maria Vodă Căpușan ocupă un loc aparte, unic în felul său, bun prilej pentru o necesară revizitare. În primul rând pentru că, în pofida faptului că aproape întreaga sa operă – publicată în ziare, reviste culturale și, mai ales, culegeri și volume de autor – e dedicată teatrului, ea nu a dorit să scrie cronică de spectacol<sup>1</sup>. În al doilea rând, pentru că, deși în genere bine primite și constant recenzate în publicațiile culturale, cărțile sale par să nu-și fi aflat decât în cazuri rare ecoul critic cu adevărat competent și, cu atât mai puțin, publicul țintă adecvat: ceea ce naște, desigur, întrebări legitime atât în ce privește configurația particulară a eseurilor și cărților ca atare, cât și referitoare la orizontul de receptare al mediului literar și, mai ales, teatral, al ultimelor trei decenii din secolul trecut.

Fiică a unei actrițe și a unui magistrat, Maria Vodă s-a născut la Timișoara în 1940, însă și-a trăit, încă din prima copilărie, toată viața la Cluj. Absolvă filologia la Universitatea Babeș Bolyai în 1962, când se și căsătorește cu (pe atunci) asistentul universitar Cornel Căpușan. E oprită ca asistentă stagiară la Institutul Pedagogic, dar în 1965 se transferă la Catedra de romanistică a UBB (unde, de altfel, va fi și șefă de catedră între 1977 și 1989 și va continua să lucreze până la pensionarea din 2005). În 1969 își susține doctoratul cu tema *Évasion et révolte dans le théâtre français contemporain* [*Evadare și revoltă în teatrul francez contemporan*]. Se specializează și ține cursuri de literatură franceză modernă și contemporană, dar

---

1. Există, totuși, o excepție, cronică la *Hamlet* pus în scenă de Alexandru Tocilescu de la Teatrul Bulandra, vezi Maria Vodă Căpușan, „Metaforele scenei”, *Tribuna*, nr. 10 (1986): 7.



interesul de cercetare îi va fi constant centrat pe dramaturgie – fie ea românească sau străină.

Își însoțește soțul în Statele Unite în 1967, unde acesta primise un lectorat de limbă și literatură română, iar aventura diplomatic-culturală se repetă un sfert de secol mai târziu, când Cornel Căpușan primește o invitație de același fel la Milano. Spre deosebire de colega sa Ileana Berlogea de la IATC-ul bucureștean, care scrie tot timpul despre locurile vizitate, aceste călătorii nu sunt reflectate nici la vremea lor, nici ulterior, prin reportaje, sinteze ori alte materiale de presă dedicate mișcării teatrale, sau măcar unor spectacole oarecari, din spațiile în care au poposit temporar soții Căpușan. În schimb ele, călătoriile și lectoratele, pot funcționa ca semnale pentru bunele relații dintre cei doi și autoritățile comuniste ale epocii: atât poziția de conducător de catedră cât, mai ales, cea de Secretar de Partid al Centrului Universitar Cluj-Napoca pe care o ocupă Maria Vodă Căpușan în ultimul deceniu dinaintea prăbușirii regimului sunt mărci ale încrederii reciproce și eficienței colaborării. De altminteri, rupând tăcerea politicoasă (dar populată de zvonuri șoptite pe la colțuri) despre autoritarismul ei în anii dinainte de 1990, profesorul Ion Vartic evoca într-un articol din *Apostrof*<sup>2</sup> momentul în care trupei de teatru a facultății, condusă de el, i-a fost cenzurată reprezentația cu *Englezește fără profesor* de Eugene Ionesco chiar de aceasta (altminteri, ironia sorții face ca Maria Vodă Căpușan să fie specialistă în teatrul absurdului, scriind despre el încă din 1967<sup>3</sup>, iar ulterior organizând la Cluj două colocvii internaționale dedicate chiar lui Ionesco, în 1999 și 2003).

Dincolo de legendele inconfortabile (care nu i-au împiedicat pe cei doi soți universitari să predea, până la pensionare, la Catedra de teatru a Universității clujene – înființată de același profesor Ion Vartic – devenită ulterior Facultate de Teatru și Film), cercetarea de arhivă scoate la lumină destule texte de circumstanță ce atestă fără echivoc statutul de mică/medie nomenclatură academică al profesoarei – de la liric-patetice texte dedicate zilei de 8 Martie<sup>4</sup>, la sinteze tematice ocazionate de Congresele PCR sau de cuvântările și tezele Președintelui<sup>5</sup>, ori la omagii de zilele de naștere ale lui Nicolae și Elenei Ceaușescu<sup>6</sup>.

În mod sistematic, deci putem bănuși că strategic, nimic din acest statut de activist de partid nu transpare, însă, din eseurile de critică literară și teatrală, ori din volumele care-i poartă semnătura; și care dezvăluie, în schimb, o curiozitate metodică ieșită din comun, dar și câteva teme de interes recurente, legate mai ales de dramaturgia și teatrologia românească. În plus, o bogată și îndelungată carieră didactică, organizarea de simpozioane și colocvii dedicate literaturii franceze (de la Victor Hugo la Jean Cocteau ori Marguerite Yourcenar), semioticii și pragmaticii, ca și editarea de culegeri și reviste academice sau studențești i-au conservat, în pofida vremurilor tulburi, o imagine mai degrabă luminoasă, așa cum dovedește și numărul omagial 2/2020 al *Studia UBB Dramatica* dedicat memoriei sale<sup>7</sup>.

### Între literatură comparată, teorie literară și semiotică

Publicistica literară și teatrală semnată de Maria Vodă Căpușan între 1965 și 2017, anul în care s-a stins din viață, e dominată, neîndoind, de eseuri publicate în principal în *Steaua* ori *Tribuna*, dar și în

2. Ion Vartic, „De-ale teatrului la Echinoc”, *Apostrof*, nr. 9 (2018).

3. Maria Vodă Căpușan, „Semnificațiile tăcerii în teatrul francez al absurdului”, *Studii de literatură universală* 10 (1967): 99-107.

4. „Și totuși sîntem deplin îndreptățiti a rosti despre primăvară. Nu despre cea a firii, despre primăvară ca anotimp al creației, așa cum este evul pe care îi trăim, de mari împliniri omenești, cînd energiile își găsesc prilej deplin de afirmare. E o primăvară ce poartă adînc cuprinsă în ea tainele de reînnoire perpetuă și chemări ce vin din istoria pămîntului românesc cu tot ce promite ea pentru mîine, în roadele ce se vor culege. E primăvara fertilității actelor umane, pătrunsă de mari certitudini.[...] Dacă sărbătoarea femeii se află înscrisă în curgerea lunilor la acest început de anotimp, în primele zile de martie, e pentru că atît de firesc se îngemănează și își răspund ipostazele de eternă reînnoire și continuitate a vieții, cea însemnată în timp, cea întrupată în ființa menită a da viață. E poate un paradox ca tocmai un glas feminin să-și asume aceste rînduri, să-și pună acum întrebări despre rostul și tîlcul acestei zile. Nu lui i s-ar cuveni meditația și cuvintele cele mai potrivite. Nu lui îi revin omagiu și urare; le fac toți cei ce cu gînd de primăvară se îndreaptă acum spre mame, surori; toți cei ce știu ce este afecțiune adevărată, dăruire, capacitate de sacrificiu.” Maria Vodă Căpușan, „Gînd de primăvară”, *Tribuna*, nr. 10 (1988).

5. Maria Vodă Căpușan, „În spiritul exigențelor Consfătuirii de la Mangalia”, *Ateneu*, nr. 12 (1983).

6. „Ca un miez incandescent al acestei înalte trăiri patriotice și culturale se situează opera secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în vasta ei cuprindere, tezaur de gîndire și faptă într-un binele omenirii. Știința este reprezentată prin valoroase lucrări ale tovarășei academician doctor inginer Elena Ceaușescu, lucrări apreciate unanim în țară și peste hotare, rod al unei gîndiri științifice deplin creatoare.” Maria Vodă Căpușan, „Strîns uniți sub tricolor”, *Tribuna*, nr. 4 (1989).

7. <https://dramatica.ro/index.php/j/issue/view/3>

*România literară, Teatrul, Ateneu, Ramuri* ș.a.; chiar și în situațiile în care tema articolelor e reprezentată de cărți, majoritatea semnate de critici ori (mai rar) de prozatori români sau străini, formula de analiză e mai degrabă una eseistică decât una cronicărescă. Un astfel de text (altminteri dedicat, în parte, unui *Fragmentarium* eminescian) încearcă să ne lămurească preferința sa pentru acest gen (în fond deloc marginal) de abordare critică:

„Eseul se vrea anti-formulă, față de tratatul doct ori istoria cuminte așezată în durată; față de acele aproximări ale fenomenelor care, vrînd să le supună în tipare, să dea un sens stabil, se lasă ele însele cuprinse într-o alcătuire riguroasă a cuvîntului [...] Universului ideatic propus îndeobște de tratat ori istorie nu-i place pluralitatea sensului. Spiritul, astăzi, însă, asumînd vertiginoasa devenire a lumii în evul modern, nutrit de ampla mutație axiologică a mijlocului de veac, se lasă mai greu convins de certitudinile ce nu admit replică. Așteptarea cititorului, luînd în mînă o carte, fie și de critică literară, nu mai rîvnește spre un răspuns deplin constituit, fără puțință de tăgadă. Ea se lasă mai lesne atrasă de o gîndire și scriitură ce nu-și revendică știința fără greș, de un mod interogativ al cunoașterii, al îndoielii fecunde, care nu știe totul dar e pe cale de a afla”.<sup>8</sup>

Altfel spus, autoarea refuză abordările istorice și chiar pe cele vădit teoretice, lucru destul de alături de drumul pentru cineva care vine din, și deci reprezintă, mediul academic. La prima vedere, pare că argumentația ei ar semnala un anume soi de modestie, bazată pe dorința de a se adresa unui public mai larg – dar și mai relativizant, totodată – decât cel de nișă, al istoriilor și tratatelor cu pană. Totuși, la o lectură mai atentă se poate constata că, în realitate, modestia n-are nimic de-a face cu refuzul de a practica rigorile academice în definiția lor curentă, iar referința la Roland Barthes și la „poetica fragmentului”, în contextul comentării unor notițe filozofice eminesciene, e menită, de fapt, să sublinieze – dar și să legitimizeze – o opțiune atitudinală și stilistică de durată:

„Dacă pe de o parte eseistii, pe de alta partizanii spiritului academist și-au apărut fiecare cu atîta pasiune pozițiile — și confruntarea nu e stinsă de fapt nici astăzi — e fără îndoială fiindcă fiecare asumă nu doar opțiuni de scriitură. A fost și este vorba de două atitudini ale spiritului în acțiune implicând în ultimă instanță un mod diferit de raportare la real, un grad diferit de angajare în cunoaștere. Pentru criticul eseist a scrie înseamnă esențial a fi implicat, cu toate riscurile și răspunderile actului critic, pe măsura evului modern.”<sup>9</sup>

Trimiterea la Barthes cel din „Littérature et discontinu”<sup>10</sup>, nu e întâmplătoare, chiar dacă numele acestui star al semioticii franceze dintre 1960 și 1980 nu apare foarte frecvent în articolele și capitolele de cărți dedicate de Maria Vodă Căpușan criticii literare ori teatrale; până și această evitare e, cumva, simptomatică – explicabilă pe de-o parte prin faptul că semioticianul francez nu s-a aplecat mai deloc asupra teatrului dar, mai în adâncime, printr-un fel de teamă de a expune, de a face vizibil un model atitudinal, născut dintr-o „lectură îndrăgostită”. În fapt, stilul barthesian, cu volute asociative surprinzătoare, care transcend cauzalitățile imediate și rup ordinea temporală, cu speculații analitice ce tind constant să teoretizeze dinspre lingvistică spre literatură și retur, pare s-o fi bătuit îndelung, hamletian am zice, pe profesoara clujeană, punându-și o amprentă – nu neapărat voluntară – asupra propriei scriituri. Această ipoteză de lucru s-ar susține, pe de-o parte, prin recursul la plonjeurile analitice pe text în plin proces de configurare teoretică, survenite aparent accidental, dar semnalând de fapt sclipiri concentrate de „jouissance” vădit barthesiene<sup>11</sup>; și, pe de altă parte, din urmărirea traseului însuși de cercetare al autoarei, unul cumva circular, în care tentația teoretizării e constant pusă sub semnul întrebării (inclusiv metodologic) și compensată de fascinația acestei perpetue alterități, care e, la rigoare, opera literară.

Faptul că universitara, spre deosebire de colegile sale din aceeași generație, cum e Ileana Berlogea ori Sorina Bălănescu, evită cu obstinție să practice cronică de spectacol are, probabil, explicații complexe, ce depășesc orice suspiciune de timiditate, cîtă vreme în multe dintre eseurile sale (inclusiv în cele republicate în volume), e prezent și uneori chiar teoretizat interesul față de timpul și spațiul scenic, față de raportul dintre replică și pauză, față de limbajul nonverbal al actorului ori, foarte apăsător, față de receptarea spectatorială. Toate aceste elemente sunt, însă, circumscrise lecturii textului literar,

8. Maria Vodă Căpușan, „Critica la persoana întâia”, *Steaua*, nr.8 (1986).

9. Ibid.

10. Apărut în *Critique*, 1962, textul e republicat în Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris: Editions Seuil, 1964).

11. Vezi, de exemplu, Maria Vodă Căpușan, „Pentru un teatru al actualității. Armand Gatti”, *Steaua*, nr. 9 (1974).



iar exemplele nu fac (aproape) niciodată vreo trimitere la spectacole anume. Mai mult, referințele la teoria teatrală occidentală, ori la scrierile marilor regizori și scenografi din secolul trecut (Reinhardt, Vahtangov, Brook) sunt rare și mai degrabă superficiale, chiar în situațiile, nu puține, în care tema e legată direct de reprezentația de pe scenă. Pare că, pe de-o parte, scriitoarea își asumă fidelitatea neștirbită față de propria zonă de expertiză profesională. Însă, pe de altă parte, această fidelitate se înrădăcinează, paradoxal, nu atât în iluzia unei obiectivități „științifice”, cât mai degrabă în același gen de satisfacție barthesiană – spectacolul imaginar dintre paginile cărții nu poate fi nicidecum concurat de trecătoarele sale întrupări fizice, ba mai are și avantajul că nu va fi corupt, ca acelea, de efemeritatea inevitabilă a reprezentației:

„Stau la masa mea de lucru și contempļu absența acestui spectacol. Oarecum stînjenită de tot ce s-a scris de la Lacan încoace despre Absență, cînd mie, condiția iubitorului de teatru îmi stîrnește doar o elementară tristețe. Poate de aceea n-am să fac niciodată cronică de spectacol, despre obiectul acesta estetic evanescent, pe care cum să-l judeci chiar cînd îl vezi, căci luciditatea domolește participarea, iar absența lui iremediabilă te paralizează. Reprezentația nu mai poate fi reluată — cuvîntul acesta înșeală — ea nu reia niciodată ceva ce a fost, nu se reia identic nici pe sine, fie și cu aceiași actori și spectatori în aceeași piesă.”<sup>12</sup>

Debutînd publicistic într-o perioadă de relativă deschidere culturală, primele studii ale Mariei Vodă Căpușan se centrează pe proza și dramaturgia franceze, iar abordarea – foarte atentă și judicioasă – e una mai degrabă clasic-comparatistă, trimițînd la surse bogate și recente. Se apleacă asupra unor prozatori la mare modă, ca Malraux<sup>13</sup>, Michel Butor<sup>14</sup>, François Mauriac<sup>15</sup>, dar mai ales asupra dramaturgiei, de la Jarry<sup>16</sup> la Jean Genet<sup>17</sup>, Arthur Adamov, Ionesco<sup>18</sup> sau Michel de Guelderode<sup>19</sup>. Însă către începutul deceniului 1970-1980, viitoarea profesoară devine din ce în ce mai fascinată de teoria critică, în mod particular de semiotică și formulele de investigație ale structuralismului târziu și post-structuralismului, iar acest interes își va pune amprenta asupra propriilor sale scrieri: care încearcă, în fond, să combine, într-o formulă foarte personală, reflecția aplicată de tip comparatist, ori tematismul lui Paul Ricoeur, cu elemente metodologice (adesea disparate, ori punctate doar aluziv) ce trimit uneori la *New Criticism*-ul american, alteori la semiotică (în special la Umberto Eco ori Cesare Segre), mai târziu cu pragmatica (în definițiile sale primare, Austin-iene) și cu teorii ale receptării.

Contextual privind lucrurile, combinația, așa heterogenă cum pare la prima vedere, nu e nici întîmplătoare, nici necontrolată. Ea depune mărturie, cu asupra de măsură, asupra unei curiozități de cunoaștere febrile, tinzînd să acopere un orizont cât mai larg, specifică unei bune părți a generației de literați și universitari șaptezeciști. O generație ce încerca – mai ales sub umbrela structuralismului lingvistic și urmașilor săi<sup>20</sup> – să depășească, pe tot felul de căi, modelul comparatist-impresionist născut din recuperarea și mitologizarea criticilor interbelici de tip Lovinescu-Călinescu-Vianu, personificat în epocă de (încă) tinerii Eugen Simion, Lucian Raicu, Nicolae Manolescu ș.a. În schimb, în mult mai conservatorul mediu al studiilor teatrale, acest puseu către structuralism, semiotică și/sau noua critică nu pare să fi lăsat vreo urmă palpabilă.

În fond, o parte vizibilă dintre referințele și sursele eseurilor sale corespunde șirului de traduceri apărute între 1965 și 1985 în seria de Studii a Editurii Univers sau la alte edituri – Wellek<sup>21</sup> și Warren<sup>22</sup>,

12. Maria Vodă Căpușan, *Teatru și actualitate* (București: Editura Cartea Românească, 1984), 81.

13. Maria Vodă Căpușan, „Malraux Romancierul”, *Steaua* nr. 8 (1965).

14. Maria Vodă Căpușan, „Un experiment literar. «Ilustrațiile» lui Michel Butor”, *Steaua*, nr. 10 (1966).

15. Maria Vodă Căpușan, „François Mauriac poet al amintirii”, *Steaua*, nr. 2 (1967).

16. Maria Vodă Căpușan, „Ubu azi”, *Tribuna*, nr. 21 (1970).

17. Maria Vodă Căpușan, „Condiția umană în teatrul lui Jean Genet și Arthur Adamov”, *Steaua*, nr. 11 (1967).

18. Maria Vodă Căpușan, „Ionescu și Urmuz”, *Tribuna*, nr. 31 (1970).

19. Maria Vodă Căpușan, „Michel de Guelderode, contemporanul nostru”, *Tribuna*, nr. 50 (1970).

20. Vezi, în acest sens, Adriana Stan, *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România* (București: Editura Muzeului Literaturii Române) 2017.

21. René Wellek, *Istoria criticii literare moderne* (București: Univers, 1974).

22. René Wellek; Austin Warren, *Teoria literaturii* (București: Editura pentru literatură universală, 1967).

Northrop Frye<sup>23</sup>, Ricoeur<sup>24</sup>, Eco<sup>25</sup>, Greimas<sup>26</sup>, Genette<sup>27</sup> etc.; altele, aparținând aceluiași câmp, sunt în circulație în bibliotecile universitare sau pot fi achiziționate în călătorii, când nu sunt deja publicate fragmentar în atât de frecventata și de influenta culegere *Poetică și stilistică*, coordonată de Sorin Alexandrescu și Mihai Nasta<sup>28</sup>. În cazul Mariei Vodă Căpușan lucrurile par însă, cumva, complicate de apetența față de textul dramatic, câtă vreme nici mediul literar, nici cel universitar dedicat teatrului nu par să aibă vreo înclinare către asemenea aventuri epistemice; și nici nu se traduc lucrări esențiale, în pofida recenziilor entuziaste pe care le face ea însăși, din vreme în vreme, în presa vremii.

„Ultimii ani au adus, chiar dacă nu cu referire directă la teatru, cercetări edificatoare privind sistemele de semne care se integrează spectacolului; definirea gestualității (A. Greimas) a imaginii fixe și mobile (A. Moles), a operelor plastice (C. Maltese) ca limbaje, scoate în același timp la iveală deosebirile existente între ele și limbajul verbal și pun implicit în gardă față de transferul fără discernământ de categorii și metode din domeniul lingvisticii, invitând la o adaptare a lor la specificul obiectului propus. Pe de altă parte, la nivelul textului dramatic s-au întreprins fructuoase investigații privind de pildă strategia personajelor (S. Marcus) ce se pretează în mai mare măsură formalizării. Reprezentația ca «polifonie informațională» (Roland Barthes) nu e □ simplă sumă a sistemelor acustice și vizuale, ci manifestarea lor simultană creează o interacțiune complexă, cu ecouri, redundanțe, cu conotații de la un nivel la celălalt, într-un vast sincretism. O semiotică a teatrului va ambiționa să pătrundă tocmai acest mecanism complex, să statueze o «sintaxă dramatică» nu concepută doar pe orizontală, delimitând sistemele componente și stabilind funcționarea lor parțială, ci pe verticală, dând seamă de integrarea lor în reprezentație.”<sup>29</sup>

Teama față de „transferul fără discernământ de categorii și metode din domeniul lingvisticii” (care revine de mai multe ori în eseurile sale, inclusiv în cele înglobate, ulterior, în volume) pare să fi funcționat mai degrabă ca o motivație suplimentară pentru cantonarea hotărâtă pe terenul literaturii dramatice, în defavoarea unei semiotici a spectacolului (cu toate că vom găsi, ulterior, și referiri la lucrări de acest fel, de la Anne Ubersfeld și Tadeus Kowzan la Eco însuși). În schimb, lucrările ei de tip academic care folosesc idei sau pur și simplu *coîné*-ul specific semioticii pure și dure sunt puține și, la rigoare, total irelevante azi<sup>30</sup>. Pe de altă parte, atât această suspiciune față de abordările fundamentate pe lingvistică (așa-zisa „the linguistic turn”), cât și un anume sentiment de singurătate într-un peisaj critic care refuză, în genere, să se lase sedus de rigori metodologice inconfortabile par a explica și apropierea sa de grupul (și el cumva insularizat în România „șaptezecistă”) coagulat în jurul matematicianului Solomon Marcus<sup>31</sup>, citat mai sus, probabil cu referire la *Poetica matematică*<sup>32</sup>. Totuși, pentru universitara clujeană speranța într-o viitoare evoluție a semioticii teatrale rămâne, cum vom vedea, cel puțin până la începutul anilor 1990, o constantă:

„Volumul *Semiologia del teatro* face primi pași în aceasta direcție; desigur, el nu oferă rezolvări definitive, fixînd fără drept de apel instrumentele critice, ci propune puncte de pornire, sugestii, posibile ipoteze de lucru, schițând chipul de mâine al unei semiotici a teatrului. Instaurarea unui plus de rigoare, a spiritului științific în abordarea reprezentației dramatice e o reacție binevenită împotriva aproximării impresioniste, supusa total subiectivității, ce se bucură încă de numeroși adepți, temîndu-se să nu distrugă magia inefabilă a scenei printr-o scrutare mai atentă.”<sup>33</sup>

De altfel, profesoara va reveni frecvent, în ultimul deceniu ceaușist, asupra unora dintre scrierile esențiale

23. Northrop Frye, *Anatomia criticii* (București: Editura Univers, 1972).

24. Paul Ricoeur, *Metafora vie* (București: Univers, 1984).

25. Umberto Eco, *Opera deschisă* (București: Univers, 1969).

26. Algirdas Julien Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*. (București: Univers, 1976).

27. Gerard Genette, *Figuri* (București: Editura Univers, 1978).

28. Mihai Nasta, Sorin Alexandrescu, *Poetică și stilistică. Orientări moderne* (București: Univers, 1972).

29. Maria Vodă Căpușan, „În căutarea semnului teatral”, *Steaua*, nr. 11 (1976).

30. Vezi Maria Vodă Căpușan, „Le spectateur expicite”, *Studia Universitatis Babeș-Bolyai – Phylologia*, (1981) și „Du chronotope théâtral”, în *Lecture et interprétation*, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj, volum șapirografiat, 1989.

31. Vezi Maria Vodă Căpușan, „Theatre and Reflexivity”, *Poetics* 13, nr. 1-2 (1978): p. 101-109. Coord. Solomon Marcus.

32. Solomon Marcus, *Poetica matematică* (București, Editura Academiei R.S.R., 1970).

33. Maria Vodă Căpușan, „În căutarea semnului teatral”, *Steaua*, nr. 11 (1976).



ce aparțin semioticii și trimit, într-o măsură mai mare și la probleme ale teatrului sau teatralității: va face o recenzie amănunțită *Tratatului de semiotică generală* al lui Eco<sup>34</sup>, îi va dedica unei cărți nou apărute a lui Cesare Segre, *Teatru și roman*, un eseu extins<sup>35</sup>, suculent, cu bogate referințe bibliografice; iar într-un grupaj propus în 1986 de revista *Tribuna* și intitulat „Semiotica și poetica azi”, în care semnează alături de Mircea Borcilă, Carmen Vlad și Elena Dragoș, va vesteji din nou tendințele de a interpreta teatrul din punct de vedere restrictiv-naratologic, de această dată în beneficiul unei viziuni mai largi, ce combină teoria dramaturgiei cotidianului a lui Goffman cu pragmatica lui Searle (ambii netraduși, la acel moment, în românește). Să recunoaștem, deci, că orizontul cărțurăresc cu referință la teatrul al Mariei Vodă Căpușan era, pentru ultimele decenii ale comunismului românesc, cu totul și cu totul neobișnuit pentru mediul academic (teatral) de la noi.

### Cărțile și ecoul lor

Cu excepția ultimelor două volume publicate după 1990, dedicate lui Mircea Eliade<sup>36</sup> și teatrului lui Marin Sorescu<sup>37</sup> (și care extind, de fapt, texte mai vechi apărute în presă ori capitole din volume anterioare), toate cărțile semnate de Maria Vodă Căpușan sunt construite ca succesiuni de eseuri reunite de jur împrejurul unei teme centrale. *Teatru și mit*<sup>38</sup> urmărește, de exemplu, propensiunea către reinterpretarea miturilor (în special a celor grecești) în opera dramatică a unor autori din interbelic și primul deceniu de după război, în primul rând francezi (Anouilh, Cocteau, Giraudoux, Sartre); dar și trei americani, celebrii O'Neill și Thornton Wilder, căruia i se adaugă azi uitatul Jack Richardson (descoperit, probabil, în vremea lectoratului din America al profesorului Cornel Căpușan). Tema ca atare e una foarte frecventată în epocă, atât la noi cât și în alte spații culturale (abordată în treacăt și în alte lucrări românești dedicate teatrului modern și contemporan, cum ar fi *Teatrul furiei și al violenței*<sup>39</sup> ori mai celebra *Farsa tragică*<sup>40</sup>). I se adaugă, într-o secțiune intitulată „Marginalia”, două eseuri de extracție tematică, „Timp și anacronism”<sup>41</sup> și „Despre restructurarea timpului dramatic”, ambele glosând pe marginea temei timpului în dramaturgia modernă (de la Maeterlinck la Tennessee Williams). Volumul e primit respectuos, în special în presa culturală locală.

„Și trebuie să spunem că lectura volumului de debut al Măriei Vodă Căpușan lasă impresii din cele mai favorabile și pune în lumină câteva calități care merită a fi subliniate. Autoarea este o bună cunoscătoare a teatrului modern — o specialistă în materie, am spune — care s-a ocupat și cu alte ocazii de unele dintre cele mai insolite manifestări ale acestui teatru. [...] Meritul autoarei constă aici, credem, în capacitatea ei critică de a delimita în conture nete universul specific al fiecărui dramaturg în parte, atît în direcția tehnicii lui dramatice, a mijloacelor de expresie folosite, cît și în privința filosofiei sale mai mult sau mai puțin manifeste.”<sup>42</sup>

*Dramatis personae*, apărută în 1980, e tot o culegere de eseuri, de această dată mult mai ambițioasă, ținta ei fiind aceea de a descoperi și de a pune în lumină *teatralitatea* operelor literare, fie ele aparținând sau nu genului dramatic. În acest scop, volumul debutează cu trei eseuri teoretizante: cel dintâi, care dă și titlul cărții, este centrat pe personajul văzut ca semn; e urmat de un excurs (destul de stufos) dedicat *teatrului în teatru*, abordat simultan ba ca figură stilistică, ba ca subtematică în diverse tipuri de opere literare; și, în fine, de un excurs intitulat „Dincolo de cuvânt”, și mai amețitor, în zona coagulării semnificației — în teatru și în afara teatrului — pe căi nonverbale (fie prin imaginea picturală, prin interludiu liric sau prin intermediul muzicii sugestive).

Modelul barthesian e totuși destul de lesne identificabil încă din primele pagini ale cărții, în care autoarea „pictează” poetizant o grădină japoneză, amintește manualul *Cartea Grădinilor* de Tachibana

34. Maria Vodă Căpușan, „În lumea semnelor”, *Steaua*, nr. 2 (1983).

35. Maria Vodă Căpușan, „Convergențe Critice”, *Steaua*, nr. 11 (1985).

36. Maria Vodă Căpușan, *Mircea Eliade. Spectacolul magic* (București: Editura Litera, 1991). Vezi de exemplu Maria Vodă Căpușan, „Drumul spre Eleusis”, *Steaua*, nr. 10 (1986): 6.

37. Maria Vodă Căpușan, *Marin Sorescu sau Despre tânjirea spre cerc* (Craiova: Editura Scrisul românesc, 1993). Vezi și Maria Vodă Căpușan, „Shakespeare și ceilalți”, *Steaua*, nr. 2 (1989): 49-50.

38. Maria Vodă Căpușan, *Teatru și mit* (Cluj: Editura Dacia, 1976).

39. Andrei Băleanu, *Teatrul furiei și al violenței* (București: Editura pentru literatură universală, 1967).

40. Romul Munteanu, *Farsa tragică* (București: Editura Univers, 1970).

41. Maria Vodă Căpușan, „Timp și anacronism”, *Steaua*, nr. 6 (1969): 120-127.

42. Victor Felea, „Maria Vodă Căpușan. Teatru și mit”, *Tribuna*, nr. 45 (1976): 2.

Toshitsuna și ne propune această imagine ca expresie sintetic-metonimică pentru sala de teatru – trimitere discretă dar recognoscibilă la *Imperiul semnelor* publicat de Barthes în 1966. Barthes transpare și prin recursul frecvent la o analiză a „texturii” discursului autorilor analizați; dar și printr-o anume libertate asociativă a stilisticii proprii a autoarei, ce pare mânată de o viteză aproape halucinogenă, *flower power*, uneori disconfortantă în raport cu saturarea de informație: lectura devine astfel destul de dificil de urmărit în nodurile sale esențiale de semnificație. În plus, s-o recunoaștem, aceste noduri se proptesc uneori în plitudini rostite cu aplomb: „în această voință de semnificare se întâlnesc autorul, actorul și publicul său; pe scenă, oameni și lucruri se depășesc pe sine spre semn, închipuind, prin chiar ființa lor, ceea ce nu sînt, în eternul și efemerul miracol al reprezentației dramatice”<sup>43</sup>; sau... „Teatrul modern merge consecvent pe linia exploatarei la maximum a unor resurse considerate pînă nu de mult ca secundare, subordonate cuvîntului. Componentele nonverbale ale spectacolului ajung să însemne tot atît cît textul sau chiar, afirmîndu-se într-o direcție divergentă față de el, există momente cînd îl exilează în planul al doilea.”<sup>44</sup>

Cartea este construită, după această secțiune cu țintă teoretică, în trei secțiuni: cea dintâi grupează eseuri așezate sub umbrela „Theatrum Mundi” (între care cele mai bogate analize sunt dedicate lui Dimitrie Cantemir și lui Peter Weiss); a doua, „Parada măștilor”, oferă mai întîi un studiu despre mască, pentru a reuni ulterior eseuri despre Jarry, Caragiale (punct de start pentru cărțile următoare) și despre „Teatru și Joc”, în care autoarea, plecând de la Huizinga<sup>45</sup>, se dezlănțuie, ca o tornadă, în căutarea figurii jocului în dramaturgia universală și românească, de la Shakespeare și Molière la Camil Petrescu și Radu Stanca.

Volumul are parte, de această dată, de o primire mai consistentă decît anteriorul, cronicile răspîndindu-se acum pe o geografie mai largă. Unele par însă mai degrabă gesturi de curtoazie cu înflorituri<sup>46</sup>, altele sunt cu adevărat analitice; însă ceea ce au în comun e dificultatea de a separa convingător (și critic) instrumentarul semiologic de cel clasic-comparatist, chiar și în cazurile în care evaluarea e entuziastă:

„*Dramatis personae* strînge potențele analitice în cadrele a două idei capitale — cea de *theatrum mundi* și cea a în-semnătății măștii (*Parada măștilor*). Cea dintîi, detectabilă cu accepții plurivalente, de la Aristofan, Shakespeare și Calderon, la Goethe, Pirandello, Sartre și Beckett, de la Marivaux și Cehov, la Brecht și Peter Weiss și, la noi, de la Camil Petrescu, M. Sebastian, Ion Sava, Radu Stanca și Ciprian, la Horia Lovinescu, — își vădește modernitatea în forma de «teatru în teatru», prin specificul dimensiunii autoscopice a finalității sale, în punerea în centrul scenei a însuși actului creator dramatic, un «narcisism» inevitabil, după atîtea crize ale genului, ipostază necesar autoimpusă și în roman sau lirică. Aplicațiile asupra operei lui Calderon, asupra *Istoriei Ieroglifice* a lui Cantemir, a omului-actor la Sartre și mai ales a lumii lui Peter Weiss, ca și interpretarea teoriilor «sociometrice» ale lui J. C. Moreno sau analiza unui text precum *Cabala bigoșilor* de Bulgakov, — sînt mult prea bogate în ramificații și detalii revelatoare, pentru a fi rezumate aici”<sup>47</sup>.

La doar doi ani distanță, Maria Vodă Căpușan revine cu, probabil, cea mai bogat comentată critic dintre cărțile sale, intitulată cu falsă modestie *Despre Caragiale*<sup>48</sup>: nu e tocmai o surpriză, chiar dacă subiectul iese din zona dramaturgiei universale moderne și contemporane, fiindcă de-a lungul anilor universitara clujeană publicase deja în presa culturală mai multe eseuri încorporate ulterior în acest volum, în forme revizuite și extinse; iar *Dramatis Personae* conținea deja un subcapitol, „Magnum Mophotologicum”, în care scriitoarea urmărea traiectul mitic al conceptului de *moft* caragialian și-i descojea cu curaj diversele niveluri de semnificație, atît în proza scurtă cît și în teatru. La mit se va întoarce și acum, preluând și dezvoltând creator, în universul literar, sugestiile referitoare la miturile vieții cotidiene oferite de Barthes în *Mythologies*.

43. Maria Vodă Căpușan. *Dramatis Personae* (Cluj: Editura Dacia, 1980), 19.

44. Ibid., 65.

45. Johan Huizinga, *Homo ludens* (București: Editura Univers, 1976).

46. „Mirabila frontieră dintre text și textura reprezentației, care a făcut să curgă atîta cerneală (din păcate încă mai posedă zone de neclaritate chiar pentru exegeți cu pretenții), stă de astă dată în bătaia inteligenței autoarei de la Cluj-Napoca, asemenea unei lame de oțel transparent, fragil, ale cărei vibrații nu-i este dat oricui să le domine. Cartea își deschide cu generozitate investigația pornind de la cei doi termeni indicați, persona și personaj, pentru a studia ființarea lor în ipostaze evaluate, într-o „dinamică a nivelelor concentrice în alunecarea de la «teatrul în teatru» spre un «theatrum mundi»”. Ion Lazăr, „Maria Vodă Căpușan. *Dramatis personae*”, *România literară*, nr. 32 (1980): 16.

47. Dan C. Mihăilescu, „Semne și structuri dramatice” *Tribuna*, nr. 2 (1980): 2.

48. Maria Vodă Căpușan, *Despre Caragiale* (Cluj: Editura Dacia, 1982).





În sine, gestul scriitoarei de a reciti și reordona critic universul caragialian, în speranța declarată de a oferi punți credibile între dimensiunea ironico-satirică și cea tragică a operei marelui clasic, e unul de bravură, într-un peisaj cultural supraîncărcat de exegeze, (aproape) toate semnate de critici literari bărbați. În plus, ideea centrală, cea de interpretare a operei caragialiene ca generatoare de mituri, pe temeuri fundamental comparatiste, cu largi volute țintind universalizarea (de la Sofocle la Shakespeare ori Goethe), conținea neîndoielnic ceva provocator. La recitare, cartea mustește de idei profunde și bine argumentate, care și azi ar putea fi fructificate și duse mai departe: cum e cea din secțiunea „Textul impur”, în care e pusă în lumină folosirea de către dramaturg a tehnicii colajului, predominant din publicațiile vremii; sau subcapitolul fascinant intitulat „Tirania textului”, în care e demantelată cu grijă utilizarea citatelor și subtililor intertextualități, care ajung să se imprime și să determine însăși identitatea (nevrotică a) personajelor – procedee foarte la modă la momentul apariției analizelor Mariei Vodă Căpușan, dar încă nefructificate în critica românească.

Între cele câteva cronici de substanță, apărute unele imediat<sup>49</sup>, altele la distanță de câțiva ani<sup>50</sup>, merită însă să ne oprim cu mai multă atenția la eseul amplu dedicat volumului de viitorul academician Eugen Simion, fiindcă el radiografiază – involuntar, desigur – tipul de reacție pe care îl producea, la începutul deceniului nouă, amalgamul metodologic atât de insolit cu care opera autoarea, în special din partea celor aflați, deja, în vârful ierarhiei criticii literare. În debutul articolului, criticul (altminteri singurul, în epocă, ce recunoaște umbra prelungă a lui Barthes) adoptă un ton ironic-persiflant, profitând de o scurtă alunecare (e adevărat, inadecvată stilistic, dar e mai degrabă un accident) a Mariei Vodă Căpușan pe panta reflecțiilor mărturisitoare:

„Cine se mulțumește să spună *actant* în loc de personaj nu schimbă prea mult în datele analizei. Autoarea studiului *Despre Caragiale* gândește altfel textul literar și se apropie de el cu alte mijloace decât acelea ale criticului tradițional. Ruptura (era să scriu: *alotopia!*) nu este, totuși, așa de mare încât să nu observăm că în descrierea, de pildă, a tipologiei, autoarea folosește procedeele critice obișnuite. Primele două capitole (*Moftologii*, *Textul Impur*) care sînt cele mai interesante, fiind și cele mai bine scrise, încep cu cîte o confesiune de tip... impresionist («încerc un simțămînt de sfială cînd îmi petrec degetele printre dreptunghiurile albe de carton...» și «în fața mea, pe masă, o pagină de Caragiale. Și deodată privirea trece dincolo de aura liniștitoare a marelui clasic.» Un critic care vorbește despre «fertila disponibilitate a spiritului» în fața pachetelor de fișe și nu ezită să-și recunoască «sfiala» față de textul pe care trebuie să-l decodeze, iată o atitudine neobișnuită în *noua critică!*”<sup>51</sup>

Această deschidere menită „să rușineze” exegeta, a cărei tehnică analitică se caracterizează, altminteri, prin recursul la o combinatorie de comparatism, tematism și semiotică (lejeră), pentru că își mărturisește spontan „sfiala” atinge, în subsidiar, două ținte dintr-o lovitură: cea de a-i reproșa exhibarea *feminină* „de sentimente”, și cea de a mătura, în fond, cu pretenția de a opune impresionismului atotstăpânitor viziuni și metode diversificate, pe care criticul le tratează ca fiind o simplă „terminologie *rebarbativă* și inoperantă”. Prins însă de procesul descriptiv, Eugen Simion nu se poate împiedica, totuși, să nu se lase sedus de propuneri analitice suficient de originale/surprinzătoare ca să merite măcar un simplu rezumat:

„Demonstrația ei este serioasă, cu multe puncte de vedere noi. Semnalez cîteva: ideea, de pildă, că orașul lui I. L. Caragiale este confuz și haotic, că totul pare alcătuit «în pripă» și «de strînsură», că geografia lui Mitică stă sub semnul *oblicului* și, în genere, că spațiul moftologic indică o veritabilă repulsie față de simetrie, rectiliniu, echilibru; sînt strîmbe, apoi, nu numai străzile și casele, dar și vorbele, mai ales vorbele ce vin amețitor de repede și cu vid absolut în ele. Foarte fină este și observația că, în lumea moftologică, politicul se convertește în culinar, altfel zis: toate marile pasiuni, lupte ideologice se termină cu o masă bună («împăcare sub zodia gastronomică»... scrie autoarea).”<sup>52</sup>

Sunt evidențiate și generoasele și bogatele argumentații din „Textul impur”, nu e ignorată, în cele din urmă, nici analiza multietajată din „Tirania textului”, pe care criticul o găsește convingătoare și incitantă, chiar dacă obiectează că se insistă excesiv pe nonverbal, de exemplu pe „sughițul” lui Pristanda dintr-o

49. De exemplu Mircea Ghițulescu, „Maria Vodă Căpușan. Despre Caragiale”, *Teatrul*, nr. 11-12 (1985): 162-63.

50. Vezi Marian Popescu, „Drumuri spre Caragiale”, *România literară* nr. 38 (1987): 16.

51. Eugen Simion, „Moftologii”, *România literară*, nr. 15 (1983): 4.

52. Simion, „Moftologii”.

didascalie. Cu toate acestea, cale de mai bine de o pagină de cronică, Simion revine constant, asemeni unui leitmotiv, la ideea sa centrală, aceea că schimbarea de metodă nu aduce revelații:

„Cînd citim astfel de cărți, *venite după altele, scrise de oameni învățați și talentați* [s.n. M.R.], întrebarea pe care ne-o punem este în ce măsură schimbă ceva în modul nostru de a citi și înțelege o mare opera amenințată de prejudecățile criticii. Nu pot spune că *Despre Caragiale* modifică fundamental concluziile criticii literare de pînă acum. Am impresia că Maria Vodă Căpușan nici nu și-a propus acest lucru. Ea citește din alt unghi și cu altă pregătire teoretică o literatură peste care au trecut multe priviri atente și încearcă să explice coerența interioară a textului și felul în care el funcționează. E o lectură, trebuie să spun, plauzibilă și cu observații ce se țin minte. *Autoarea are inteligența să-și prezinte cu modestie punctele de vedere* [s.n. M.R.] într-un text critic care nu abuzează de prea multe concepte.”<sup>53</sup>

Cum vedem, o întregă jerbă de artificii scilpitoare, semnalînd o aproape disprețuitoare privire de sus, vine să o pună la locul ei pe universitara clujeană: adică la coada unui lung șir de „oameni învățați și talentați” care au precedat-o analizându-l pe Caragiale cu „priviri atente”. Așa încât, de vreme ce metoda nu schimbă „fundamental” concluziile evaluatoare anterioare, cronicarul îi poate lăuda „inteligența” (feminină, cum altfel) de a-și prezenta „cu modestie” (feminină, la rândul ei) câteva „puncte de vedere”, care mai au de crescut pînă să poată fi ridicate la rangul de idei critice. (Utilizarea diagnosticului „modestiei” în relație cu această lucrare și cu autoarea ei ni se pare, în sine, de un haz caragialian). Nu doar eminențele criticii din epocă se arată sceptice cu privire la schimbările de perspectivă propuse de Maria Vodă Căpușan ci, oarecum paradoxal, și unii critici tineri. La finalul unui articol altminteri elogios, Marian Popescu simte nevoia să adauge, totuși, un bemol relativizant și cumva neașteptat în raport cu corpul propriu-zis al articolului: „Este o încercare de a supune opera regimului critic modern, de formație scientistă. Riscul major al unei astfel de întreprinderi stă în faptul că în timp ce se încearcă apropierea cît mai strînsă de Operă, se poate mări distanța față de Autor, care rămîne undeva, eminență a scriiturii, un senior fără domeniu”.<sup>54</sup>

De altfel, acest reflex de protecție grijulie asupra conservării „eminenței” auctoriale, una în fond anti-structuralistă și, la rigoare, anti barthesiană, cîtă vreme ea face în mod oblic referire la „La Mort de l’Auteur”, eseul lui Barthes din 1967, e destul e răspîndită în anii 80, ca reacție de undă după apariția culegerii de eseuri a lui Eugen Simion *Întoarcerea autorului*<sup>55</sup>. E, de aceea, util să precizăm că săgețile sofisticate de acest fel se petreceau în și pentru mediul restrîns al literaților inițiați, cu acces la puținele biblioteci dotate cît de cît cuviincios: fiindcă, pînă în 1990, în România nu s-au tradus din opera lui Barthes decît aproape irelevantă *Despre Racine* în 1969<sup>56</sup> și o culegere de eseuri (abia) în 1987<sup>57</sup>.

În 1985 apare la Cartea românească o altă culegere al cărei titlu pare ales special ca să păcălească cenzura: *Teatru și actualitate*. Pentru că nu, nu este, așa cum probabil au crezut cerberii cenzurii, un volum despre „teatrul de actualitate”, atît de sufocant promovat de propaganda ceaușistă; ci e, de fapt, unul dedicat, în cea mai mare măsură, receptării. Cum bine punctează Marian Papahagi într-o cronică eseu, „«Actualitatea» din titlu (concept preluat, pare-se, în accepția conferită lui de Raymond Bradley și Norman Swartz<sup>58</sup>, citați de autoare în capitolul intitulat *Cuvîntul adevăr*), închide în sine însăși ideea de «prezent» și de «prezență» a spectacolului teatral.”<sup>59</sup> Cartea anunță, cu discreție, o relativă distanțare a autoarei față de conceptele și formulările de tip structuralist și semiotic de sorginte franceză, cu care operase pînă atunci, în tentativa de a se apropia de o abordare „pragmatică”. Numai că, și de data aceasta, profesoara pare să combine de fapt două câmpuri de cercetare cumva disjuncte, pe care le topește tot într-un aluat comparatist: teoria receptării și pragmatica propriu-zisă, în sensul performării actelor de limbaj. Paradoxal, deși armamentul metodologic e mai degrabă subțire și confuz (la el se trimite prin note și scurte referințe, fără să fie explicat propriu-zis, ceea ce creează senzația că autoarea

53. Simion, „Moftologii”, 5.

54. Marian Popescu, „Drumuri...”.

55. Eugen Simion. *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă* (București: Cartea românească, 1981).

56. Roland Barthes, *Despre Racine* (București: Editura pentru literatură universală, 1969).

57. Roland Barthes, *Romanul scriiturii-antologie* (București: Editura Univers, 1987).

58. Raymond Bradley și Norman Schwarz. *Possible Worlds: An Introduction to Logic and Its Philosophy*. (Indianapolis: Hackett, 1979).

59. Marian Papahagi, „Maria Vodă Căpușan – Teatru și actualitate”, *Tribuna*, nr. 15 (1985): 4.



se adresează unui grup restrâns de specialiști), pare că încercarea s-a bucurat de un succes de critică: „Maniera eseistică de analiză a problemelor cu care se confruntă teatrul contemporan permite autoarei să trateze cu dezinvoltură categorii și noțiuni specifice, cu referiri asupra unor aspecte concrete ale «ființării» lor în spectacolul teatral. Astfel, *acțiunea, limbajul, spațiul și timpul de joc* etc., sînt privite în interdependența lor cu elementele artei regizorale, cu munca tenace a actorului pentru a exprima sentimente și stări de spirit ale individului, confruntat cu propriile-i neliniști sau cu cele ale colectivității în care trăiește. [...] De reținut, de asemenea, faptul că «poetica spectatorului» reprezintă, în concepția autoarei, o cerință imperioasă a artei teatrale. Din aceasta perspectivă sînt evidențiate locul și rolul spectatorului în lumea teatrului. Ca destinatar al mesajului artistic, spectatorul «îi confirmă autorului adevărul cuvintelor înscrise în ființe și lucruri», colaborând la operă, «dinlăuntru universului teatral»<sup>60</sup>.

Apar și alte cronici elogioase, între care cea a Nataliei Stancu (titulara de rubrică a *Scânteii*) din *Contemporanul*<sup>61</sup>; cea semnată de Marian Papahagi pare, însă, singura care descifrează în mod pertinent axul de construcție al cărții, care e, și de această dată, cel al spectacolului imaginar, înscris în structura însăși a textului dramatic, cum vedem o idee recurentă încă de la primele cărți, reluată de fiecare dată în formule și cu perspective metodologice din ce în ce mai sofisticate:

„Reabilitarea textului dramatic ca obiect al unui studiu specific teatrolitic, condus cu mijloacele oferite de metodologia recente de cercetare, este una din constantele preocupări ale autoarei. Ea formulează, de fapt, o teorie a «efectului de lectură dramatic», ce dă seamă concomitent de «vocea autorului» și de construcția imaginară întreprinsă de cititor în chiar procesul lecturii. «Există teatralitate în textul însuși», spune autoarea, întemeindu-și, pertinent și plastic, afirmația în considerațiile lui Alfred de Musset asupra transformării «fotoliului de lectură» în «loc al spectatorului». [...] Prin *Teatru și actualitate*, Maria Vodă Căpușan demonstrează din nou că este, între cercetătorii de azi ai fenomenului dramatic, cea mai indicată pentru a construi, din perspectivă semiotică, o teorie complex articulată a teatrului, înțeles în dubla sa realitate»<sup>62</sup>.

Ceea ce, din păcate, nu s-a întâmplat, profesoara rămânând până la capăt consecventă cu sine în disprețul față de teorii unitare, coagulate în „tratate și istorii”. Căci următoarele sale cărți, *Pragmatica teatrului*<sup>63</sup> și *Camil Petrescu. Realia*<sup>64</sup>, apărute la mică distanță una de alta și legate între ele în mod fățiș, sunt tot culegeri de eseuri, iar autorul *Patului lui Procust* le traversează cu hotărâre pe amândouă. Din cine știe ce pricini, receptarea lor critică e mai subțire decât în cazul celor care le-au precedat, iar asta pare acum mai degrabă o nedreptate: la trei decenii distanță, ele se dovedesc a fi nu doar cele mai încheiate tematic și metodologic, ci și cele mai limpezi, mai bine scrise. Doar că și titlul celei dintâi, *Pragmatica teatrului*, e unul amăgitor. În cronică sa, Ileana Berlogea precizează, cu prudență elegantă, cum stau de fapt lucrurile: „Conceptul de «pragmatică» este utilizat în sens filosofic, larg atotcuprinzător, în stare chiar de conflictualitate cu cel îngust, imediat, utilitarist, «vizînd — după cum spune autoarea cărții — relația semnelor cu cei ce se slujesc de ele, cu condițiile comunicării, efectul acțiunii participanților unii asupra altora» (pag. 11)»<sup>65</sup>.

Încă din introducere, Maria Vodă Căpușan își asumă polemic (din nou) distanțarea față de tentativele de analizare a teatrului din perspectivele tributare structuralismului lingvistic, ce aveau, spune ea, tendința „agresivă” să reducă teatrul la text și la țesătura sa narativă; dar nu ni se precizează cui se datorează aceste puncte de vedere abuzive, iar pe parcursul volumului referințele la semioticieni cu interes față de teatru – Eco, Anne Ubersfeld, Tadeus Kowzan, niciunul dintre ei textocentrist – sunt puține și pozitive, servind propriilor demonstrații. În schimb, ni se propune, protocronistic de-a dreptul, figura lui Camil Petrescu ca înaintemergător pentru ceva ce va fi devenit, în zilele noastre, o „pragmatică” a teatrului. Argumentația profesoarei pleacă de la *Modalitatea estetică a teatrului*, care anunță pe alocuri necesitatea unei construcții complementare, ce ar fi trebuit să plece dinspre spectator spre scenă, și să înglobeze plinar toate formele de spectacol, inclusiv pe cel sportiv. E vorba, desigur, despre *Modalitatea artistică a teatrului*, neterminată, din care Florica Ichim, îngrijitoarea amplului

60. Mircea Cristea, „Actualitatea ca reper”, *România literară*, nr. 30 (1985): 16.

61. Natalia Stancu, „Fenomenul dramatic ca obiect estetic”, *Contemporanul*, nr. 44 (1985): 11.

62. Marian Papahagi, „Maria Vodă Căpușan – Teatru și actualitate”.

63. Maria Vodă Căpușan, *Pragmatica teatrului* (București: Editura Eminescu, 1987).

64. Maria Vodă Căpușan, *Camil Petrescu – Realia* (București: Editura Cartea românească, 1988).

65. Ileana Berlogea, „Pragmatica artei teatrale”, *Contemporanul*, nr. 9 (1989): 8.

volum *Comentarii și delimitări în teatru*<sup>66</sup>, a publicat ample fragmente, la care, însă, surprinzător, Vodă Căpușan nu face referire. În schimb, ea susține că, bazându-se pe conceptul husserlian de „structură”, Camil Petrescu și-ar fi propus să construiască o teorie teatrală bazată pe raporturile dintre elementele constitutive ale comunicării și ar fi depășit astfel, „avant la lettre”, structuralismul însuși, într-o viziune integratoare și transdisciplinară. Dar...

„Proiectul petrescian de cercetare a teatrului deschide spre o perspectivă pe care azi am numi-o pragmatică. [...] *Demersul prezent se vrea deci o parafrază la Camil Petrescu* [s.n. M.R.], infidelă doar în sensul recunoscut astăzi ca inevitabil, fiindcă stârnește în mintea cititorului-interpret ecouri și asociații pe care le aduce o zestre culturală mai modernă de estetică și semiotică a teatrului. [...] Cât face Camil Petrescu «pragmatică»... bineînțeles nu tot timpul, și nu în sensul restrâns dat astăzi de unii sau alții dintre specialiști, contrazicându-se chiar între ei.”<sup>67</sup>

Cine sunt specialiștii în pragmatică și unde se contrazic ei nu vom afla, totuși, până la finalul cărții, în pofida faptului că referințele combină domenii dintre cele mai diverse, de la filozofie și estetică la istoria civilizațiilor, la lingvistica generală, sociologie, teorie literară și, firește, semiotică de orientări diferite. La rigoare, pare că ea însăși folosește fluctuant și confuz conceptul de pragmatică, referindu-se uneori la articularea palierelor de discurs ale sincretismului teatral, alteori la actele de limbaj și la felul în care sunt ele semnalate ori înscrise în textul dramatic, dar și, în alte ocazii, la relația dintre situația scenică, cu tot cu acte de limbaj, și efectul cognitiv/emoțional pe care-l produc/e în spectator.

Culegerea de eseuri respectă și nu respectă acest proiect de „parafrază”, pe cât de ambițios, pe atât de hazardat în cele din urmă, iar faptul că iese din limitele propriei propuneri e mai degrabă o calitate, nu un defect. Față de multe dintre primele cărți, aici discursul e mult mai controlat, chiar dacă volutele comparatiste sunt la fel de spectaculoase: în cel numit „Demoni”, de exemplu, se trece, în două pagini și jumătate, de la *Întoarcerea autorului* a lui Eugen Simion (datoriile, mai ales cele neplăcute, se plătesc cu șampanie!) la *Contre Saint-Beuve* a lui Barthes, la Bahtin, Jean Vauthier, Delavrancea, Mazilu, D.R. Popescu și înapoi la Camil, până când devine limpede că urmărim de fapt figura bufonului-nebunului în drama și comedia moderne. Dar lectura e, s-o recunoaștem, incitantă și mult mai lesnicioasă. În bună parte din carte, Camil Petrescu rămâne, totuși, un fel de figură tutelară, chiar dacă de cele mai multe ori referințele sunt la proza și piesele sale de teatru și nu la teoria teatrală.

Cele mai interesante capitole eseu sunt cele de început: „Real teatralizat” – în care autenticitatea și aderența la real ale lui Camil Petrescu sunt testate pe scene „teatrale” din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*; și „Rituri sociale”, trimitând în treacăt și la Erving Goffman, dar nu la seminală *The Presentation of Self in Everyday Life*<sup>68</sup>, nici la *Frame Analysis*<sup>69</sup>, care i-ar fi servit de minune autoarei pentru o coerență diferențiere între teatralitatea cotidiană și spectacolul propriu-zis, ci la *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*<sup>70</sup>. Bine încheiat e și „Oglindiri”, traducerea articolului „Theatre and Reflexivity” apărut în 1984 în *Poetics*, în fond tot un excurs comparatist-tematist dedicat oglinzilor, narcisismului și „punerilor în abis” în teatrul contemporan; o lectură substanțială se dovedește și mai pretențios-stufosul „Intertextualitate”, care schițează în fugă și câteva considerații despre *cronotopul teatral* plecând de la Bahtin<sup>71</sup>, pe care le regăsim și-n eseu academic din 1989 deja pomenit mai sus.

Surprinzător e capitolul „Spectatori și semne”, în care autoarea se apleacă asupra receptării critice a literaturii dramatice și spectacolului, luând o târzie (și inutilă) apărare criticii „impresioniste”, de pe pozițiile unei democratizări a receptării, compensată, cel puțin teoretic, de o specializare (elitistă, specializată dar și empatică) a discursului analitic/hermeneutic. Ne întâlnim aici cu o nouă ridicare de sprânceană la adresa criticii de întâmpinare, dar e și una din puținele ocazii în care Vodă Căpușan își asumă *condiția feminină* – e drept, avându-l pe Camil Petrescu drept înger păzitor:

66. Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru* (București: Editura Eminescu, 1983).

67. Maria Vodă Căpușan, *Pragmatica teatrului*, 13.

68. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, 1959).

69. Erving Goffman, *Frame Analysis* (London: Harper and Row, 1974).

70. Erving Goffman, *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior* (London & New York: Anchor Books, 1967).

71. Vodă Căpușan, *Pragmatica teatrului*, 141.



„Dacă ar fi să comentezi condiția cronicii dramatice, cum e înțeleasă ea azi de unii care o practică, poți să găsești, uimitor, că nu e destul de «impresionistă». Nu în sensul unui imposibil adamism, al impresiei nealterate de vreo normă, ci în altul. E cam livrescă uneori – să-mi fie iertată opinia prea feminină, dar care nu i-ar displace poate lui Camil Petrescu, el care pleda pentru «viața intensă» a teatrului. Ar putea fi mai «impresionistă» în sensul trăirii complete a spectatorului, cu toate simțurile, în considerarea tuturor semnelor care-l alcătuiesc.”<sup>72</sup>

Autoarea nu rezistă, însă, tentației de a republica la finalul cărții și două eseuri apărute în presa culturală din anii anteriori, care n-au practic nicio legătură cu arhitectura de până atunci a volumului: „Catharsisul comic”, o cronică amplă la *Numele trandafirului* de Umberto Eco<sup>73</sup>, și „Drumul spre Eleusis”, referitor la prozele eliadești care se intersectează cu teatrul și teatralitatea (va extinde eseul, în volumul *Mircea Eliade. Spectacolul magic* din 1991).

Receptarea critică a *Pragmaticii teatrului* e relativ mai timidă decât în cazul *Dramatis Personae* sau volumului *Despre Caragiale*, iar următoarea carte, *Camil Petrescu. Realia*, o prelungire a celei anterioare prin analizarea multietajată a operei dramatice, e aproape ignorată (aș remarca aici că analiza la *Danton*, văzută ca „teatru documentar”<sup>74</sup>, ar merita, și azi, o discuție serioasă, orientată în special pe licențele terminologice și conceptuale ce abundă în opera autoarei). E posibil ca titlul însuși a celei dintâi să îi fi speriat pe potențialii recenzenti, dintre care unii, dezarmați metodologic, preferă să înțeleagă din tot textul doar că, la rigoare... e despre Camil Petrescu<sup>75</sup>. O altă cronică pare a se concentra pe proaspătul aparent divorț dintre autoare și structuralism, insistând pe o ipotetică poetică a spectatorialității – care e, în realitate, mereu anunțată, dar se reduce de fapt la un anume trăirism „integral”, perfect echivalabil autenticismului petrescian:

„Dinspre lume înspre teatru – o lume însă văzută ca teatru, conform străvechiului topos *theatrum mundi* – ia naștere o noțiune nouă, cea de *real teatralizat*, cu care se operează – nota bene – în sînul ficțiunii. [...] în fond, atitudinea Mariei Vodă Căpușan (chiar dacă pe unii îi va mira această afirmație) este *polemică*, izvorînd din nemulțumirile provocate de modelele structuraliste în analiza fenomenului teatral, polemica aceasta fiind, totuși, prea discretă. [...] Pragmatica teatrului este astfel văzută ca o «aproximare dinspre spectator», în care teoreticianul își arogă dreptul de a vorbi, cu luciditate și rigoare logică, stapînind conceptele specifice descrierii și valorizării actului teatral, în *numele spectatorului*. De aceea un loc central îl va ocupa percepția, trăirea, plăcerea originară de a fi întru acest «ritual comunitar al interacțiunii umane» cu conștiința totodată a faptului că Arta (descifrarea codurilor sale) devine un model pentru Lume (în descifrarea fenomenelor sale). Numai că aceasta utilizare nonrestrictivă a conceptelor mai sus amintite (teatralitate, real teatralizat, spectacol etc.) aplicate în alte domenii decît teatrul, ar putea duce la o poziție incomodă, la un pas de *panteatralism*, pas pe care luciditatea autoarei o împiedică totuși să-l facă.”<sup>76</sup>

## Concluzii

Nici la Maria Vodă Căpușan, cum nici la alte femei critic din epocă, nu vom găsi aproape niciodată referințe la vreo formă de feminism, ori măcar la feminitatea scriiturii colegelor din câmpul teatrologiei sau al criticii literare, ale căror cărți le analizează, totuși, frecvent<sup>77</sup>. Și universitara clujeană respectă disciplinat regula nescrisă din deceniile socialismului românesc referitoare la respectarea unei atitudini critice neutralizante. Cu toate astea, am îndrăzni să identificăm o feminitate mai mult sau mai puțin sublimată, ori măcar foarte strict controlată în propria ei stilistică, care clipește undeva, din vreme în vreme, pe sub stratul uleios de referințe științifice și acolade comparatiste. Nu e vorba doar de plonjeurile subiectiv mărturisitoare, cum e cel acuzat sarcastic în cronică de Eugén Simion citată mai sus; care, așa puține cum sunt, par să semnalizeze totuși, în efuziunea lor lirică, o spontaneitate

72. Ibid., 164.

73. Maria Vodă Căpușan, „Despre catharsisul comic în *Numele trandafirului*”, *Steaua*, nr. 2 (1986): 44-45.

74. Eseul fusese deja publicat cu titlul „Revoluția ca esență concretă”, *Steaua*, nr. 8 (1987): 26-27, 35.

75. Mircea Cristea, „Vocația realității”, *România literară*, nr. 2 (1988): 16.

76. Paul Emanuel Silvan, „Spectacol și teatralitate”, *Tribuna*, nr. 6 (1988): 9.

77. Vezi, de exemplu, „Criticon”, *România literară* nr. 38, 1982, p. 9, despre *Originile conștiinței critice în cultura română* de Valentina Marin Curticeanu și *Semiotica criticii literare* de Carmen Vlad; „Ileana Berlogea – Teatrul și societatea contemporană”, *Tribuna*, nr. 25 (1985): 7; „Poetica teatrului”, *Tribuna*, nr. 15 (1987): 9, despre *Teatrul și artele poetice* de Ioana (Baciu) Mărginean ș.a.

de-a dreptul tactilă în raport cu unele texte literare. Ci de etosul unei hermeneutici critice de natură empatică, care-și dorește să alege liber, neîncătușat de rigorile academismului pur și dur: e o atitudine mai degrabă șaizeci-și-optistă, *flower-power*, pe care profesoara se străduie să o ascundă/învăluie în multe straturi suprapuse de (pseudo-)științificitate care, mai ales în primele cărți, riscă s-o înece, ca brocarturile pe Ofelia dintr-un tablou preraphaelit. La o recitare atentă, cele mai substanțiale și mai bine conservate pagini ale Mariei Vodă Căpușan sunt cele în care autoarea se cufundă-n analiza de text și-l traversează vertiginos, spre a țâșni (fericită) mai apoi la suprafață, cu ideea strălucind ca o piatră prețioasă. Cum e, de exemplu, aceasta, referitoare la prezența personajului Nenea Iancu în *Momentele caragaliene*:

„Poate părea abuziv să cauți în schițe și momente ipostaze de autobiografie, numai fiindcă autorul se înfățișează pe sine ca personaj în mai multe rânduri, utilizând persoana întâia. Totuși ne invită s-o facem acele schițe unde valoarea referențială este accentuată, *Boborul* sau *Gran Hotel Victoria Româna*, când se vorbește despre întâmplări de care știm că le-a trait aieva Ion Luca Caragiale – tocmai la Ploiești. [...] E destul ca «nenea Iancu» să traverseze spațiul operei și întâmplările primesc un certificat de autenticitate prin faptul că el e o ființă reală, existând în carne și oase, le-a fost martor sau s-a implicat în ele. [...] ... reiterarea lui Iancu, și alunecarea de la persoana întâia la a treia are implicații mult mai serioase. Aruncă dintr-o dată suspiciune asupra identității chiar a celui ce părea Caragiale însuși. Se instaurează astfel ambiguitatea autobiografie-ficțiune, sugerată deja de contaminarea autorului cu personajele sale. Se insinuează posibilitatea ca acest narator, vorbind la persoana întâia, prezentându-se drept «nenea Iancu», să fie doar un rol, sau o suită de roluri ale autorului, cu toată grija de a da amănunte autobiografice. Există însă oare un chip peste care se așază toate aceste măști sau dincolo de ele rămâne doar «poziția vidă»?»<sup>78</sup>

O întrebare care, deloc întâmplător, își află o prelungă reverberație și asupra subiectului studiului de față. Apare însă destul de limpede faptul că, spre deosebire de colegile sale din generațiile anterioare, favorizate de o mare libertate de mișcare, ca Margareta Bărbuță ori Ileana Berlogea, ba chiar în comparație cu campionul indiscutabil al turismului teatral internațional care-a fost Valentin Silvestru, calea livrescă de critică, din fotoliu, pentru care a optat și pe care a practicat-o Maria Vodă Căpușan a reușit să cartografieze un foarte larg orizont de reflecție privitor la mecanismele de generare și funcționare a comunicării teatrale; probabil cel mai larg din vremea comunismului românesc. Aparentul său dezinteres față de esteticile succesive ale spectacolului, atât de obsedante în a doua jumătate a secolului XX (nu doar la noi), o plasează în poziția de exploratoare intelectuală solitară, chiar dacă nesățioasa sa curiozitate de cunoaștere riscă, nu de puține ori, să propună asocieri hazardate ori diagnostice discutabile. Atâta se putea, probabil, din fotoliu, în condițiile date: și merită subliniat că nu e nici pe departe puțin lucru. Din nefericire, și critic teatral, și femeie, dar și plasată de ea însăși la granița – firavă dar atât de rezistentă – dintre cercetarea filologică și studiile teatrale, Maria Vodă Căpușan a lăsat în urmă o operă care pare să nu-și fi aflat, nici în epocă, nici după aceea, „adrisantul” cunoscut.

**Acknowledgment:** This paper is a sample of the ARPAS and UBB Cluj Project of research & creation FEM 100, financed by AFCN 2024.

### Bibliography

- Barthes, Roland. *Despre Racine* [About Racine]. Bucharest: Editura pentru literatură universală, 1969.
- Barthes, Roland. *Romanul scriiturii-antologie* [Essays]. Bucharest: Editura Univers, 1987.
- Băleanu, Andrei. *Teatrul furiei și al violenței* [The Theatre of Violence and Fury]. Bucharest: Editura pentru literatură universală, 1967.
- Bradley, Raymond, and Norman Schwarz. *Possible Worlds: An Introduction to Logic and Its Philosophy*. Indianapolis: Hackett, 1979.
- Eco, Umberto. *Opera deschisă* [The Open Work]. Bucharest: Univers, 1969.
- Frye, Nortrop. *Anatomia criticii* [Anatomy of Criticism]. Bucharest: Editura Univers, 1972.
- Genette, Gerard. *Figuri* [Figures of Literary Discourse]. Bucharest: Editura Univers, 1978.
- Marcus, Solomon. *Poetica matematică* [Mathematical Poetics]. Bucharest: Editura Academiei R.S.R., 1970.

78. Maria Vodă Căpușan, „Glasul autorului”, *Steaua*, nr. 6 (1987): 8-9. Eseu reluat ulterior în Maria Vodă Căpușan, *Caragiale?* (Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2002).



- Munteanu, Romul. *Farsa tragică* [The Tragic Farse]. Bucharest: Editura Univers, 1970.
- Nasta, Mihai, and Sorin Alexandrescu. *Poetică și stilistică. Orientări moderne* [Poetics and Stylistics]. Bucharest: Univers, 1972.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, 1959.
- Goffman, Erving. *Frame Analysis*. London: Harper and Row, 1974.
- Goffman, Erving. *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. London & New York: Anchor Books, 1967.
- Greimas, Algirdas Julien. *Despre sens. Eseuri semiotice* [On Meaning]. Bucharest: Univers, 1976.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Bucharest: Univers, 1976.
- Petrescu, Camil. *Comentarii și delimitări în teatru* [Essays on Theatre]. Bucharest: Editura Eminescu, 1983.
- Ricoeur, Paul. *Metafora vie* [The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language]. Bucharest: Univers, 1984.
- Simion, Eugen. *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă* [The Return of the Author]. Bucharest: Cartea românească, 1981.
- Stan, Adriana. *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România* [The Linguistic Bulwark. A Comparative History of Structuralism in Romania]. Bucharest: Editura Muzeului Literaturii Române, 2017.
- Vodă Căpușan, Maria. *Teatru și mit* [Theatre and Myth]. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1976.
- Vodă Căpușan, Maria. "Theatre and Reflexivity." *Poetics* 13, no. 1-2 (1978): 101-109.
- Vodă Căpușan, Maria. *Dramatis Personae*. Cluj-Napoca: Dacia, 1980.
- Vodă Căpușan, Maria. "Le spectateur expicite." *Studia Universitatis Babeș-Bolyai – Philologia*, no. 1 (1981).
- Vodă Căpușan, Maria. *Despre Caragiale* [On Caragiale]. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1982.
- Vodă Căpușan, Maria. *Teatru și actualitate* [Theatre and Actuality]. Bucharest: Cartea Românească, 1984.
- Vodă Căpușan, Maria. *Pragmatica teatrului* [Pragmatics of Theatre]. Bucharest: Eminescu, 1987.
- Vodă Căpușan, Maria. *Camil Petrescu – Realia*. Bucharest: Editura Cartea românească, 1988.
- Vodă Căpușan, Maria. *Mircea Eliade. Spectacolul magic* [Mircea Eliade. The Magical Performance]. Bucharest: Litera, 1991.
- Vodă Căpușan, Maria. *Marin Sorescu sau Despre tânjirea spre cerc* [Marin Sorescu or The Longing for the Circle]. Craiova: Scrisul românesc, 1993.
- René Wellek. *Istoria criticii literare moderne* [A History of Modern Criticism 1750–1950]. Bucharest: Univers, 1974.
- Wellek, René, and Austin Warren. *Teoria literaturii* [Theory of Literature]. Bucharest: Editura pentru literatură universală, 1967.

# Help from Socialist Nations to Vietnam: A Case Study of Romania's Economic Aid to Vietnam from 1965 to 1975

Nguyen The HA & Truong Anh THUAN & Pham Duc THO

Vietnam Academy of Social Sciences, Institute of Social Sciences of the Central Region

The University of Danang, University of Science and Education

The University of Danang, University of Economics

Corresponding author emails: : thehasp.dn@gmail.com; tathuan@ued.udn.vn; thohtdn@gmail.com

---

## Help from Socialist Nations to Vietnam: A Case Study of Romania's Economic Aid to Vietnam from 1965 to 1975

**Abstract:** The article concentrates on studying the issue of Romania's economic aid to Vietnam during the country's resistance war against the United States in the period from 1965 to 1975. To research the article's content, the authors use two primary research methods in historical science (the historical method and the logical method). In particular, the historical method allows the authors to "reconstruct" the overall image of Romania's economic aid activities to Vietnam from 1965 to 1975, based on exploiting various historical sources. The logical method assists the authors in making appropriate and compelling remarks and assessments, as well as identifying normative or substantive issues from historical events and phenomena related to this issue. Furthermore, the authors also employ multiple research methods, such as analysis, synthesis, systems, statistics, comparison, and so on, while processing documents as well as researching the contents of each specific problem. The article was completed on the basis of exploiting documentary sources at the National Archives of Romania, the Center for Diplomatic Archives at the Ministry of Foreign Affairs of Romania, and the Wilson Center Digital Archive (USA), as well as some original documents and academic achievements of Vietnamese scholars. The research findings discussed in this article will make a certain contribution to studying the issue of support and assistance from socialist nations to Vietnam during the country's resistance war against the United States between 1965 and 1975.

**Keywords:** Romania's economic aid to Vietnam, financial assistance, diplomatic relations, international cooperation.

**Citation suggestion:** Nguyen The HA; Truong Anh THUAN; Pham Duc THO. "Help from Socialist Nations to Vietnam: A Case Study of Romania's Economic Aid to Vietnam from 1965 to 1975." *Transilvania*, no. 4 (2024): 86-96.

<https://doi.org/10.51391/trva.2024.04.10>.



## Introduction

Romania established diplomatic relations with Vietnam on February 3, 1950. This event opened a new page in the history of interchange and collaboration between the two nations. As Vietnam and Romania officially had diplomatic representative offices in each country's capitals in 1956, aid operations and commercial collaboration between the two nations also began. Romania, like many other socialist countries in Eastern Europe at that time, participated in economic aid activities to support the Vietnamese people in their resistance war against America. This aid activity for Vietnam was desperately necessary, as it would help strengthen Vietnam's position in the national liberation revolution taking place in this country at that time.





Romania expressed a fairly constant and independent stance regarding economic aid to Vietnam from 1965 to 1975. The country's leaders affirmed the importance and responsibility of socialist nations, including Romania, for the aforementioned activities. This direction of action overlapped with the basic directions of Romanian foreign policy, evident since the 1960s: the development of relations with all socialist states (including China, with the help of which the Bucharest regime wanted to reduce dependence on the Soviet Union), and in addition the intensification of relations with developing countries in Africa, Asia and Latin America (grouped generically in the Third World) within the policy of combating imperialism, colonialism and neo-colonialism.

As a result, during this period, the Council for Mutual Economic Assistance (CMEA) had several meetings, and Vietnam received significant support as a new member. In 1966, Nicolae Ceausescu, Romania's Communist Party representative, had a conversation with A. V. Basov, the Soviet Ambassador to Bucharest. In this discussion, the issue of economic aid to Vietnam was proactively mentioned by Nicolae Ceausescu. He emphasized the importance of this activity and stated that Romania would discuss the aforementioned matter with the Council for Mutual Economic Assistance (CMEA)<sup>1</sup>. Additionally, Nicolae Ceausescu also added that Romania would form a delegation, led by Ion Gh. Maurer, to carry out this task, and the Soviet Union would be invited to participate<sup>2</sup>. Thus, when it came to the matter of providing economic aid to Vietnam, Romanian officials were constantly proactive and made an effort to establish consensus in the Council for Mutual Economic Assistance (CMEA). At the same time, the representative of Romania also said that the deterioration of relations between the two countries, China and the Soviet Union, since the early 1960s had a detrimental influence on the implementation of aid activities for Vietnam. That's because the Soviet Union's relationship with China was the main focus of Moscow's attention in the Far East. After the emergence in the early 1960s of the Sino-Soviet split and Beijing's challenge to Moscow's claim to be the sole ideological leader in the Communist bloc, China intensified competition with the Soviet Union for influence over the developing countries of South-East Asia, including Indochina. While the context in which both countries set this competition was global, in of South-East Asia it had important regional repercussion.

In addition, Romania also believed that providing economic assistance to Vietnam was essential to preserving and developing the cordial bilateral ties between the two countries. The Romanian and Vietnamese authorities met diplomatically on October 21, 1966. At this meeting, Nguyen Duy Trinh, the representative of Vietnam, emphasized the role of the Communist Party of Romania in assisting the Vietnamese people. He said that Romania's creation of conditions to help the Vietnamese people fight against the US invasion further strengthens the friendly relationship between the governments and people of the two nations<sup>3</sup>. On this occasion, Nicolae Ceausescu also stated that he desired to bring socialist nations together, particularly with the Soviet Union<sup>4</sup>, in order to better coordinate assistance actions for Vietnam. Then, in 1969, Vietnam and Romania came to an agreement wherein Romania committed to continue providing Vietnam militarily and financially for at least another three years, until 1970. Both parties also brought up and discussed the possibility of expanding aid<sup>5</sup>. In 1972, Nicolae Ceausescu affirmed in Hanoi that one of the key steps in successfully establishing socialism in both countries was to increase assistance and expand aid to Vietnam and mutual support for each other<sup>6</sup>.

---

1. CMEA was established in January 1949 under an agreement to represent Bulgaria, Poland, Romania, the Soviet Union, Czechoslovakia, Mongolia, Cuba, and Vietnam. Then four nations—Czechoslovakia, Mongolia, Cuba, and Vietnam—joined as socialist countries outside Europe. At the time, Vietnam was the newest member of the Council, receiving great backing from other members. See Hoang Hai, *Relations between Vietnam and Eastern Europe* (Social Sciences Publishing House, Hanoi, 1995), 85.

2. SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 150/1966, Regarding the visit to the Soviet Union by the delegation of the Party and Government of the Democratic Republic of Vietnam f. 10.

3. SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 150/1966, Regarding the visit to the Soviet Union by the delegation of the Party and Government of the Democratic Republic of Vietnam, f. 10.

4. SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 150/1966, Minutes of the meeting at the Central Committee of the Romanian Communist Party with the delegation of the Vietnamese Workers' Party, November 21, 1966, f. 4.

5. SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 107/1969, Notes from the conversation between Comrade Nicolae Ceaușescu and Mr. Nguyen Dang Hanh, Ambassador Extraordinary and Plenipotentiary of the Democratic Republic of Vietnam, on the occasion of submitting the letter of recognition, f. 4.

6. MAE, The problem 220, The year 1972, The country Vietnam, Dossier 2532, Bilateral relations between Romania and Vietnam, telegram no. 037231, June 15, 1972, f. 2.

He also emphasized the Romanian's consistent stance in favor of the Vietnamese people's fight for justice against the US invasion<sup>7</sup>.

In actuality, from 1965 to 1975, the economic help that Romania gave to Vietnam was carried out in the following aspects: financial aid, weapons, goods, and infrastructure construction support for North Vietnam, and financial aid for the Embassy of the Provisional Revolutionary Government of the Republic of South Vietnam in Bucharest.

### **Financial aid and goods for North Vietnam**

On August 18, 1957, President Ho Chi Minh conducted an official visit to Romania, discussing issues pertaining to the two countries' diplomatic ties. The President of Vietnam expressed gratitude to Romania for its wholehearted support of the Vietnamese people. President Ho Chi Minh emphasized the extreme importance of Romania's economic aid to Vietnam in strengthening its military force<sup>8</sup> in the resistance war against the United States. This was also the event that laid the foundation for Romania's financial aid and goods activities for North Vietnam in the following period.

In fact, since 1965, when the United States increased military operations in the South and increased bombing in North Vietnam, Romania's aid actions to North Vietnam have been substantially strengthened. The government of the Democratic Republic of Vietnam in Northern Vietnam was progressively requesting assistance from socialist allies in order to bolster its economic potential in addition to domestic operations. Romania had cooperated with other socialist nations to enhance financial support as well as a wide range of goods, including equipment, war vehicles, food, medicine, and so on. In 1966, at the meeting between Nicolae Ceausescu and Hoang Tu<sup>9</sup>, Ceausescu declared that Romania had supported the Vietnamese people's struggle from the start and thought the Vietnamese people would win<sup>10</sup>. This statement demonstrates Romania's firm stance on the issue of economic aid to Vietnam. This point of view was reinforced during the discussion between Ambassador Nguyen Dang Hanh<sup>11</sup> and Nicolae Ceausescu on September 26, 1970. At this conference<sup>12</sup>, Nicolae Ceausescu addressed his country's economic and military assistance to Vietnam in 1970<sup>13</sup>. Additionally, a document preserved at the National Archives of Romania also reveals that in 1970, Pham Van Dong wrote to Gheorghe Maure about economic relations between the two nations. It explicitly states that Vietnam desired to receive the Romanian government's delegation to discuss and analyze possible aspects of cooperation in the coming years, specifically the possibility of expanding Romania's aid to Vietnam. Accordingly, a Romanian delegation would come to Vietnam in October 1970, and a cooperation agreement would be signed by both parties in 1971.

Meanwhile, on December 28, 1970, Romania received a note from the government of Northern Vietnam requesting Romanian economic aid for 1971<sup>14</sup>. In Romania, a commission<sup>15</sup> was established to analyze the request submitted by Vietnam. Accordingly, the assistance issue would be implemented in accordance with the 1970 methodology, which included the cost of transporting products as part of a non-refundable military aid program. According to Vietnam's proposal, the non-refundable aid amount was around 9 million rubles<sup>16</sup>. In return, Vietnam agreed to provide Romania with permission to expand its apatite-

7. Ibid, f. 4.

8. Complete Works of Ho Chi Minh (2002), volume 8, National Political Publishing House, Hanoi], 2002, tr.474

9. The Democratic Republic of Vietnam's ambassador in Bucharest.

10. SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 80/1966, Transcript of the conversation on the occasion of the reception of Comrade N. Ceaușescu by Ambassador R.D. Vietnam in Bucharest, Hoang Tu, June 3, 1966] f. 2.

11. The Democratic Republic of Vietnam's ambassador in Bucharest from 1969-1972.

12. Nguyen Dang Hang submitted his credentials to Nicolae Ceausescu, President of Romania's State Council. On this occasion, representatives from both sides had a discussion on issues related to Vietnam.

13. SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 105/1970, Notes on economic and military aid to the Democratic Republic of Vietnam in 1971, f. 10.

14. SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 105/1970, Notes on economic and military aid to the Democratic Republic of Vietnam in 1971, f. 10.

15. Including the State Planning Commission, Ministry of Foreign Trade, Ministry of Armed Forces, Government Economic-Technical Cooperation Board, and central ministries and branches.

16. SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 105/1970, Notes on economic and military aid to the Democratic Republic of Vietnam in 1971, f. 2.



producing operations in its northern region as well as reap associated advantages through 1971<sup>17</sup>.

In 1972, the two countries continued to foster aid-based economic cooperation activities. Gheorghe Macovescu, Romania's representative, discussed with Le Thanh Nghi the terms of an agreement concerning this matter. The signing occurred in Vietnam in January 1972<sup>18</sup>. Vasile Galiga reiterated in a statement dated April 18, 1972, his willingness to assist the government of the North Vietnamese in resisting the US invasion<sup>19</sup>. Specifically, in 1972, Romania consented to give Vietnam aid worth 3.7 million rubees<sup>20</sup>.

On January 27, 1973, the Paris Agreement was signed. This event marked the fact that North Vietnam officially declaring the war to be over and proceeding to establish socialism. During a 1973 phone conversation with Romanian leaders, Pham Van Dong brought up Vietnam's challenges in solving people's living problems, particularly those related to economic recovery. The situation was disastrous because of the almost complete destruction of major cities like Hanoi and Hai Phong as well as villages, particularly in the vicinity of the 17th parallel, during the period when the United States utilized air power to undermine North Vietnam. At the same time, the transportation system was also seriously affected<sup>21</sup>. That fact required Vietnam to accomplish two things concurrently. Firstly, it was necessary to urgently restore the economy in the North and continue the work of defeating the government of the Republic of Vietnam in the South, completing the cause of unifying the country's territory. Therefore, after the Paris Agreement, Vietnam still needed help from Romania and other socialist countries. In return, Nicolae Ceaușescu affirmed that Romania would continue to cooperate and support the North Vietnamese government in economic aspects as well as other fields<sup>22</sup>. Document No. 01/06483, kept at the Center for Diplomatic Archives at the Ministry of Foreign Affairs of Romania, shows that economic relations between Romania and Vietnam continued to be vibrant, based on the Protocol and agreements signed in 1973 in Bucharest. These agreements obviously outlined cooperative activities between the two countries, such as Romania helping North Vietnam in the construction of Phu Ly city. To implement this plan, a delegation of Romanian specialists moved to Nam Dinh province in order to create a detailed plan for the development of Phu Ly city<sup>23</sup>. In addition, the 1973 meeting between Nicolae Ceaușescu and representatives of Hai Phong city (Vietnam) opened doors for potential collaboration in the area of the seaport economy<sup>24</sup>.

In addition to the aforementioned matter, Romania extended several sorts of financial assistance to North Vietnam. Based on records maintained at the National Archives of Romania, it can be known that Romania gave Vietnam financial assistance totaling 194.68 million rubles between 1965 and 1975.

---

17. SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 105/1970, The note requested non-refundable help for the Provisional Revolutionary Government of the Republic of South Vietnam to cover the expenditures of its embassy in Bucharest in 1971. f. 5

18. MAE, The problem 220, The year 1972, The country Vietnam, dosar 2532, Bilateral relations between Romania and Vietnam, telegram nr. 37.004 , f. 1.

19. MAE, The problem 220, The year 1972, Telegram no. 85.301, the day 26.04.1972, On April 18, 1972, the Government of the Socialist Republic of Romania issued a statement reflecting its constant support for the Communist Party of Romania's foreign policy of solidarity, as well as its unwavering support for the Vietnamese people's arduous struggle, f. 1

20. MAE, The problem 220, The year 1972, Telegram no. 037231, the day 15.06.1972, f. 10.

21. SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 139/1973, Transcript of the reception of Comrade Nicolae Ceaușescu in the delegation of the Democratic Republic of Vietnam Party and Government led by Comrade Pham Van Dong, Member of the Politburo of the Central Executive Committee of the Vietnam, f. 11.

22. SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 106/1974, Notes about Romania and Vietnam's bilateral relations, f. 3.

23. Ibid, f. 4

24. SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 253/1973, Notes on the stance of the Socialist Republic of Romania against the proposal of the Soviet Union regarding the coordination within the CAER of aid provided by socialist countries for the economic recovery of the Democratic Republic of Vietnam., ff. 6-7.

Year	Economic aid		Non-refundable military aid	Total value of aid
	Non-refundable aid	Conditional credit		
1965	1,5	0	1,8	3,3
1966	5	6	4,2	15,2
1967	17	0	14	31
1968	25	0	22,7	47,7
1969	13,8	0	12,9	26,7
1970	0	7,5	7,5	15
1971	0	2,5	7,77	10,27
1972	0	3,7	8,95	12,65
1973	0	5,8	6,69	12,76
1974	0	7,4	4,2	11,6
1975	0	4,5	4	8,5
<b>Total</b>	<b>62,3</b>	<b>37,4</b>	<b>94,98</b>	<b>194,68</b>

Table 1. Romania's financial aid to Vietnam in the from 1965 to 1975 (million rubles)<sup>25</sup>

The data table above indicates that Romania's financial assistance to North Vietnam during the 1965–1975 era was mostly provided in the areas of economy and military. As a result, Romania mostly supplied non-refundable economic help totaling 62.3 million rubles between 1965 and 1969. Between 1970 and 1975, Romania discontinued its non-refundable economic aid program and provided Vietnam with 31.4 million rubles in conditional credit aid. In the meantime, Romania consistently continued to provide the North with non-refundable military aid from 1965 to 1975, with a total aid value of up to 94.98 million rubles. If we consider the variation in the total value of aid (including economic and military aid) that Romania gave to Vietnam between 1965 and 1975, it can be seen that it increased sharply over the years in 1966, 1967, 1968, and 1969 and had an opposite trend after 1970. This is comprehensible given that from 1966 to 1969, the United States escalated the war in Vietnam, and Romania's financial aid operations rose considerably in an attempt to bolster Vietnam's military power<sup>26</sup>.

Apart from financial aid, the Romanian government sent 43,149 tons of non-refundable products and equipment worth up to 93,286 million rubles over the ten-year period from 1965 to 1975 for the war effort. In particular, the volume of aid goods expanded dramatically between 1967 and 1969, when Romania supplied Northern Vietnam with almost 6,000 tons of goods each year. From 1970 to 1975, the amount of aid products annually, although not as high as in 1967, 1968, and 1969, was still maintained at extremely outstanding numbers, with no year falling below 2000 tons.

25. SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 211/1975, The Joint Government Commission notes (the execution of the Commission's resolutions from its previous session as well as measures for developing economic cooperation and trade exchange between 1976 and 1980 were taken into consideration), f. 3.

26. The war caused by the Americans in Vietnam took place in 1954 after the Geneva Agreements. However, despite the failure of the "special war" strategy in 1963, the American authorities, together with the Republic of Vietnam government in South Vietnam, carried out a new war plan known as the "local war." In this war plan, the Saigon government and the Americans had various ambitions to escalate the level of war throughout the territory of Vietnam. In South Vietnam, the US dispatched expeditionary forces to directly participate in the war. In the North, the US utilized its air force to carry out bombing plans and bring war to the North. The 7th Fleet, which had the most powerful air force in the world, was considered to be invulnerable and frequently approached the coast of Vietnam, ferociously bombarding the country. Johnson and Nguyen Van Thieu executed a series of pincer moves based on two objectives. On the one hand, they would seek to crush the will to fight and eliminate Vietnam's patriotic forces in the South. On the other hand, they would employ air power to destroy North Vietnam's economic accomplishments and isolate patriotic forces in South Vietnam by destroying supply channels from the North to the South. From 1965 to 1969, the US and the Saigon government's new military operations caused numerous challenges for Ho Chi Minh's administration, resulting in significant economic and human life losses. That was the worst and most brutal period, demonstrating American military might and war strategies. As a result, the demand for aid packages from its diplomatic partners, communist nations, became even more pressing - Vietnam Academy of Social Sciences, (2017), *History of Vietnam*, Volume 13, Social Sciences Publishing House, Hanoi, tr.19, 103.



Year	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975
<b>Total</b>	742	1 658	6 419	6 181	6 043	4 264	2 923	5 289	4 293	2 206	3 134

Table 2. Situation of Romania's commodity aid to Vietnam in the from 1965 to 1975 (tons)<sup>27</sup>

The following chart provides an easy-to-read representation of Romania's commodities aid position to Vietnam over time.

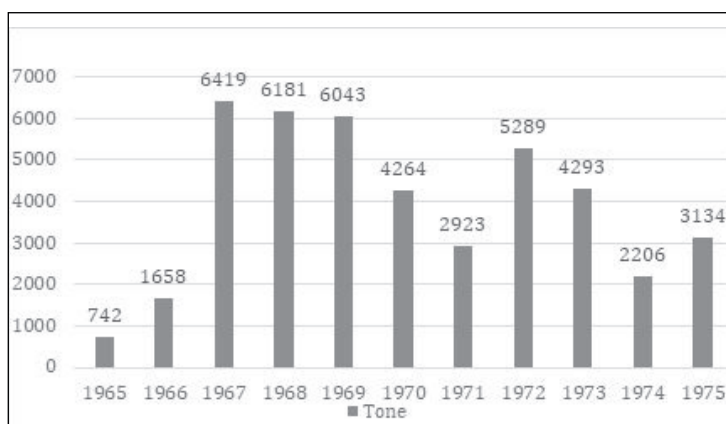


Figure 1: Chart demonstrating the condition of Romania's commodity aid to Vietnam from 1965 to 1975 (tons).

The goods that the Romanian government sent to North Vietnam between 1965 and 1975 were likewise very varied, ranging from 60 different types of goods, from weaponry, war equipment, medicine, and medical equipment to necessities for productivity and life, as the statistical table below will obviously demonstrate.

Goods name	Unit	Quantity	Goods name	Unit	Quantity
Infantry guns	piece	103 931	Gun barrel	piece	20 000
12.7 mm pistol	piece	350	Gunlock	piece	205 000
Anti-tank weapons	piece	8 927	Slow ignition wire	meter	223 000
Mortar	piece	59	Cabin	piece	10 000
Grenade	bullet	300 000	Seat belt	meter	10 0000
120mm mortar shell	bullet	22 000	Maintenance department	ruble	870 000
TNT explosive	ton	1 050	Compass	piece	6 062
Submachine gun bullet	bullet	113 330 000	Radar accessory	ruble	257 000
Console recorder	piece	10	Lifting machine	piece	359
Phone	piece	200	Lorry	piece	160
Signal bullet	bullet	180 000	Ambulance	piece	175
Signal gun	piece	1 006	Universal service station	station	97
Phone line	meter	13 000	Tractor	piece	370
Thiết bị quân sự	piece	120 000	Tires and tubes	piece	5000
Fabric	square meter	517 00	Tent	piece	1 500
Nylon	square meter	1 400 000	Fabric	square meter	201 500
Leatherette	square meter	50 000	Wool blanket	piece	52 000
Parachute cord	meter	5 100 000	Steel hat	piece	54 000

27. Nguyen Van Quyen, "Studying the aid of the Socialist Republic of Romania to Vietnam in the resistance war against the US to preserve its independence, 1954–1975", *Military History Journal*, No. 11, 2005, pp. 38-41.

Asphalt floor	square meter	161 000	Canned food	ton	500
Cookies	ton	250	Pate	ton	470
Synthetic cake	ton	130	Butter	ton	150
Powdered milk	ton	600	Butter	ton	1150
Canned meat	ton	2238	Lard	ton	400
Canned fish	ton	100	Canned vegetables	ton	200
Hospital bed	piece	3000	Salt	piece	200
Medicine	ruble	1 779 000	Mine detector	piece	360
Parachute cord	roll	63	Signal gun	ton	400
Field sleeping bag	piece	550 00	5mm iron plate	piece	25 00
Dagger	piece	600 000	Steel wire cutting plier	piece	105 170
Oil injection	piece	505	Protective mask BBS-MO4	piece	129 500

Table 3. Romania's aid products to Vietnam (1965-1975)<sup>28</sup>

### Industrial development support for Northern Vietnam

The support in industrial development was one of the most admirable things the Romanian government did between 1965 and 1975 to support North Vietnam. The destructive war the Americans waged in North Vietnam in the early 1970s had dire repercussions. Thus, following the signing of the Paris Agreement (1973) and the withdrawal of all U.S. troops from Vietnam, in the context of the restoration of peace in North Vietnam, the provisional government had to take some urgent measures for economic recovery, particularly the construction and development of industrial facilities, in order to create motivation for the economic recovery and building socialism in Northern Vietnam while also moving forward with the country's national liberation and unification revolutions. To accomplish this, Northern Vietnamese officials had consistently sought collaboration and help from communist nations, notably Romania, a country with industrial growth experience and successes that Vietnam should study<sup>29</sup>.

In an 1970 letter to Ion Gheorghe Maurer, Prime Minister Pham Van Dong invited a delegation of the Romanian government to visit the Democratic Republic of Vietnam amicably, in addition to discussing the matter of military and economic assistance<sup>30</sup>. During a visit in September 1970, the government of the Democratic Republic of Vietnam requested that Romania assist North Vietnam's industrial development. In September 1970, a plan to help North Vietnam in developing an apatite production industry was put into action in order to meet this requirement<sup>31</sup>. Given that Romania was making (spectacular) headways in the oil and gas industry, Vietnamese leaders requested Romania help North Vietnam in developing this field as part of the two countries' economic cooperation program in 1971<sup>32</sup>. The industrial development cooperation program between Vietnam and Romania reached a new level in 1973 when the two countries talked about a proposal to extract coal at the Khe Cham coal mine. As a result, Romania planned to dispatch a group of experts to northern Vietnam. Romanian specialists would debate and recommend ideas as well as essential machinery and equipment to support coal mining

28. Nguyen Van Quyen, "Studying the aid of the Socialist Republic of Romania to Vietnam in the resistance war against the US to preserve its independence, 1954–1975", *Military History Journal*, No. 11, 2005, pp. 38–41.

29. SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 45/1971, Transcript of of the discussion during the visit to the Democratic Republic of Vietnam by the Party and Government Delegation of the Socialist Republic of Romania, Hanoi, June 17, 1971 f. 54.

30. SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 105/1970, Notes on economic and military aid to the Democratic Republic of Vietnam in 1971., f. 10.

31. SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 105/1970, Notes on economic and military aid to the Democratic Republic of Vietnam in 1971., f. 11, The document no. 0161.454/28.09.1970; SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier 106/1974, Romania and Vietnam's bilateral relations, f. 5.

32. SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 45/1971, Transcript of of the discussion during the visit to the Democratic Republic of Vietnam by the Party and Government Delegation of the Socialist Republic of Romania, Hanoi, June 17, 1971, f. 45.



in Vietnam's Khe Cham coal mine, based on the report supplied by Vietnam and real survey data<sup>33</sup>. In fact, the support of Romanian experts played a significant role in the development of the mining industry in Northern Vietnam at that time. Another group of Romanian specialists was dispatched to Vietnam in 1973 as well. They briefly spoke with Tran Duy Hung<sup>34</sup> in Hanoi on matters pertaining to the establishment of industrial parks in some Northern Vietnamese areas. Tran Duy Hung had hoped that Romanian specialists would help build cement industries in Hai Phong and schools in Hanoi. A group of Romanian specialists met with the officials of Hai Phong, including Nguyen Duc Dam, Tran Thang, and Le Duc Thinh. The Romanian expert delegation also had a working session with Nghe An province. They discussed and sought solutions to help this province establish large-scale agricultural production based on the scientific and technological foundation that Romania had successfully applied. A Romanian expert delegation evaluated Nghe An and found that it contained one million hectares of forest with valuable timber that was in high demand worldwide and 100 kilometers of particularly fish-rich coastline. This area could produce 300 thousand tons of fish annually, along with fruits, coffee, and tea, if it had access to modern facilities. With almost 15,000 tons of oranges exported to Singapore and Hong Kong in 1973<sup>35</sup>, this region needed technological assistance to boost production here.

### **Support for establishing diplomatic relations and financial aid for the Embassy of the Provisional Revolutionary Government of the Republic of South Vietnam in Bucharest**

Following the 1968 Tet Offensive and Uprising in South Vietnam, numerous new factors emerged in the war situation in Vietnam. Although there was little loss of force, the White House faced tremendous challenges as a result of the liberation army's extensive offensive. When the US media broadcast images of soldiers dying on Saigon's streets or at the US Embassy in flames, it sparked a powerful surge of anti-war sentiment among Americans. In an effort to placate the people, American officials consented to meet with all sides at the Paris negotiation table to talk about peace in Vietnam.

Each side participating in the Paris conference had its own ambitions. In essence, the Paris Conference was a heated diplomatic confrontation between the participants<sup>36</sup>. As a result, the diplomatic fight in Vietnam was fiercely contested alongside the armed conflict. The Provisional Revolutionary Government of the Republic of South Vietnam established embassies in a number of communist nations, including Romania, in an effort to garner support for the proposals it brought to the Paris conference. This embassy represented the Provisional Revolutionary Government of the Republic of South Vietnam in Romania and was supported financially by the Socialist Republic of Romania<sup>37</sup>. In particular, Romania consented to pay 2,112,733 lei toward the overall cost of running the Provisional Revolutionary Government of the Republic of South Vietnam's Embassy in Bucharest starting on September 31, 1970. Of which 750,000 lei was the budget for 1970<sup>38</sup>. This amount included the costs of renting premises, salaries, and living expenses for Ambassador Nguyen Duc Van and all staff working in the Embassy.

After a year of operation, as living costs climbed, additional expenses arose, and that revenue source was also dependent on Romania's aid activities. Ambassador Nguyen Duc Van's 1970 report to the

---

33. SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 106/1974, Relații bilaterale româno – vietnameze/ Romania and Vietnam's bilateral relations, f. 5.

34. After returning to Hanoi on October 10, 1954, he was named mayor, and was trusted to hold this position until June 1977.

35. MAE, The problem 220, the year 1974, the country R.D. Vietnam - R.S. Romania, Dossier 5400, The note on the visit to the Democratic Republic of Vietnam by the delegation of the People's Council of Bucharest from November 21 to 30, 1973, f. 4.

36. Participating in the Paris Agreement on restoring peace in Vietnam included 4 parties: the United States, the Republic of Vietnam, the Democratic Republic of Vietnam, and the Provisional Revolutionary Government of the Republic of South Vietnam, Nguyen Thi Xuan Hoai, Pham Thi Hue, Tran Thi Vui, and Le Vi (2012). *The Paris Agreement on Vietnam in 1973 through documents of the Saigon government*, National Political Publishing House, tr.55.

37. SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 105/1970, The note requested non-refundable help for the Provisional Revolutionary Government of the Republic of South Vietnam to cover the expenditures of its embassy in Bucharest in 1971, f. 1.

38. SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 105/1970, The note requested non-refundable help for the Provisional Revolutionary Government of the Republic of South Vietnam to cover the expenditures of its embassy in Bucharest in 1971, f. 9.

Romanian Ministry of Foreign Affairs revealed that the Embassy of the Provisional Revolutionary Government of the Republic of South Vietnam filed a new budget plan for the year 1971. In particular, a proposal to raise operational financing was made in order to support the work and activities of the leaders and personnel employed here.

No.	Budget	Value (lei)
1	Salary	423 000
2	Accommodation fee	213 000
3	Maintenance costs for the premises and 3 apartments	25 000
4	Inventory	323 550
5	Representation costs	70 000
6	Domestic tourism	12 250
7	Costs PTTT	50 000
8	Romanian press registration cost	8 000
9	Transportation vehicle maintenance cost	55 000
10	Stationery	12 000
11	Low value inventory cost	5 000
12	Insurance cost	11 600
13	Transportation cost	11 600
14	Total	1 220 000

Table 5: Draft budget in 1971 for the Embassy of the Republic of South Vietnam in the Socialist Republic of Romania<sup>39</sup>

The Provisional Revolutionary Government of the Republic of South Vietnam's new ambassador, Lam Van Luu, stated during a meeting at the Romanian Ministry of Foreign Affairs in 1972 that he wished for Romania to support him in stopping the Republic of Vietnam's international diplomatic activities in South Vietnam. He also affirmed that the Provisional Revolutionary Government of the Republic of South Vietnam was the only organization representing the country's people and that it wished to establish diplomatic relations with many nations worldwide<sup>40</sup>. In addition, Ambassador Lam Van Luu also proposed that Romania help the Republic of South Vietnam's Provisional Revolutionary Government establish diplomatic relations with the Federal Republic of Germany, Italy, Switzerland, and other African nations, including the Republic of Zambia, the Central African Republic, the Republic of Zaire, and so on. In fact, the Romanian government's help in implementing the above proposal was of great significance, contributing to the victory of Vietnam in the difficult negotiations at the 1973 Paris conference.

### Conclusion

Romania has established diplomatic relations with Vietnam since 1950, when Romania acknowledged the legality of Vietnam's independence on February 3, 1950. The formal visit by President Ho Chi Minh to Romania in 1957 marked the beginning of a new chapter in the two nations' relationship. From 1954 to 1975, Vietnam fought a resistance war against the US invasion, and Romania provided tremendous support to Vietnam, especially considerable economic aid. Since 1965, the US has officially dispatched soldiers to combat directly in Vietnam, bolstering "pacification efforts" in South Vietnam. At the same time, the United States and the Republic of Vietnam utilized their air and naval forces to push the conflict into Northern Vietnam. The United States' actions created many challenges for Vietnam. For this reason, Romania has increased its economic assistance to Vietnam since 1965.

During the period from 1965 to 1975, Romania provided aid to Vietnam in three main forms. First, Romania provided economic aid to North Vietnam, including credits and commodity packages.

39. Ibid

40. MAE, The problem 220, the year 1973, the country South Vietnam - R.S. Romania, dosar 4290, no. 02/0716, The diplomatic note of the Provisional Revolutionary Government of the Republic of South Vietnam sent to the Socialist Republic of Romania on the establishment of diplomatic relations with a number of European and African nations, f. 1.





Second, Romania has supported North Vietnam in building industrial facilities. Third, Romania has provided financial resources to maintain the operations of the Embassy of the Provisional Revolutionary Government of the Republic of South Vietnam in Bucharest. Romania's aid activities to Vietnam are critical to the country's resistance war against the United States, including contributing to overcoming economic difficulties as well as diplomatic work leading up to the 1973 Paris Agreement. As a result, it can be concluded that Romania's aid actions to Vietnam from 1965 to 1975 contributed to strengthening the fighting power for the Vietnam resistance war against the US invasion. Therefore, the study's findings are very crucial. This article contributes to the reconstruction of a historical issue in the Vietnam War. Simultaneously, it provides scholars as well as those with an interest in the Vietnam War with a more thorough evaluation of Romania's assistance to Vietnam in protecting peace.

### **Bibliography**

*Complete Works of Ho Chi Minh* volume 8. Hanoi: National Political Publishing House, 2002.

Hai, Hoang. *Economic relations between Vietnam and Eastern Europe*. Hanoi: Social Sciences Publishing House, 1995.

Quyên, Nguyen Van. "Studying the aid of the Socialist Republic of Romania to Vietnam in the resistance war against the US to preserve its independence, 1954–1975." *Military History Journal*, no. 11 (2005): 38–41.

Hoài, Nguyen Thi Xuan, Pham Thi Hue, Tran Thi Vui, and Le Vi. *The Paris Agreement on Vietnam in 1973 through documents of the Saigon government*. Hanoi: National Political Publishing House, 2012.

SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 150/1966, Regarding the visit to the Soviet Union by the delegation of the Party and Government of the Democratic Republic of Vietnam.

SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 107/1969, Notes from the conversation between Comrade Nicolae Ceaușescu and Mr. Nguyen Dang Hanh, Ambassador Extraordinary and Plenipotentiary of the Democratic Republic of Vietnam, on the occasion of submitting the letter of recognition.

MAE, The problem 220, The year 1972, the country Vietnam, Dossier 2532, Bilateral relations between Romania and Vietnam, telegram no. 037231, June 15, 1972

MAE, The problem 220, the year 1972, country Vietnam, Dossier 2532, Bilateral relations between Romania and Vietnam, Telegrama nr. 33.424.

MAE, The Problem 220, the year 1972, the country Vietnam, dosar 2532, Bilateral relations between Romania and Vietnam, telegram nr. 37.004.

MAE, The problem 220, the year 1972, telegram no. 85.301, the day 26.04.1972 „On April 18, 1972, the Government of the Socialist Republic of Romania issued a statement reflecting its constant support for the Communist Party of Romania's foreign policy of solidarity, as well as its unwavering support for the Vietnamese people's arduous struggle”.

MAE, The Problem 220, the year 1972, Telegram no. 037231, the day 15.06.1972.

MAE, Problema 220, anul 1972, țara R.D. Vietnam, Dossier 2532, Relațiile bilaterale româno-vietnameze, Telegrama nr. 037231, data 15.06.1972.

MAE, The problem 220, The year 1972, The country R.D. Vietnam, Dossier 2532, Bilateral relations between Romania and Vietnam, The Telegram no. 37005, the day 06.01.1972.

MAE, The problem 220, the year 1973, The country South Vietnam - R.S. Romania, Dossier 4290, no. 02/0716, The diplomatic note of the Provisional Revolutionary Government of the Republic of South Vietnam sent to the Socialist Republic of Romania on the establishment of diplomatic relations with a number of European and African nations

MAE, Problema 220, anul 1974, țara R.D. Vietnam - R.S. Romania, Dossier 5400, The note on the visit to the Democratic Republic of Vietnam by the delegation of the People's Council of Bucharest from November 21 to 30, 1973.

MAE, Problema 220, anul 1974, țara R.S. România - R.D. Vietnam, Dossier 5108, Table containing documents from military aid granted to R.D. Vietnam in 1974 will arrive at the Soviet-Chinese border around February 6, 1974 including 35 60-ton wagons.

SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 80/1966, Transcript of the conversation on the occasion of the reception of Comrade N. Ceaușescu by Ambassador R.D. Vietnam in Bucharest, Hoang Tu, June 3, 1966.

SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 107/1969, Notes from the conversation

between Comrade Nicolae Ceaușescu and Mr. Nguyen Dang Hanh, Ambassador Extraordinary and Plenipotentiary of the Democratic Republic of Vietnam, on the occasion of submitting the letter of recognition..

SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 105/1970, Notes on economic and military aid to the Democratic Republic of Vietnam in 1971.

SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 105/1970, The note requested non-refundable help for the Provisional Revolutionary Government of the Republic of South Vietnam to cover the expenditures of its embassy in Bucharest in 1971,

SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 45/1971, Transcript of of the discussion during the visit to the Democratic Republic of Vietnam by the Party and Government Delegation of the Socialist Republic of Romania, Hanoi, June 17, 1971.

SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 46/1971, Vol. 1, Notes about economic relations between the Socialist Republic of Romania and the Democratic Republic of Vietnam.

SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 139/1973, Stenograma primirii de către tovarășul Nicolae Ceaușescu a delegației de partid și guvernamentale a R.D. Vietnam condusă de Tov. Fam Van Dong, membru al Biroului Politic al CC al Partidului Muncitoresc din Vietnam, prim-ministru al guvernului R.D. Vietnam, Mangalia, iulie 1973.

SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 253/1973, Transcript of the reception of Comrade Nicolae Ceaușescu in the delegation of the Democratic Republic of Vietnam Party and Government led by Comrade Pham Van Dong, Member of the Politburo of the Central Executive Committee of the Vietnam

SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 106/1974, Notes about Romania and Vietnam's bilateral relations.

SANIC, Fund CC al PCR, External Relations section, Dossier No 211/1975, The Joint Government Commission notes (the execution of the Commission's resolutions from its previous session as well as measures for developing economic cooperation and trade exchange between 1976 and 1980 were taken into consideration).

Transcript of Discussions Held On the Occasion of the Visit to the Democratic Republic of Vietnam of the Party and Government Delegation from the Socialist Republic of Romania", Retrieved June 30, 2024, from <https://digitalarchive.wilsoncenter.org/document/transcript-discussions-held-occasion-visit-democratic-republic-vietnam-party-and>

# California Dreamin' (Endless): o parodie a societății românești în tranziția spre capitalism

Anda IONAȘ

Lucian Blaga University of Sibiu, Department of Social Work, Journalism, Public Relations, and Sociology  
Corresponding author emails: andaionas@yahoo.com

---

## California Dreamin' (Endless): A Parody of Romanian Society in Transition to Capitalism

**Abstract:** The article explores how the film *California Dreamin' (Endless)*, directed by Cristian Nemescu and inspired by a true story, offers a tragicomic picture of Romanian society during the transition to capitalism, a period full of internal and international conflicts. I was interested in the way this film artistically supports the psycho-social profile of Romanians, resulting from research such as Daniel David's book *Psihologia poporului român* [The Psychology of the Romanian People]. Using comedy, the film expresses a critical attitude towards Romanians, pointing out the mismatch between their opinion of themselves and reality, their way of relating to foreigners (in this case Americans), the need to make a favorable impression to compensate for low self-esteem, indiscipline and emotional instability. We also show how the confrontation between the protagonists (the stationmaster and Captain Jones) can be explained based on Karpmann's dramatic triangle. The differences between Romanian and American culture, kitsch and inadequacy are important sources of humor in this film, and humor, in turn, can be understood from a psychoanalytic perspective as a benign form of overcoming frustration and finding solace.

**Keywords:** cinema, Romanian New Wave, capitalism, social transformations, humour, kitsch, inadequacy, super-ego

**Citation suggestion:** Ionaș, Anda. "California Dreamin' (Endless): A Parody of Romanian Society in Transition to Capitalism." *Transilvania*, no. 4 (2024): 80-85.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2024.04.09>.



## Cinematograful— Principalul mijloc pentru a denunța comunismul

În decembrie 2024 se vor împlini 35 de ani de la Revoluția din 1989, și după cum s-a putut lesne vedea, tranziția de la regimul comunist la cel capitalist în România a durat aproape două decenii, fiind o etapă cu consecințe nu doar economice, ci și psihologice negative asupra populației, o perioadă de sărăcie, corupție, haos social și legislativ. Într-o Române liberă, cinematograful a fost principalul mijloc pentru a denunța regimul criminal și absurd, în special prin filmele apărute în anii '90. *Balanța* (r. Lucian Pintilie, 1992), *Cel mai iubit dintre pământeni* (r. Șerban Marinescu, 1993), *Hotel de lux* (r. Dan Pița), *Vulpe - vânător* (r. Stere Gulea, 1993), *Stare de fapt* (Stere Gulea, 1995), etc., surprind perioada comunistă (abuzurile, dramele, cenzura și privarea de libertate), iar *Patul conjugal* (r. Mircea Ștefan Daneliuc, 1993), *Pepe și Fifi* (r. Dan Pița, 1994), *Prea tâziu* (Lucian Pintilie, 1996) redau urmările a 45 de ani petrecuți în beznă.<sup>1</sup>

Începând cu anii 2000 cinematografia românească tinde să abandoneze nota expresionistă și sumbră a filmelor cu acțiune plasată înainte de '89 dar și cea intelectualizantă, a parabolilor anticomuniste, printr-o aplecare asupra vieții în cele mai mici detalii, un tip de cinema observațional care se revendică

---

1. Andrei Gorzo și Gabriela Filippi, *Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist”* (Cluj-Napoca: Tact, 2017).



de la pușinii regizori care îl practicau încă din perioada comunistă, precum Lucian Pintilie, Mircea Daneliuc, Iosif Demian, etc.<sup>2</sup> În general, producțiile așa-zisului Nou Val Românesc sunt caracterizate printr-un stil realist și minimalist. Spre exemplu, filmele lui Cristi Puiu (*Un cartuș de Kent și un pachet de cafea*— 2004, *Moartea domnului Lăzărescu*— 2005), Corneliu Porumboiu (*A fost sau n-a fost?*— 2006, *Politișt, adjectiv*— 2009), Cătălin Mitulescu, (*Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*—2006), Cristian Mungiu (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*— 2007) se înscriu esteticii promovate de André Bazin,<sup>3</sup> pentru care obiectivul camerei devine o fereastră spre lume, așa cum este ea, fără cosmetizări și fără comentarii de ordin moral. Fie că este vorba despre sfârșitul comunismului, sau despre primii ani de libertate, relatarea evenimentelor este neutră, impersonală<sup>4</sup>.

### **O imagine tragicomică a societății românești de la sfârșitul anilor '90**

Un loc aparte între debuturile regizorale ale anilor 2000 îl constituie filmul regretatului Cristian Nemescu, *California Dreamin'* (2007), „o parabolă identitară”, cum îl numește Alex Leo Șerban, cu „scenariu bine scris, interpretări excelente, mici momente *ciné-vérité* și visare adolescentină («neorealismul magic» propriu lui Nemescu)<sup>5</sup>. Ceea ce îl deosebește de alte filme din aceeași perioadă, este faptul că România cea săracă și de multe ori primitivă, are și o latură comică, savuroasă, iar acest comic nu este nicidecum forțat sau caricatural, ci el rezultă firesc din situațiile inedite în care se trezesc personajele și mai ales din confruntarea a două culturi, foarte diferite (cea românească și cea americană).

Având la bază un fapt real, acțiunea filmului se petrece în 1999, în timpul războiului din fosta Iugoslavie, când într-o mică așezare românească din sudul României, Căpâlnița, un tren NATO care transporta un radar, este oprit fiindcă îi lipseau actele de transport. Trenul se îndrepta spre Kosovo pentru a participa la o intervenție militară strategică și era escortat de soldați americani și români, conduși de comandantul Doug Jones, interpretat de cunoscutul actor american Armand Assante. Deși fusese autorizat de către primul ministru să traverseze țara, convoiul militar este oprit de șeful de gară, Doiaru (Bogdan Vasilescu), un mafiot local, corupt, ai cărui oameni fură din trenurile de marfă oprite în gară. Cinci zile trenul este blocat în acest loc uitat de lume, în așteptarea actelor oficiale de la București. În acest timp, responsabilitatea întocmirii documentelor este pasată între Ministerul Afacerilor Externe, Ministerul Apărării Naționale și Ministerul Transporturilor. Primarul satului (Ion Sapdaru) se străduiește să le facă americanilor șederea cât mai plăcută, organizând în cinstea lor petreceri și *show-uri kitsch*. Cu sprijinul acestora, el speră ca pe de o parte să atragă investitori străini, și pe de altă parte, să pornească o revoltă a satului împotriva șefului de gară, Doiaru.

Încăpățânarea lui Doiaru de a nu lăsa trenul să plece oferă prilejul unei adevărate parodii a societății românești. Căpâlnița este o Românie la scară mică, descrisă în tușe groase, cu umor și originalitate. Întâlnirea dintre soldații americani și localnici scoate în evidență o serie de trăsături generale specifice celor două culturi diametral opuse. Conaționalii noștri sunt văzuți în film prin raportare la civilizația occidentală și prin lentilele acesteia. Filmul surprinde incongruența dintre impresia bună pe care ei își doresc să o lase străinilor și realitate. Portretul psihosocial al românilor prezentat cinematografic este de altfel, confirmat științific de lucrarea lui Daniel David, *Psihologia poporului român*. Psihologul român pornește de la cercetarea publicată în 2005, în revista *Science*, de către Terracciano și colaboratorii săi, care investighează în 49 de țări ale lumii relația dintre „cum se cred” oamenii prin prisma trăsăturilor de personalitate din modelul clasic (NEO PI-R) și „cum sunt” aceștia raportat la aceste trăsături măsurate cu NEO PI-R (Costa și McCrae, 1988).<sup>6</sup>

În urma unor investigații complexe, David semnalează o neconcordanță între opinia pe care o au românii despre ei înșiși și realitate, neconcordanță vizibilă și în felul în care ei sunt portretizați în

2. Andrei Gorzo, „Realism and Ideology in post-2000 Romanian cinema”, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un blog de Andrei Gorzo*, 25 iulie, 2016. <https://andreigorzoblog.wordpress.com/2016/07/25/realism-and-ideology-in-post-2000-romanian-cinema/>.

3. Andrei Gorzo, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu* (București: Humanitas, 2012).

4. Vezi cum apare același fenomen în Victor Morozov, „Într-un oraș mic: Revoluția Română, între *Videograme dintr-o revoluție* și *A fost sau n-a fost?*”, *Transilvania*, nr. 11-12 (2019): 115-120.

5. Alex. Leo Șerban, „În gara noastră mică... - California Dreamin' (nesfârșit)”, *Libertatea*, iunie 2007. Online pe *LiterNet*. <https://agenda.liternet.ro/articol/4823/Alex-Leo-Serban/In-gara-noastra-mica-California-Dreamin-nesfirsit.html>.

6. Daniel David, *Psihologia poporului român. Profilul psihologic al românilor într-o monografie cognitiv-experimentală* (Iași: Polirom, 2015), 287.

film, de Cristian Nemescu: „Trecând analiza globală într-un demers etic, dintre cele 49 de țări/culturi analizate, românii au cea mai mare discrepanță, atât în cazul unor atribute psihologice considerate mai puțin dezirabile (fațetele nevrotismului), cât și în cazul celor considerate mai dezirabile (în ordinea discrepanței): extraversiunea, agreabilitatea, deschiderea și conștiinciozitatea.”<sup>7</sup> Cartea lui Daniel David raportează profilul psihologic al românilor în special la cel al americanilor dar și al populației din alte țări/culturi democratice.

„Sub aspect caracterial/temperamental, în profilul de adâncime, românii apar ca fiind mai extraverti (gregari) și mai emoționali (instabilitate emoțională) în comparație cu americanii, iar americanii mai deschiși, mai agreabili și mai conștiincioși în comparație cu românii. La nivelul profilului psihologic de suprafață, nivelul mai ridicat al extraversiunii (gregarismului) românilor se poate exprima pozitiv (de exemplu, activism/căldură în relațiile interpersonale) sau negativ (autonomie redusă). Nivelul ridicat al emoționalității românilor se poate exprima la rândul său pozitiv (de exemplu, flexibilitate afectivă) sau negativ (de exemplu, dezechilibru afectiv). Nivelul mai scăzut al deschiderii se poate exprima pozitiv (prudență) sau negativ (ca suspiciune/mizantropie). Nivelul mai scăzut de agreabilitate al românilor poate avea fie aspecte pozitive (de exemplu, ambiție), fie aspecte negative (de exemplu, suspiciune). Similar, nivelul mai scăzut al conștiinciozității românilor se poate exprima fie pozitiv (de exemplu, o indisciplină creativă/ boemă), fie negativ (indisciplină disfuncțională).”<sup>8</sup>

În studiu se arată că românii sunt în general reci și suspicioși față de străini, neîncrederea fiind un mecanism de *coping*, construit în decursul istoriei, ca urmare a faptului că teritoriul lor, situat la granița imperiului, a fost frecvent teatru de război. Ca urmare, străinii erau în general inamici, care le periclitaau siguranța personală și a familiei. În ciuda acestui fapt, pentru a-și satisface nevoile bazale de stimă de sine, și a face o primă impresie favorabilă, ei se caracterizează pozitiv ca fiind „calzi”, „ospitalieri”, „toleranți”.<sup>9</sup> În acest sens, este excelent construită în film secvența petrecerii date de primărie în cinstea venirii americanilor cu mâncare, băutură, fete sexy și o orchestră al cărei solist, surrogat al lui Elvis Presley, amestecă muzica lăutărească cu rock & roll-ul.

În privința indisciplinei românilor, cercetătorul arată că și aceasta are o valoare adaptativă istorică, fiindcă „în secolele trecute, indisciplina și caracterul pasiv-agresiv (de exemplu ostilitatea controlată) erau formele de rezistență pasivă prin care cei mai slabi își protejau cultura amenințată de cei mai puternici”.<sup>10</sup> În acord cu aceste observații, filmul ilustrează cu umor diferențele între modul de organizare al armatei americane în raport cu cea română. Dacă soldații căpitanului Jones se aliniază în formație cu rigoarea unui ceas elvețian, manifestă respect față de norme, sunt liniștiți, civilizați și beau apă îmbuteliată, românii care însoțesc convoiul NATO, se mobilizează mai greu la venirea superiorului, joacă table, sunt gălăgioși și consumă alcool.

Instabilitatea emoțională și comportamentul pasiv-agresiv al românilor, la care face referire Daniel David, le produce americanilor un adevărat șoc cultural. Pe de o parte, șeful de gară are o atitudine ostilă (blochează trenul, este agresiv verbal, face exces de zel în îndatoririle de serviciu, susține respectul față de lege, deși este contrabandist și un om corupt), pe de altă parte, primarul, speculând posibile oportunități, organizează în cinstea „oaspeților de peste ocean”, „aniversarea satului”, „cu mici, cu bere, cu tot ce trebuie să fie frumos”.

Componenta psihologică a filmului este foarte importantă. Încă din debut, dar și pe parcursul derulării sale, sunt inserate secvențe alb-negru, *flashback*-uri din copilăria lui Doiaru, în care se arată cum tatăl și mama acestuia sunt arestați de ruși în timpul Celui de-I Doilea Război Mondial, fiindcă produsera în propria fabrică armament pentru Germania nazistă. Speranța lor de a fi eliberați cât mai curând de americani îi este transmisă fiului, care însă nu își va mai revedea niciodată părinții. Astfel, oprirea trenului NATO nu este doar un exercițiu de putere al unui baron local, ci are un substrat mai adânc, reprezentând o formă de descărcare a frustrărilor acumulate de așteptarea zadarnică a salvării americane.

Triunghiului dramatic al lui Karpman<sup>11</sup>, persecutor-victimă-salvator, este un model psihologic care poate oferi o imagine a dinamicii relațiilor instituite în film. Doiaru consideră că persecutarea

7. Ibid., 293.

8. Ibid., 298.

9. Ibid., 310.

10. Ibid., 310.

11. Stephen B. Karpman, *Triunghiul dramatic. Noua analiza tranzacțională a intimității și a fericirii*, traducere din limba engleză de Ruxandra Rădulescu (București: Trei, 2023).



americanilor, prin refuzul de a le permite să își continue misiunea, este justificată de trecutul lui și al familiei lui, de victime ale istoriei, trădate în așteptările lor. Pentru scurt timp, prin schimbarea rolurilor, victima (Doiaru) devine persecutor, iar mult-așteptații „salvatori” (soldații americani) devin victime, pe de o parte ale excesului de zel al unui șef de gară dintr-o localitate rurală, dar și ale birocrăției românești, din cauza căreia se întârzie emiterea actelor de transport. La scară mare însă, filmul oferă o imagine tragi-comică a națiunii române, care vreme de 45 de ani a fost victimă a unei regim totalitar, regimul comunist, din ghearele căruia a așteptat mereu să fie salvată de cineva din afară. Rolul de victimă și-l asumă în continuare primarul, directorul fabricii, dar și localnicii, care speră ca venirea americanilor să îi scape de sărăcie, prin atragerea de investitori, dar și de acest mafiot local, Doiaru, care l-a cumpărat pe șeful poliției, și încearcă acum să falimenteze fabrica locală.

Filmul reușește să strângă într-un tot coerent și plin de farmec teme importante ale perioadei de tranziție: fascinația pe care o exercită lumea capitalistă, birocrăția înfiorătoare, visul tinerilor (precum fiica lui Doiaru) de a-și făuri un viitor peste hotare, falimentarea industriei grele românești, populismul clasei politice, corupția. Societatea pe care o oglindește lungmetrajul lui Cristian Nemescu este una de timp colectivist, în care, așa cum arată Daniel David, „de obicei, nevoile individului, fără să fie anulate, sunt subordonate intereselor și nevoilor grupului”. În plus, „există o grijă și o suspiciune față de cei din afară, că «nu sînt de-ai noștri»”.<sup>12</sup> Alternativa este o societate de tip comunitate, în care „oameni care nu se cunosc neapărat între ei, dar descoperă că au valori comune, le pun împreună și constituie grupuri care sunt nu doar un sprijin pentru membrii lor, ci sunt grupuri deschise spre cei din afară”.<sup>13</sup> În societățile colectiviste, precum cele din fostul bloc comunist, care au trăit multă vreme sub un regim opresiv, puterea socială este concentrată în mîna câtorva indivizi (în acest caz, Doiaru și primarul), care-i conduc pe cei mulți, iar aceștia li se supun.

„În alte societăți, [în Occident și S.U.A., în speță n.n.], puterea este mai distribuită. Puterea socială nu este concentrată, iar cei din zona de putere se văd mai degrabă ca reprezentanți ai celorlalți, nu ca șefi ai lor, iar cei mulți, fiindcă distanța față de putere este mai mică, au mai multă inițiativă”.<sup>14</sup> Este modelul la care aspiră și localnicii din Căpâlnița. Inițiativele de a avea un radio local, un fel de „voce a poporului”, dar și de a-și exprima nemulțumirile („Hoții!”, „Dați-ne banii!”), chiar dacă fără convingere, în cadrul unor greve spontane, ca cele organizate de către muncitorii de la fabrica de rulmenți, sunt încercări timide de a tinde spre autonomie și spre libera exprimare, de a construi o lume ca afară, visând la California.

### Umorele self-enhancing

Însă dacă construcția acestei lumi se arată dificilă și de durată, iar istoria este, așa cum spune Stephen Dedalus, eroul lui Joyce, „un coșmar din care încercăm să ne trezim”, cea mai simplă și mai blîndă soluție pare a fi aceea de a rîde de lume și de noi, de a face haz de necaz. Pe scară largă, cea mai cunoscută și mai acceptată teorie a umorului este cea a incongruenței între așteptări și realitate, incongruență care trebuie să fie mai întîi remarcată și evidențiată de cineva, pentru a obține un efect comic.<sup>15</sup> „Dacă această incongruență este interpretată ca o pierdere a ceva, ea va duce la stări de tristețe și, în faze complicate, la depresie. Dacă o interpretezi ca pe un pericol, va duce la îngrijorare și, în forme complicate, la anxietate sau panică. Dacă o interpretezi ca pe o nedreptate, va duce la nemulțumire, la furie, la agresivitate, în forme complicate. Dacă o interpretezi ca pe o violare etică, va duce la vinovăție. Dar incongruența poate fi interpretată benign, și astfel se deschide calea umorului”.<sup>16</sup> În opinia lui Daniel David, în țările cu colectivism puternic și concentrare a puterii, cum este țara noastră, este foarte prezent umorul de tip autoironie. Perioada comunistă a încurajat „umorul de self-enhancing, de autoajutorare, de autodezvoltare”.<sup>17</sup>

Comedie neagră, *California Dreamin’* amintește de *Pisica albă, pisica neagră* a lui Emir Kusturica, datorită spiritului balcanic, a spațiului rural expus și chiar a muzicii lăutărești, interpretate de Trupa Universului, avându-l ca solist pe Liviu Valoare, care mixează cu lejeritate piese autohtone și hit-uri rock’n’roll, cu care speră să îi cucerească pe americani. Atunci când distanța între speranțe și realizări

12. Daniel David, „Oricine poate să aibă umor”, *Dilema Veche*, nr. 946, 26 mai – 1 iunie, 2022. <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/oricine-poate-sa-aiba-umor-636461.html>.

13. Daniel David, „Oricine poate să aibă umor”.

14. Ibid.

15. Arthur Asa Berger, *An Anatomy of Humor* (London: Routledge, 2017), 3.

16. Daniel David, „Oricine poate să aibă umor”.

17. Ibid.

este mare, (cam tot atât de mare ca distanța între California și Căpâlnița), o modalitate inofensivă de a depăși frustrarea și de a căpăta reziliență în fața vicisitudinilor vieții, este râsul. Umorul lui Cristian Nemescu este unul fin și plin de candoare. Nimic nu este ostentativ, și poate tocmai din acest motiv, lumea reprezentată ne pare realistă și în același timp comică. Este România rurală, balcanică, pe care spectatorii autohtoni o cunosc atât de bine, dar care îi lasă perplecși pe străini. Obiectivul camerei se substituie ochiului soldatului american, care se situează la o distanță considerabilă față de tabloul ce i se înfățișează: mai întâi gara din Constanța, unde printre bălțile de pe peron o fanfară insistă să le ofere soldaților NATO o primire festivă, apoi călătoria cu autobuzul care întâlnește un convoi mortuar intonând un marș funebru, și în final oprirea în Căpâlnița, unde tractoarele și mașinile vechi Dacia se strecoară printre oameni și vaci. Regizorul ne așază în față o oglindă în care se pot vedea sărăcia, frustrările, clișeele, sentimentalismele, zbaterea de a ne depăși condiția istorică. Așa cum arată Adrian Marino,

„simțul comicului [...] presupune ca o condiție esențială, prealabilă, atitudinea critică, de neaderență sau contestare [...] Explicația interioară a comicului, totdeauna normativă, stă în conștiința ascunsă sau declarată a unui ideal contrariat, a unei valori înalte negate sau minimalizate. [...] În esență, comicul nu poate fi deci «vesel», ci «trist», expresie a unei decepții sau nemulțumiri interioare, produsul unei judecăți negative, prin raportare spontană la o normă implicită, ignorată ori călcată.”<sup>18</sup>

În film sursa principală a comicului este inadecvarea. Seriozitatea cu care căpitanul Jones, înțelege să-și îndeplinească misiunea, figura lui impasibilă, rigiditatea, contrastează izbilor cu superficialitatea și dezinvoltura petrecăreților invitați la masa festivă. El realizează că deși timpul curge în defavoarea obiectivelor sale, va trebui să folosească diplomația, așa cum îi sugerează adjunctul său, sergentul David McLaren (Jamie Elman) și să facă pe plac autorităților locale, pentru a și le apropia. Mai mult chiar, el acceptă să țină un discurs la căminul cultural, încurajându-i pe săteni să își ceară drepturile și să nu se mai lase umiliți de baronii locali, ca Doiaru.

Imaginarul *kitsch* al petrecerii dată în cinstea americanilor este construit cu veritabil talent. Un Elvis țigan cântă muzica lăutărească, urmată de „Love me tender”, steagul american în formă de fundă decorează fața de masă, iar chipurile pictate ale lui Elvis, Martin Luther King, Bill Clinton, George Washington, Ștefan Cel Mare, Traian și Decebal stau unul lângă celălalt, într-o galerie. Tinerele fete flirtează cu soldații americani. Se remarcă fiica lui Doiaru, seducătoare, în ciuda faptului că bea bere la halbă și scuipă semințe. În altă seară, oaspeții sunt duși să vadă o replică a fermei din filmul Dallas, așezată chiar în apropierea turnului Eiffel. Îi întâmpină fete sexy cu pălării de cowboy și nimeni altul decât contele Dracula, într-un show de muzică și dans. *Kitsch*-ul „creează în spiritul unei etici negative subiacente”, spune Gavril Maté. El funcționează după logica înșelăciunii, eclecticismului, senzualității, sentimentalismului, a unui katharsis-ului facil.<sup>19</sup> Urmărindu-și obiectivele, primarul își propune să-i delecteze și chiar să-i seducă pe americani, recurgând la clișee, la figuri iconice, a căror simplă evocare ar trebui să trezească încântare și admirație, dar care aduse împreună într-un amestec eterogen stârnesc mai degrabă râsul.

Umorele filmului este nebunesc și funcționează ca un antidepresiv. Simon Critchley, citindu-l pe Freud arată că ego-ul simte un fel de consolare în recunoașterea caracterului său caraghios și în loc să plângă, ajunge să râdă de sine. „Umorele este adesea întunecat, dar întotdeauna lucid. El rezează o relație profund cognitivă cu sine însuși și cu lumea [...] Umorul ne reamintește ce înseamnă modestia și care e limita condiției umane, o limită ce nu ne îndeamnă la o afirmare tragic-eroică, ci la o recunoaștere comică, nu la o autenticitate prometeică ci la o inautenticitate rizibilă”.<sup>20</sup> Căpâlnița este emblematică pentru întreaga Românie în drumul ei spre occidentalizare, este familiarul defamiliarizat printr-un exces de teatralitate și de ridicol. A fi capabil să râzi de tine și de ai tăi este până la urmă o dovadă de maturitate și un pas important spre evoluție, de aceea pe tot parcursul filmului regizorul pare că veghează asupra țării sale cu o privire lucidă, un zâmbet trist și o mângâiere pe creștet. În logica psihanalizei lui Freud, Simon Critchley identifică în umor un supra-ego mai matur, pe care pe îl numește supra-ego II. În opinia sa, acesta înlocuiește suprago-ul timpuriu, sursă a autocriticii, a învinovățirii și a interdicțiilor: „În umor vedem profilul supra-ego-ului II, un supraego care nu sfâșie ego-ul, ci îi vorbește în cuvinte

18. Adrian Marino, *Dintr-un dicționar de idei literare* (Cluj-Napoca: Argonaut, 2010), 236.

19. Gavril Maté, *Universul kitsch-ului – o problemă de estetică* (Cluj-Napoca: Dacia, 1985), 134.

20. Simon Critchley, *On Humour* (London: Routledge, 2002), 102.



de consolare. Acesta este un supra-ego pozitiv, care eliberează și înalță, permițând ego-ului să se regăsească în ridicol. Dacă supra-ego I este părintele care interzice, certându-l pe copil, atunci supra-ego II este părintele consolator. Sau, mai bine zis, supra-ego II este copilul care a devenit părintele, mai înțelept și mai spiritual, chiar dacă ușor răvășit."<sup>21</sup>

Neobișnuit de înțelept și de spiritual era și Cristian Nemescu la cei doar 27 de ani ai săi. El a reușit să ofere într-un film, chiar dacă neterminat, totuși deosebit de coerent și de complex, atât o perspectivă socială critică asupra anilor de tranziție (demagogia politicienilor, abuzurile mafiei locale, sărăcia, falimentarea fabricilor) cât și o perspectivă psihologică, prin intermediul unor personaje nuanțate și a poveștilor lor: povești despre maturizare, povești despre traumele din copilărie, povești de dragoste. Și ceea ce este uimitor, este că face asta cu atât de mult umor, cucerind, spre deosebire de colegii săi de generație, nu doar critica des specialitate, ci și marele public.

### Bibliography

- Berger, Arthur Asa. *An Anatomy of Humor*. London: Routledge, 2017.
- Critchley, Simon. *On Humour*. London: Routledge, 2002.
- David, Daniel. "Oricine poate să aibă umor" [Anyone can Have Humour]. *Dilema Veche*, no. 946, May 26 – June 1, 2022. <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/oricine-poate-sa-aiba-umor-636461.html>.
- David, Daniel. *Psihologia poporului român. Profilul psihologic al românilor într-o monografie cognitiv-experimentală* [The Psychology of the Romanian People: The Psychological Profile of Romanians in a Cognitive-Experimental Monograph]. Iași: Polirom, 2015.
- Gorzo, Andrei, and Gabriela Filippi. *Contribuții la interpretarea cinemaului românesc nouăzecist* [Contributions to the Interpretation of Romanian Cinema of the 90s]. Cluj-Napoca: Tact, 2017.
- Gorzo, Andrei. "Realism and Ideology in post-2000 Romanian Cinema." *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un blog de Andrei Gorzo*, July 25, 2016. <https://andreigorzoblog.wordpress.com/2016/07/25/realism-and-ideology-in-post-2000-romanian-cinema/>.
- Gorzo, Andrei. *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu* [Things that Cannot Be Told Differently: A Way of Thinking Film, from André Bazin to Cristi Puiu]. București: Humanitas, 2012.
- Karpman, Stephen B. *Triunghiul dramatic. Noua analiza tranzactionala a intimitatii și a fericirii* [The Dramatic Triangle]. Translated into Romanian by Ruxandra Radulescu. Bucharest: Trei, 2023.
- Marino, Adrian. *Dintr-un dicționar de idei literare* [From a Dictionary of Literary Ideas]. Edited by Florina Ilis and Rodica Frențiu. Cluj-Napoca: Argonaut, 2010.
- Morozov, Victor. "Într-un oraș mic: Revoluția Română, între Videograme dintr-o revoluție și A fost sau n-a fost?" [In a Small Town: The Romanian Revolution between "Videograms of a Revolution" and "12:08 East of Bucharest"]. *Transilvania*, no. 11-12 (2019): 115-120.
- Maté, Gavril. *Universul kitsch-ului – o problemă de estetică* [The World of Kitsch: A Question of Aesthetics]. Cluj-Napoca: Dacia, 1985.
- Șerban, Alex. Leo. "În gara noastră mică... – California Dreamin' (nesfârșit)" [In our little train station...-California Dreamin' (endless)]. *Libertatea*, June, 2007. <https://agenda.liternet.ro/articol/4823/Alex-Leo-Serban/In-gara-noastra-mica-California-Dreamin-nesfirsit.html>.

---

21. Ibid., 103.