



“1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia



LUNDS
UNIVERSITET

Lund University



Institutul
Limbii Române

Romanian Language Institute, Bucharest

SWEDISH JOURNAL OF ROMANIAN STUDIES

Vol. 7 No 2 (2024)



ISSN 2003-0924

The cover photo was taken by Andra Ursa in April 2024 and represents The Field of Liberty, Blaj, Alba County, Romania

The editorial activities undertaken by Associate Editor Lucian Vasile Bâgiu for this issue, which included visits to the University of Bucharest, the Technical University of Civil Engineering of Bucharest, and the West University of Timișoara, were partially funded through Order no. 3721/22.02.2023 issued by the Romanian Ministry of Education.

SWEDISH JOURNAL OF ROMANIAN STUDIES

Vol. 7 No 2 (2024)

ISSN 2003-0924

Vol. 7 No 2 (2024)
ISSN: 2003-0924

Table of contents

Editorial	6
Introduction for contributors to Swedish Journal of Romanian Studies ...	8
Literature	
<i>Alina Buzatu,</i> Ființele ficționale: Ce sunt și la ce folosesc / Fictional beings: What they are and what they are for	11
<i>Mircea A. Diaconu,</i> I.L. Caragiale. Despre autor, cititor și diferite mecanisme de seducere, pornind de la <i>O conferență</i> / I.L. Caragiale. On the author, the reader, and the various mechanisms of seduction, starting from <i>A lecture</i>	20
<i>Alexandra Olteanu,</i> Romanul judiciar: Către un nou subgen al romanului istoric românesc / The judicial novel: Toward a new subgenre of the Romanian historical novel	37
<i>Alba Diz Villanueva,</i> Cărtărescu vs. Cărtărescu: El imaginario literario de <i>Melancolia</i> , cambio y pervivencia / Cărtărescu vs. Cărtărescu: The literary imaginary of <i>The Melancholy</i> , change and perseverance	57
<i>Cristina Sărăcuț,</i> Homeland in Romanian children's literature written in the Diaspora	83
<i>Antonio Patraș, Roxana Patraș,</i> For a noble and sentimental literature: N. Steinhardt and the essay as a form of freedom	95
Cultural Studies	
<i>Alexandru Ofrim,</i> Représentations et pratiques nocturnes dans la société roumaine (XVIII ^e – XX ^e siècles) / Nocturnal representations and practices in Romanian society (18 th – 20 th centuries)	112
<i>Anca Șerbănuță,</i> Decline of a national icon: Derogatory representations of the Romanian peasant in recent television programs	124
Anthropology	
<i>Gabriela Bodea,</i> Economia și societatea sub lentila multiculturalismului. Contraste: <i>Heterocromie</i> și <i>heterocronie</i> economico-socială / Economy and society under the lens of multiculturalism. Contrasts: <i>Heterochromy</i> and economic-social <i>heterochrony</i>	141

History

Attila Carol Varga,

King Oscar II of Sweden and his connections with the Romanian freemasonry 156

Linguistics

Boryana Emiliyanova, Silvia Mihăilescu,

Considerații privind valoarea de optativ a conjunctivului românesc și bulgăresc în propoziții independente / Insights on the optative value of subjunctive in independent clauses in Romanian and Bulgarian 164

Denisa-Maria Bâlc,

Construcțiile incidente cu funcție expresivă: analiză cantitativă pe momentele și schițele lui I.L. Caragiale / Incident constructions with expressive function: quantitative analysis on the moments and sketches of I.L. Caragiale 177

Research Seminars

Andra Bruciu-Cozlean,

Behind-the-scenes: Aspects of a film reception. The case of *The Independence of Romania* (Aristide Demetriade, Grigore Brezeanu, 1912) and *The Rest is Silence* (Nae Caranfil, 2007) 189

Book reviews

Sorin Ciutacu,

The séance of reading: Uncanny designs in modernist writing by Professor Thomas Cousineau 201

Gabriela Chiciudean,

The journey to the end of the world under the sign of reconciliation with oneself and the world 206

Contributors 209

Editorial

Communication and intellectual freedom are two of the main aspects considered when engaging an audience in thought and meditation exercises. *Swedish Journal of Romanian Studies* aims to cultivate and encourage high-standard academic pursuits focused on an increasing range of topics meant to argue and develop this sense of critical thinking and freedom of thought. The current issue of the seventh volume includes the following fields of study: literature, cultural studies, anthropology, history, linguistics, research seminars and book reviews. The research studies are written in Romanian, Spanish, French and English. The Romanian culture is not only discussed and revealed within certain critical perspectives but it is constantly placed and related to the universal education environment as well. Multiculturalism develops due to such studies relevant in the present context of globalization and increasing uncertainty of identities and bonds.

The *Literature* section includes seven articles discussing Romanian writers in connection with themes such as irony, freedom, social outlaw, homeland, space and time. Alina Buzatu from the Faculty of Letters at the *Ovidius* University of Constanța, problematizes the (non)existence of fictional beings, framing her research within contemporary conceptual history. Mircea A. Diaconu, a PhD Professor at *Ștefan cel Mare* University of Suceava problematises the work of I. L. Caragiale through the lenses of reception theories, hermeneutics and textuality, and questions at the same time other essential aspects of the author's oeuvre. Alexandra Olteanu, Assistant Professor at the *Alexandru Ioan Cuza* University of Iași, develops an argument regarding the judicial novel as a new subgenre of the Romanian historical novel. Alba Diz Villanueva, Assistant Professor PhD in the Department ERFITEI, from the *Complutense* University of Madrid, analyses the differences and similarities between the latest volume of stories and the previous literary production of Mircea Cărtărescu. She examines elements such as characters, motifs, symbols, metaphors, subjects, intertextuality, and metafiction in relation to the temporal and spatial framework between the late 1950s to the end of the 1980s. Cristina Sărăcuț, from the Department of Humanistic and Social Sciences, *Babeș Bolyai* University, Cluj Napoca, continue the section with a study about homeland in Romanian's children literature written in Diaspora. She targets three contemporary writers, namely Ana Niculina Ursuleanu, Radu Flora and Slavco Almăjan. Antonio Patraș, Professor at the Faculty of Letters of *Alexandru Ioan Cuza* University of Iași and Roxana Patraș, Senior Researcher (I) at The Institute of Interdisciplinary Research of *Alexandru Ioan Cuza* University of Iași close the section with an inquiry into Nicolae Steinhardt's literary criticism.

Cultural Studies follows the sequence, with two articles leading the reader's attention from the 18th-century to 21st-century social practices. Alexandru Ofrim, an Associate Professor at the Faculty of Letters, University of Bucharest, explores the topic of nocturnal representations and practices in Romanian society of the 18th-20th centuries. He applies and questions the authentication of Roger Ekirch's results for the realities of the Romanian society of the previously mentioned time span. Anca Șerbănuță, PhD in Cultural Studies from the University of Bucharest, Doctoral School of Letters, uses visual analysis, grounded in Barthesian semiotics, to explore the changes in modes of representation of the peasant in popular media from the depository of national values to a marginal lower class. She makes references to a very successful and contemporary Romania TV series named "*Las Fierbinți*".

The next three sections develop intercultural courses referring to the socio-economic, historical, and linguistic layers. *Anthropology* includes Gabriela Bodea's research on social

awareness and the main focus on heterochromy and socioeconomic heterochrony in relation to multiculturalism. Gabriela Bodea is Associate Professor at the Faculty of Economics and Business Administration, *Babeş-Bolyai* University, Cluj-Napoca. *History* launches the study of Attila Carol Varga, a researcher at the *George Barițiu* History Institute of the Romanian Academy and an associate researcher at Oxford Brookes University (UK). He proposes an analysis centred around the topic of the contacts between Romanian and Swedish Freemasonry in the second half of the 19th century. Moving further with the *Linguistics* part, Boryana Emilianova Mihaylova and Silvia Mihăilescu, assistant professors at the University of Veliko Tarnovo, Bulgaria, dwell on the subject of the optative value of subjunctive in independent clauses. They target Romanian and Bulgarian languages. Denisa-Maria Bâlc, a doctoral student in the field of Philology and a Teaching Assistant at the Faculty of Letters and Arts, at *Lucian Blaga* University of Sibiu, continues with a quantitative analysis concerning incident constructions with expressive function in I. L. Caragiale's *Moments and Sketches*.

Research Seminars includes the research article of Andra Cozlean Bruciu, a Senior Lecturer at the Faculty of Letters, *Babeş-Bolyai* University, Cluj-Napoca, Department of Romanian Literature and Literary Theory. She discusses several aspects related to the importance of a cinema course in foreign language teaching and focuses on the history of two Romanian movies: *The Independence of Romania* (1912) and *The Rest is Silence* (2007).

Book reviews, the closing section of the current volume, creates paths towards the rediscovery of the themes concerning the meaning/s of life and death as expressed in literature. Sorin Ciutacu, Associate Professor of English and Germanic Studies and Cultural History at the West University of Timisoara, Romania, offers an insight into Professor Thomas Cosineau's book, *The Séance of Reading: Uncanny Designs in Modernist Writing*. He stresses the originality and the critical perspective readers encounter in Cosineau's writing about literary modernist texts. Gabriela Chiciudean, Associate Professor and executive manager of Speculum Centre for the Study of Imaginary, *1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia, invites the readership to engage in meditation starting from Răzvan Brudiu's novella, entitled "*When you have no one to hug*", and to envision the image "of a hamlet in the Apuseni Mountains".

Our gratitude and respect merge with limitless feelings of appreciation and admiration for all the contributors to this issue. The high-quality standards are continuously maintained due to the rigorous, careful and specialised work of our thirty-seven international reviewers for this issue coming from Spain, China, Turkey, Moldova and Romania. The openness and evolution of the journal towards worldwide academic institutions owe the same esteem to its authors, editors and reviewers alike. The close collaboration between the institutions of Romania, Sweden and Spain, makes the present issue not only a great scholarly achievement but another essential lifelong connection between nations united in education.

Swedish Journal of Romanian Studies is published in collaboration with *Lund* University, *Complutense* University of Madrid, *1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia, Romania, and the Romanian Language Institute, Bucharest, and welcomes contributions from scholars worldwide. Last but not least, we would like to thank our permanent members of the scientific advisory board coming from Germany, Spain, the Czech Republic, the Slovak Republic, the USA, China, Sweden and Romania, who oversee the process and the success of academic internationalisation.

Bianca-Maria Bucur

Introduction for contributors to Swedish Journal of Romanian Studies

Focus and Scope

Swedish Journal of Romanian Studies (Centre for Languages and Literature, Lund University, Sweden / Centre for the Research of the Imaginary *Speculum*, 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania / Complutense University of Madrid, Spain / Romanian Language Institute, Bucharest) publishes studies about Romanian language, literature, theatre and film, cultural studies, translation studies, education, anthropology, history as well as research seminars and reviews of works within these fields. It welcomes articles that focus on case studies, as well as methodological and/or theoretical issues.

Swedish Journal of Romanian Studies is a new forum for scholars that sets and requires international high quality standards. The journal accepts papers written in Romanian or English, as well as in French, Italian, and Spanish.

Peer Review Process

SJRS has a two stage reviewing process. In the first stage, the articles and studies submitted for publication need to pass the scrutiny of the members of the editorial committee. The studies accepted in this stage are then undergoing a double blind review procedure. The editorial committee removes all information concerning the author and invites external scholars (whose comments are paramount for the decision of accepting for publication or not) to act as anonymous reviewers of the material. Neither the identity of the author, nor that of the reviewer is disclosed. The comments and recommendations of the anonymous reviewers are transmitted to the authors.

Open Access Policy

This journal provides immediate open access to its content on the principle that making research freely available to the public supports a greater global exchange of knowledge.

Indexation

SJRS is covered by SCOPUS, EBSCO, ERIH PLUS, DOAJ, CEEOL, Index Copernicus, Ulrichsweb: Ulrich's Periodicals Directory, MLA Directory of Periodicals, and Cosmos.

Editorial Staff

Dr. Verner Egerland – editor-in-chief, Centre for Languages and Literature, Lund University, Sweden
Dr. Lucian Vasile Bâgiu – associate editor, 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania
Dr. Felix Nicolau, Complutense University of Madrid, Spain / Romanian Language Institute, Bucharest, Romania – editor
Dr. Andra Iulia Ursa, 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania – editor (proofreading, copyediting & layout for English)
Bianca Maria Bucur Tincu, 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania – editor (proofreading, copyediting & layout for English)

Dr. Gabriela Chiciudean, *1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia, Romania – scientific copy editor for Romanian

Scientific Advisory Board

Alina Bako, *Lucian Blaga* University of Sibiu, Romania
Ariana Bancu, Northeastern Illinois University, USA
Diana V. Burlacu, Leipzig University, Germany / Romanian Language Institute, Bucharest, Romania / *Babeş-Bolyai* University, Cluj-Napoca, Romania
Iosif Camară, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iaşi, Romania
Ruxandra Cesereanu, *Babeş-Bolyai* University, Cluj-Napoca, Romania
Adrian Chircu, *Babeş-Bolyai* University, Cluj-Napoca, Romania
Romaniţa Constantinescu, Heidelberg University, Germany / Romanian Language Institute, Bucharest, Romania / University of Bucharest, Romania
Daiana Cuiş, *Babeş-Bolyai* University, Cluj-Napoca, Romania / Romanian Language Institute, Bucharest, Romania
Barbara Fraticelli, *Complutense* University of Madrid, Spain
Jarmila Horakova, Charles University in Prague, Czech Republic
Arleen Ionescu, Shanghai Jiao Tong University, China
Liviu Lutaş, Linnaeus University, Sweden
Marius Miheţ, Comenius University, Bratislava, Slovak Republic / Romanian Language Institute, Bucharest, Romania / University of Oradea, Romania
Doris Mironescu, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iaşi, Romania
Roxana Patraş, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iaşi, Romania
Valeriu Stancu, *Humboldt* University of Berlin, Germany / Romanian Language Institute, Bucharest, Romania / *Alexandru Ioan Cuza* University of Iaşi, Romania
Chris Tănăsescu, Global Literary Studies Research Lab, Spain
Adrian Tudurachi, Romanian Academy, *Sextil Puşcariu* Institute of Linguistics and Literary History, Cluj-Napoca, Romania
Dragoş Varga, *Lucian Blaga* University of Sibiu, Romania

Reviewer Board for this issue

Ioana Alexandrescu, Autonomous University of Barcelona, Spain / Romanian Language Institute, Bucharest, Romania / University of Oradea, Romania
Iulia Anghel, Ecological University of Bucharest, Romania
Alina Bako, *Lucian Blaga* University of Sibiu, Romania
Iulian Băicuş, University of Bucharest, Romania
Cezar Bălăşoiu, University of Bucharest, Romania
Iulian Boldea, *George Emil Palade* University of Medicine, Pharmacy, Science, and Technology of Târgu Mureş (UMPhST), Romania
Adriana Carolina Bulz, Military Technical Academy *Ferdinand I*, Bucharest, Romania
Diana Câmpan, *1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia, Romania
Luminiţa Chiorean, *George Emil Palade* University of Medicine, Pharmacy, Science, and Technology of Târgu Mureş (UMPhST), Romania
Rodica Gabriela Chira, *1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia, Romania
Marcela Ciorte, *1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia, Romania
Laura Mariana Cismaş, West University of Timişoara, Romania
Nina Corcinschi, State University of Moldova, Institute of Romanian Philology *Bogdan Petriceicu-Haşdeu*, Republic of Moldova
Ela Cosma, Romanian Academy, *George Bariţiu* Institute of History, Cluj-Napoca, Romania
Valer Simion Cosma, The Library of the *Lucian Blaga* University of Sibiu, Romania
Anca Otilia Dodescu, University of Oradea, Romania
Carmen Dominte, National University of Music, Bucharest, Romania
Roxana Elena Doncu, University of Medicine and Pharmacy *Carol Davila*, Bucharest, Romania

Irina Ana Drobot, Technical University of Civil Engineering, Bucharest, Romania
Carmen Duțu, *Dimitrie Cantemir* Christian University, Bucharest, Romania
Ioan Fărnuș, *Ștefan cel Mare* University of Suceava, Romania
Ionuț Geană, University of Bucharest, Romania / *Iorgu Iordan - Alexandru Rosetti* Institute of Linguistics, Romanian Academy, Bucharest, Romania
Cristina Gherman, Technical University of Civil Engineering, Bucharest, Romania
Monica Huțanu, University of Belgrade, Serbia / Romanian Language Institute, Bucharest, Romania / West University of Timișoara
Laura Jiga Iliescu, *Constantin Brăiloiu* Institute of Ethnography and Folklore, Romanian Academy, Bucharest, Romania
Arleen Ionescu, Shanghai Jiao Tong University, China
Luiza Marinescu, Sofia University *St. Kliment Ohridski*, Bulgaria / Romanian Language Institute, Bucharest, Romania / *Spiru Haret* University, Bucharest, Romania
Silviu Mihăilă, Bucharest University of Economic Studies, Romania
Constantin-Ioan Mladin, *1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia, Romania
Cristina Nicolaescu, Yozgat-Bozok University, Turkey
Cosmin Perța, Hyperion University, Bucharest, Romania
Daniela Petroșel, *Ștefan cel Mare* University of Suceava, Romania
Dana Radler, Bucharest University of Economic Studies, Romania
Dragoș Sdrobiș, Art and Design University of Cluj-Napoca, Romania
Vasile Spiridon, *Vasile Alecsandri* University of Bacău, Romania
Ingrid Tomonicska, Sapientia Hungarian University of Transylvania, Romania
Ottmar Trașcă, Romanian Academy, *George Barițiu* Institute of History, Cluj-Napoca, Romania
Marian Țuțui, Hyperion University, Bucharest, Romania / *G. Oprescu* Institute of Art History, Romanian Academy, Bucharest, Romania

Section Editors

History, Theatre, Film:

Dr. Lucian Vasile Bâgiu – *1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia, Romania

Anthropology, Research Seminars:

Dr. Felix Nicolau, *Complutense* University of Madrid, Spain / Romanian Language Institute, Bucharest, Romania

Literature, Cultural Studies:

Dr. Gabriela Chiciudean, *1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia, Romania

Translation Studies, Linguistics:

Dr. Andra Iulia Ursa, *1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia, Romania

Education, Book Reviews:

Bianca Maria Bucur Tincu, *1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia

Literature

FIINȚELE FICȚIONALE: CE SUNT ȘI LA CE FOLOSESC

FICTIONAL BEINGS: WHAT THEY ARE AND WHAT THEY ARE FOR

Alina BUZATU

Universitatea Ovidius din Constanța
Ovidius University of Constanța

e-mail: alina.buzatu@365.univ-ovidius.ro

Abstract

My paper problematizes the (non)existence of the fictional beings, addressing a series of important theoretical questions and comparing some relevant (realist / antirealist) answers archived by the modern and contemporary conceptual history. I have examined contrastive philosophical perspectives that define the ontological condition of fictional beings, in an attempt to represent the specific difference of these imaginative constructs and their experiential roles. The argumentative stake of my concise research is to prove that, in the coordinates of the imaginative worlds, fictional beings, their behavior, language, emotions, intentions, help us „read” and interpret real life - they are cognitive tools of exceptional value.

Keywords: fictional entity; fictional realism / antirealism; make-believe; (fictional) truth.

Preambul. Întotdeauna am invidiat firescul cu care, în primele pagini din *Orgia perpetuă*, cartea dedicată doamnei Bovary și lui Flaubert, Mario Varga Llosa spune cât de mult, cât de pasional a iubit-o pe Emma Bovary (2013, p. 5). Să poți să îți declari pasiunea (neîmpărtășită) pentru o ființă fără trup palpabil cere și curaj (căci riști să pari cel puțin bizar) și o înțelegere adâncă a atât de enigmaticelor legături între viață și literatură. În logica lui Llosa, ființele ficționale au chiar un avantaj asupra oamenilor reali când ambele categorii devin trecut, pentru că pot fi accesate, pot fi „reînviat” la nesfârșit, prin efortul minim de a deschide o carte la fragmentele cele mai importante (2013, p. 9).

Ipoteze demografice. Prin urmare, dacă e pe așa, câte ființe *suntem* în această lume? Recensămintele efectuate de diferitele agenții care se ocupă cu numărul ființelor cu viață în trup, care respiră, gândesc, vorbesc o limbă pe planeta Pământ, ne informează că am depășit 8 miliarde. Pare că niciun recensământ nu își pune problema să numere ființele umane plătuite de literatură și artă din semne – adică pe acelea pe care, prin convenții acceptate, le desemnăm drept ficționale.

Închizând paranteza cu explicitări conceptuale, reluăm întrebarea: de ce nu am număra ființele ficționale, oamenii de hârtie, dacă *există*, chiar dacă numai în imaginația noastră? Sau, pentru că sunt obiecte imaginate, reprezentări fulgurante, siluete sortite evanescenței când experiențele estetice se încheie, credem că *nu există*? Dacă *există*, din ce sunt făcute, *care este natura lor*? Dacă nu există, cum de investim atâta energie a emoției în întâlnirile (estetice) cu ele, de ce le căutăm *prezența*? Dacă nu sunt pe lume, dacă nu sunt ca

noi, alcătuiți din carne și oase, de ce visăm la ele, de ce ne bântuie? De ce ne identificăm cu ele, dacă nu le putem credita măcar cu *un soi de existență*?

Aceste întrebări au traversat secole de gândire filozofică, începând cu Antichitatea; eforturile de a găsi răspunsuri pe măsura complexității întrebărilor s-au întezit în ultimele două secole, dar soluțiile teoretice, deși substanțiale, sunt departe de a fi definitive. De aceea, orice problematizare a existenței sau a nonexistenței ființelor ficționale trebuie să se raporteze dialogic la ce s-a spus deja – pentru că așa se cuvine într-o cercetare respectuoasă, dar și pentru că, prin jocul caleidoscopic de perspective, se construiește o poveste conceptuală pe cât de inextricabilă, pe atât de interesantă.

În intervenția de față ne propunem să procedăm la inventarierea câtorva dintre răspunsuri, separând mai întâi întrebările, precum Amie Thomasson (1999, p. 5), în două submulțimi: întrebări ontologice și întrebări metafizice. Pentru prima submulțime pe care o investigăm, cea a întrebărilor ontologice, avem nevoie de câteva elucidări conceptuale preliminare. De exemplu, o sarcină este să stabilim categorii în care putem pretinde că *există* lucruri, fără a ne angaja să verificăm dacă aceste toate categorii sunt chiar ocupate, „mobilate” cu lucruri; o altă sarcină este să evaluăm ceea ce *există* cu adevărat. Ontologii contemporani se concentrează în mod obișnuit exclusiv asupra celei de-a doua sarcini și procedează fiecare în felul său pentru a argumenta pentru sau contra existenței anumitor tipuri de entități, fie că acestea sunt numere, universalii, acte de conștiință sau obiecte fictive. Prin urmare, în linia demersului lui Thomasson, asumăm prima poziție teoretică și postulăm că ființele ficționale *există*, vrând să vedem ce înțelegeri ne apar dacă privim experiențele umane și limbajul din acest punct.

Există! Ființele ficționale există, dar **nu** sunt *reale*, pentru că nu au reprezentare spațio-temporală. Sunt stări mentale, dar nu orice fel de stări mentale, ci doar stări care prezintă intenționalitate, adică cele care, ghidate de intenție¹, pot reprezenta ceva dincolo de ele însele, care pot adăuga lumii naturale proprietăți și obiecte. Diferențele dintre *real* și *mental*, *abstract* și *concret*, *material* și *mental*, *real* și *ideal* sunt importante într-o problematizare din perspectivă ontologică. Să zăbovim atunci între acești termeni, înainte de a-i utiliza. Ființele ficționale sunt *concrete* sau *abstracte*? Am putea crede că sunt concrete – adică asociate cu niște coordonate spațiale și temporale. De exemplu, într-un text de ficțiune, personajele sunt ansamble (concrete) de semne. Dar *existența* unui personaj atâră doar de materialitatea acestor semne? Este vădit că nu. Cercetând mai atent în ontologii, se pare că există multe obiecte care nu sunt nici stări mentale, nici obiecte pur materiale complet independente de mental; dimpotrivă, cea mai mare parte a lumii sociale și culturale care ne înconjoară pare să se afle între aceste extreme. Sunt multe obiecte materiale al căror statut sociocultural depinde nu atât de materialitatea lor, cât de stările mentale ale indivizilor unei comunități, de practicile împărtășite și intenționalitatea colectivă - banii, contractele, instituțiile. Însă cele mai importante exemple, cele care ne interesează, sunt operele de artă; aceste artefacte sunt produse concrete ale muncii umane, sunt entități fizice, cu o materialitate determinabilă (pânză și culoare, hârtie, piatră etc.), dar statutul sociocultural al acestora (prestigiul chiar) este dat de ceea ce întruhidează. Artefactele artistice - în sensul dat de Sainsbury (2010, p. 91) - sunt produse *informate cultural*, spațiu în care lucrează împreună stările mentale intenționate ale agenților care au creat aceste produse, pe de o parte, și comportamentele de gândire și emoție ale agenților capabili să înțeleagă și să valideze

¹ Relația dintre intenție/intenționalitate și interpretarea artei este explicată nuanțat de Paisley Livingston, citat în finalul acestui articol; distincțiile acestuia sunt puse laolaltă cu sensurile date conceptului de *intenție* de Hillary Putman, așa cum sunt cuprinse în *Vocabularul european al filosofilor*: posesia unei semnificații, posibilitatea de a desemna, posibilitatea de a trimite la ceva ce nu există etc. (Cassin, 2020, p. 591).

proprietățile estetice ale acestor produse, pe de altă parte. Trebuie spus și că artefactele artistice nu sunt singurele în acest interstițiu dintre concret /material /real și abstract/ mental, ideal².

Să ne întoarcem la natura acestor ființe ficționale - care, am stabilit, *există* prin investiția mentală în materialul din care sunt alcătuite, pentru că este momentul să glosăm asupra unui alt concept despre care fac vorbire, îndeobște, cercetătorii: *imaginația*. Știm că imaginația este dispoziția („dispozitivul”) care ne conectează mințile la ființele de semne și lumile lor. Știm că imaginația nu se limitează la literatură și artă, ci ne guvernează fiecare zi a existenței. Mai știm să distingem *imaginationul* de *fictiv*, deși ambele regimuri de experiență se bazează pe minciună, înșelare, amăgire și false pretenții pentru a ne conduce dincolo de limitele a ceea ce suntem. Wolfgang Iser (1993, p. 2) ne explică: *imaginationul* este un potențial lipsit de trăsături, fără intenționalitate proprie, care fulgeră brusc prin mintea noastră, „în fața ochilor”, pentru ca să dispară în inform; *fictivul* este un act gândit, este *imaginație* condusă de intențiile unei conștiințe activatoare și înzestrată cu un *gestalt*. Înseamnă că, pentru a crea o ființă ficțională, pentru a converti *imaginationul* în *fictiv*, este nevoie să înzestram *imaginationul* cu intenție și o configurație; or, dacă procedăm așa, dăm *imaginationului* ceva stabil și determinabil, adică ceva din calitatea realului, pentru că determinarea face parte din definiția minimă a realității. Prin urmare, putem să înțelegem ființele ficționale ca mediatori prin care realul este condus la *imagination*, iar *imaginationul* este recontopit în real. De altfel, citindu-l pe Iser, realizăm cât de obosită și inadecvată este antiteza dintre realitate și ficțiune: orice realitate reprezentată devine o versiune de realitate, căpătând deci ceva din calitatea ficțiunii; în sens invers, ficțiunile nu sunt de înțeles fără realitate, nu pot fi citite dacă nu suntem în posesia codurilor realității.

Reținem că ființele ficționale se folosesc de oamenii reali ca de un fundal în raport cu care devin inteligibile, așa cum oamenii reali se folosesc de ființele ficționale pentru a adăuga sens și valoare existențelor empirice.

Un soi de existență: exerciții metafizice. Este momentul să conjugăm întrebările ontologice cu cele metafizice. Dacă există, ființele ficționale sunt *altfel*. Nu ne ocupăm de materialitatea lor semiotică, de semnele care ar rămâne goale dacă nu s-ar umple, printr-un contract de receptare, cu substanța mentală provenită de la utilizatorii de ficțiune. Lipsa lor de determinare spațio-temporală, absența masei le fac foarte eficiente energetic – au amprentă de carbon zero. Dar seamănă foarte tare cu noi, știm, ceea ce este izvor nesecat de confuzii³. Am putea să le denumim ființe *ca și cum* – lipindu-le sintagma împrumutată de la Hans Vaihinger (Vaihinger, 1924, 1935, pp. 27-32) – și astfel le confirmăm statutul ontologic aparte. Ființele ficționale au o dublă bază referențială, una denotativă, căci *par* să denoteze și persoane reale (deși nu sunt identice cu nicio persoană reală), și alta figurativă, transcodată. Când ne întâlnim cu ființele *ca și cum*, le recunoaștem irealitatea, dar le comparăm cu realitatea, judecăm *ceea ce sunt* în raport cu *ceea ce nu sunt*. Întâlnirile cu aceste ființe - cărora le acordăm realitate prin reducerea proporțională a propriei noastre realități - creează dependență: consumăm ființe ficționale și ne lăsăm consumați, ne dedăm reacțiilor afective și de idee pe care ni le suscită, așteptăm să creeze evenimente pentru noi, să ne ia pe sus din real și să ne ducă în posibil.

² Dacă este să mergem mai departe în direcția categorizărilor, avem: entități concrete care depind de stări mentale (*Mona Lisa* lui Leonardo, banii, contractele etc.); entități concrete independente de mental (rocile, moleculele, stelele etc.); entități abstracte dependente de mental (programe de calculator, simfonii, legi etc.); entități abstracte independente de mental (de exemplu, universalii de masă sau lungime, numerele într-o perspectivă platonistă). Pentru explicitări, v. Thomasson, p. 35 și urm.

³ Ființele ficționale joacă, în general, cinstit și dau semnale despre ficționalitatea lor; cele mai inteligibile semnale sunt genurile literare /discursive.

Întrebările metafizice au răspunsuri la fel de diverse și complicate ca cele ontologice. Încercăm o inventariere succintă, în ordine (crono)logică, a celor mai importante observații de ordin metafizic.

Meinong și unicornii. Povestea care ne arată *cum* sunt ființele ficționale se țese pe ideile unui gânditor de la începutul secolului al XX-lea, pe numele său Alexius Meinong. Discipol al lui Franz Brentano, student al lui Edmund Husserl, Meinong (1910, 1983) este autorul unei teorii a obiectelor, întemeiată pe ideea că te poți gândi la ceva chiar dacă acel ceva nu există. Ne putem gândi la unicorni, chiar dacă nu există, ne spune logicianul austriac; acesta merge departe și explică că aceste obiecte, precum unicornii (care au căpătat între timp denumirea de obiecte meinongiene), nu au o existență în puterea cuvântului, dar au „un soi” de existență. Meinong rezervă cuvântul *existență* pentru obiectele care denotă proprietăți spațio-temporale, în timp ce obiectele lipsite de determinările spațiale și temporale au acces doar la *subzistență*. În coordonatele acestei teorii realiste, ființele ficționale sunt la fel ca ființele din lumea reală, doar că sunt *fără adăpost*, în sensul că nu au loc în lumea reală. De aceea, nu le numărăm în recensăminte, nu ne izbim de ele când mergem pe stradă și nu avem o problemă în plus în încălzirea globală.

Neomeinongienii precum Terence Parsons (1980) sau Edward Zalta (1983) nuanțează ideea că există entități care nu există; realitatea existenței acestora constă în faptul că ne putem referi la ele și putem spune că sunt *așa și pe dincolo*. Unicornii și ființele ficționale intră în categoria entităților care nu există, pentru că obiectele pot fi într-un fel sau altul fără să existe. Comentând critic ideile lui Meinong în încercarea de a arăta diferențele dintre meinongianism și ficționalism, Sainsbury⁴ observă că putem crede, de exemplu, că unele personaje fictive sunt mai interesante decât altele; de exemplu, Ducesa de Guermandes (a lui Marcel Proust) este mai interesantă decât soțul ei, ducele. În cheia teoretică meinongiană, acest enunț e literal adevărat: dintre doi inexistenți, unul poate avea cu adevărat proprietatea de a fi mai interesant decât celălalt.

Creacionism. Un alt moment important din povestea teoretică a realismului ficțional se numește creacionism sau artefactualism. În mod esențial, în creacionism ființele ficționale nu mai sunt fără adăpost, ale nimănui, ci capătă o lume proprie (posibilă) drept casă și spațiu de manifestare. Se spune îndeobște, în literatura secundară de esență creacionistă, că Anna Karenina *locuiește* în lumea făcută posibilă de romanul lui Tolstoi, Emma Bovary, în cea constituită de Flaubert, în timp ce Sherlock Holmes trece prin șirul de lumi al poveștilor imaginate și scrise de Arthur Conan Doyle. În aceste lumi există (*subzistă*, ar fi spus Meinong), în aceste lumi își pun în joc proprietățile determinat sau nedeterminate – căci știm că orice text este un spus întrețesut cu un nonspus, cu un nonactualizat la nivelul expresiei, iar ceea ce nu este spus, ci doar presupus, dă acestor ființe umane aparența lor *reală*, le face *ca și cum*. Mai mult, neomeinongienii (cei pomeniți mai sus: Parsons, Zalta) disting între proprietățile nucleare (care aparțin naturii unui obiect, în lumile de origine) și proprietățile extranucleare, în afara lumii de origine; cea mai evidentă proprietate extranucleară a ființelor ficționale este că sunt ficționale.

Spre deosebire de neomeinongienii ortodocși (precum Parsons, Castañeda), care cred că ființele ficționale (inexistente) sunt o colecție de proprietăți ideale, care există ca niște entități platonice în afara (*deasupra*?) lumii noastre reale, neomeinongienii creacioniști / artefactualiști (între care numele cel mai important este Amie Thomasson) văd ființele

⁴ V. cartea lui R. M. Sainsbury, din 2010, *Fiction and Fictionalism* (London/ New York: Routledge), care este o substanțială inventariere a extensiilor lexicosemantice ale conceptului de ficțiune.

ficționale ca entități dependente rigid de un autor. Ființele ficționale sunt creații de autor și rămân proprietatea lumii în care au fost create. Pe cale de consecință, au o dată de naștere, dar „cresc” și „se maturizează” doar cât ține povestea: Emma Bovary este ipostaziată la diferite vârste, este, pe rând, adolescența visătoare educată de maici, tână fată, soția plictisită a lui Charles și amanta lui Rodolphe și a lui Leon, dar niciodată nu este o femeie de 167 de ani, câți ar împlini în 2024 (dacă calculăm din 1857, anul nașterii Emmei, adică anul în care se publică romanul lui Flaubert). Dar chiar și creaționiștii nu cred că este doar responsabilitatea autorilor să întrețină existența personajelor. Această sarcină cade și pe umerii cititorilor, ai utilizatorilor de ficțiune, care trebuie să ducă procesul de investire mentală la bun sfârșit. Zalta exemplifică plastic această idee: personajul Sherlock Holmes are atât de multe proprietăți încât poate fi nerezonabil să crezi că Doyle îl are vreodată complet în minte. (2003, p. 9)

Nu putem releva suficient importanța acestei acțiuni culturale de investire cu existență a celor care acceptă convențiile ficțiunii. Așa sunt, am mai spus, și contractele. Să luăm exemplul unui contract marital. O ceremonie de căsătorie se desfășoară într-un anumit loc și timp, dar contractul de căsătorie nu se limitează la acel loc. Contractul de căsătorie nu este pur mental, este un act redactat; puterea actului trece dincolo de cuvinte, pentru că acest tip de contract este o practică socială normată, acceptată prin convenție: dacă ai trecut printr-o anumită procedură, ți-ai semnat numele în anumite locuri, ai spus anumite lucruri în prezența martorilor, atunci ești căsătorit, fie că îți place sau nu, fie că mai știe altcineva sau nu. Căsătoriile pot fi create, numărate (te poți căsători de mai multe ori) și pot fi dizolvate (prin divorț sau moarte). Putem duce mai departe ideea artefactualistă și ne putem întreba dacă ființele ficționale mor vreodată. Răspunsul este afirmativ; ființele ficționale mor chiar în mai multe feluri. Mor atunci când utilizatorii de ficțiune nu le mai vor, când poveștile în care există nu mai sunt citite – este cea mai tristă și trivială moarte. O altă moarte mai puțin conceptibilă este atunci când dispare orice suport material care le garantează existența – posibilitate improbabilă pe care o discută Thomasson (1999, p. 10). Este ciudat cum mulți oameni cred că, odată create, operele literare există etern: pare că nu putem accepta, în pofida multor bucăți de lume reală care se năruie sub ochii noștri, că toate copiile unei cărți pot dispărea, că orice rând al unei scrieri este șters din memoria comună; spunem mai curând că opera a fost pierdută, deși nu în sensul în care se vorbește de pierderea unui set de chei, ci în sensul în care un medic spune că a pierdut un pacient. Prin urmare, așa cum mor oamenii, așa cum au murit civilizații și poveștile lor, mor și ființele ficționale; dar e sigur că nu e ca și cum nu ar fi fost niciodată, ci mai degrabă că devin obiecte la trecut, ca celelalte obiecte contingente în jurul nostru.

Posibilism. O altă linie de reflecție teoretică asupra ființelor ficționale se numește posibilism. Cel mai important nume de rostit este cel al David Lewis, care, în cadrele realismului modal, a dezvoltat o întreagă metafizică a lumilor posibile.⁵

Teza cea mai importantă a realismului modal este că există o infinitate de lumi independente cauzal de lumea noastră, dar la fel de reale ca lumea noastră. Teza își are punctul de plecare în observația comună potrivit căreia lucrurile ar fi putut fi și altfel de cum sunt; aceste moduri în care lucrurile ar fi putut fi, înțelese ca entități, pot fi numite *lumi posibile*. Realitatea (sau actualitatea unei lumi) este o noțiune relativă, care poate fi apreciată doar de locuitorii acelei lumi și de nimeni altcineva. Lumea în care trăim, lumea pe care o numim a noastră, este deci una dintre multele lumi, iar dacă noi o apreciem ca reală / actuală,

⁵ A se vedea, pentru înțelegerea deplină a ideilor teoretice, cele mai importante cărți ale sale: *Counterfactuals* (1973) și *On the Plurality of Worlds* (1986); ultima este tradusă din 2006 și în limba română: *Pluralitatea lumilor* (București, Editura Tehnică).

aceasta se datorează exclusiv faptului că noi suntem locuitorii ei și nu pentru că lumea noastră ar fi de un tip mai special. Practic, orice locuitor al oricărei alte lumi are aceleași drepturi, ca și noi, să-și declare lumea sa ca fiind actuală și nu vor greși cu nimic. Dacă ființele ficționale ne-ar putea vorbi direct, precum oamenii reali, ne-ar putea face observația că, pentru ele, lumea poveștii lor e cea reală, și nu universul nostru strâmt.

Deși nu este interesat în mod direct de problematica ființelor ficționale, Lewis enunță multe observații demne de remarcat. Una ar fi că locuitorii unei lumi sunt indivizi legați de acea lume. Consecințele acestei observații se văd în conceptualizarea a ceea ce se numește *adevăr ficțional*. Orice enunț pe care îl rostim despre Sherlock Holmes devine adevărat, dacă îl prefixăm cu sintagma „conform poveștilor lui Arthur Conan Doyle”. În lumea posibilă a romanului lui Flaubert, Emma Bovary este reprezentată în multe feluri și toate sunt adevărate. O altă observație de reținut este că niciun lucru sau individ dintr-o lume nu poate fi niciodată identic cu vreun individ sau lucru dintr-o altă lume, cel mult acesta poate avea contrapărți în alte lumi. Astfel spus, Napoleon din orice operă de ficțiune în care este personaj nu este același Napoleon din, să zicem, ultimul film al lui Ridley Scott. Fiecare ipostaziere ficțională a lui Napoleon este unică, legată de o lume posibilă specifică, dar are contrapărți în celelalte lumi posibile în care există o reprezentare a acestui personaj.

Nu există! Este momentul să întoarcem foaia agendei teoretice și să considerăm și răspunsul contrar, în termenii antirealismului ficțional: ființele ficționale *nu există*. Antirealistul paradigmatic este Bertrand Russell, unul dintre cei mai importanți logicieni pe care i-a cunoscut secolul al XX-lea. Cartea sa *On Denoting* este textul de căpătâi în ce privește semantica numelor proprii și valoarea lor de adevăr. Ca exemplu, Russell ia în discuție numele zeului grec Apollo. În contextul mitologiei grecești, Apollo este un nume care are valoare de adevăr fictivă, pentru că mitul își ia un angajament ontologic pretins sau prefăcut față de această entitate. Când este rostit într-un context nonfictiv, adică în orice context care nu recunoaște existența mitului grecesc, Apollo este un nume vid, fără referent și orice enunț care îl conține este fals. În mod simetric, rostit în viața de zi cu zi, enunțul „Sherlock Holmes locuiește pe strada Baker la numărul 221.”, nu îndeplinește în mod evident - adică verificabil - condiții de adevăr. Dacă însă, în cheia posibilistă discutată anterior, adăugăm enunțului operatorul „în povestea lui Conan Doyle”, contextualizarea fictivă schimbă valoarea de adevăr a enunțului și Sherlock Holmes apare ca un nume care trimite la un individ ce există în lumea pretinsă de text, iar acel individ chiar locuiește pe strada Baker.

Vedem cum ceea ce comunică teoretic antirealiștii ficționali aduce puțin cu ce cred realiștii. Există și o diferență: realiștii cred că ființele fictive sunt ființe robuste, pe deplin constituite, doar că într-un mod aparte (*ca și cum*) și fac parte din lumea noastră, în timp ce antirealiștii cred că există povești pline de evenimente și ființe care nu există; altfel spus, antirealiștii cred că nu există ființe ficționale robuste, admitându-i în lumea noastră doar pe oamenii vii.

Cel mai important reprezentant al antirealismului ficțional este Kendall Walton. Cartea care l-a făcut cunoscut, *Mimesis as Make-Believe*, exercită o influență considerabilă în științele teoretice ale literaturii și artei, este citată și răscitată, chiar dacă ideile sale sunt uneori rezumate mecanicist. Kendall Walton pleacă de la credința, împărtășită și de John Searle, că personajele fictive și lumile în care locuiesc acestea sunt produse ale unei pretenții, ale unei prefăcătorii. Pentru Walton, autorul unei ficțiuni pretinde că efectuează o serie de acte ilocutionare de tip reprezentativ, dar nu are fără nicio intenție de a înșela, ci vrea doar să arate disponibilitatea unui ansamblu ficțional de a servi ca suport pentru imaginație; altfel spus, ca și cum autorii ar acorda utilizatorilor de ficțiune un mandat de imaginație. Sintetizând, Kendall Walton crede că o operă de ficțiune - care nu este neapărat un text

literar, ci poate fi o pictură, o sculptură, un film etc. - devine o *recuzită* ce permite publicului angajarea într-un joc de simulare. Aceasta este chiar proba ficționalității: dacă un artefact poate servi ca recuzită pentru imaginație, atunci este ficțiune. Sunt mulți teoreticieni care împărtășesc această credință. Ceva similar spune și Alvin Plantiga în *Nature of Necessity*: autorul unei opere de ficțiune expune propoziții și ne atrage atenția, ne invită să le luăm în considerare și să le explorăm (1979, p. 62). Și Gregory Currie (1990, p. 24) consideră că autorii se angajează într-un act ilocuțional special de enunț fictiv cu intenția de a ne face să credem textul și ne face să credem determinându-ne să recunoaștem această intenție.

Și lucrurile reale – ne spune tot Walton – pot capta imaginația noastră, pot servi ca recuzită și pot declanșa apariția adevărilor fictive. Să ne gândim la copiii care se joacă cu te miri ce – pietre, bețe etc – și își imaginează o lume, investind aceste umile obiecte cu roluri și funcții miraculoase. Știm că jocul este o acțiune liberă și, simultan, guvernată de reguli; se realizează în afara vieții obișnuite, dar într-un timp și spațiu circumscrise; nu este impus de nevoi fizice, dar este esențial pentru devenirea ființei; jocul se joacă cu abandon de sine, regulile nu se lasă uitate nicicum; jocul dezvoltă gândirea simbolică și conștiința unei realități secunde, instrumentând decisiv universul cultural. În copilărie, dedicăm cantități enorme de timp și efort pentru *make-believe* (lăsăm sintagma lui Walton netradusă, precum majoritatea cercetătorilor); pe măsură ce ne maturizăm, preocuparea nu dispare, doar că formele de simulare devin mai subtile, mai sofisticate, mai puțin deschise. Oricum ar fi, pe parcursul întregii vieți angajamentul ludic ne ajută să facem mai bine față provocărilor vieții, sub toate aspectele sale.

La fel se întâmplă și cu operele de artă, care își capătă demnitatea estetică printr-o ofertă de joc adresată oamenilor (reali). Acesta este jocul anume pe care Kendall Walton îl numește *make-believe*. Toate operele pe care le numim artă, pe care le păstrăm în muzee și biblioteci, de la David al lui Michelangelo la capodoperele lui Shakespeare și cele ale impresioniștilor, toate acestea sunt recuzită pentru jocul de(-a) *make-believe*. Când jucăm acest joc, suntem deplin în spațiul fictiv, comutăm de la lumea reală la lumea ficțională, dar fără a uita de condiționările vieții reale; suntem, spune Walton, precum somnambulii, care, mișcându-se într-o stare de conștiință redusă, rămân în contact și cu coordonatele lumii reale. Mai mult, putem adăuga, alături de Walton, că păstrarea contactului mental cu lumea reală, credința că ceea ce se imaginează este adevărat, sporește plăcerea actului de cunoaștere ficțională.

O idee metateoretică este de reținut din eșafodajul ideatic al lui Kendal Walton: în mod cert, realitatea nu este un tărâm al *lucrurilor-în-sine*, independent de observatorii săi, așa cum nici ființele reale nu sunt niște indivizi compuși din trăsături care pot fi citite într-o singură cheie. Este important să exersăm și credința, benefică pentru dragostea unora dintre noi pentru ficțiune și oamenii ficționali, potrivit căreia adevărul lumii și al oamenilor ține și de ceea ce imaginăm: poate că realitatea și adevărul sunt *produsul* mai degrabă decât (pur și simplu) *ținta* gândului și cuvântului. Ceea ce este adevărat sau fals și ceea ce este real sau fictiv poate fi dependent sau condiționat de o cultură, o limbă, o schemă conceptuală, un cadru teoretic sau pur și simplu de constituția minții umane.

Observații de final. Oricât de pedante și codificate conceptual ar fi argumentele aduse într-o dezbatere despre existența sau inexistența ființelor ficționale, problematica este importantă sub multe aspecte - și nu doar pentru cercetătorii științifici.

Pe de o parte, trebuie să știm mai multe despre condiția ființelor ficționale (dacă există, cum există; dacă nu există, de ce nu există etc.) pentru a înțelege mai bine chiar viața și oamenii reali. În viața de zi cu zi, oamenii interpretează în mod constant - interpretează comportamentul și limbajul altor oameni și se interpretează pe ei înșiși. Modul prin care

oamenii reușesc să interpreteze relativ corect, adică reușesc să calculeze corect ce gândește și ce vrea o altă persoană (înțeleasă ca agent dotat cu rațiune și intenționalitate), se bazează pe atribuirea de credință, intenție și dorință, se bazează, altfel spus, pe aproximarea a ceea ce (se poate presupune) că gândește și vrea o altă persoană. Orice mediu în care există vreo formă de verosimilitate psihologică (adică majoritatea covârșitoare a operelor literare și artistice) este un *simulator*, un spațiu virtual de exerciții pentru viață. Este adevărat că operele literare și artistice sunt, cum spune Paisley Livingston (1991, p. 135-174) *auberge espagnole* ontologice, întrucât găzduiesc ființe, acțiuni și evenimente trecute și prezente, stări și atitudini mentale, tipuri de artefacte fizice, instituții și convenții, inscripții și enunțuri simbolice - precum și calitățile estetice ale oricăreia dintre cele de mai sus; dintre toate acestea însă, ființele dintr-un text estetic au o importanță aparte. Dacă vrem ca interpretarea unui univers artistic să fie autentică și substanțială, trebuie să fim atenți la ce fac ființele ficționale, trebuie să urmărim intențiile acestora, trebuie să analizăm cum își investesc rațiunea practică și iraționalitatea; de aceea, ne spune aceeași autoare, teoriile textului sunt sterile, dacă nu au o dimensiune psihologică. Nu există teritoriu de cunoaștere, care să arate cum *poate fi* viața mai substanțial, mai autentic, mai divers decât teritoriul artei și literaturii. Deși singulară, experiența estetică este, să nu uităm, o experiență a vieții trăite – o experiență fundamentală, cea mai bună dintre experiențele vieții obișnuite (Schaeffer, 2021, p. 39)

Pe de altă parte, deși poate părea contraintuitiv, ființele ficționale ne pot ajuta să ne *ancorăm* mai bine în viață. Există posibilitatea ca cei care țin o carte în mâini să vrea ca ființele ficționale să existe, pentru că viața imaginată a ființelor ireale nu doar le îmbogățește viața reală, ci, vorba lui Flaubert, o face suportabilă. Dar, la fel de bine se poate întâmpla ca generațiile mai tinere, cele cu mințile educate nu de cărți, ci de mediile digitale, să aibă păreri false (sau să nu aibă nicio părere) despre ființele ficționale, pentru că nu sunt dispuse să facă efort de discernere între real și ficțional. Cei care se îndeletnicesc cu literatura și arta sunt mai apărați în fața travestiurilor hiperreale ale ficțiunii; dar, cum trăim într-o lume în care, acaparând complexe roluri pe care literatura le-a avut secole de-a rândul, mediile digitale exploatează avid relația dintre real și ficțiune și ne propun realități (numite acum) *augmentate*, incapacitatea de a distinge între regimurile de existență, incapacitatea de a înțelege ce este și din ce este făcută o ființă ficțională sunt pericole grave, care pot *dezancora* o ființă din viața reală. S-ar putea să fie nevoie de mai mult decât reverificarea agendelor teoretice; s-ar putea să fie nevoie de concertarea multidisciplinară a reflecției teoretice și o comunicare mai eficientă a ce sunt realul și ficțiunea în acest moment, spre a găsi soluții terapeutice pentru generațiile tinere, care cresc seduse de digital, care cred că realitatea este săracă și trebuie neapărat îmbunătățită cu efecte speciale. Poate că, reflectând și acționând împreună, părinții, profesorii și teoreticienii artei să își facă auzite explicațiile despre ce este (și ce trebuie să rămână) viața și ficțiunea.

References:

- Cassin, B. (coord.) (2021). *Vocabularul european al filosofiilor* [European vocabulary of philosophies]. Iași: Polirom.
- Currie, G. (1990). *The nature of fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Iser, W. (1993). *The fictive and the imaginary; Charting literary anthropology*. Baltimore/ london: the Johns hopkins university Press.
- Lewis, D. (1973). *Counterfactuals*. Oxford: Basil Blackwell.

- Lewis, D. (1986). *On the plurality of worlds*. Oxford: Basil Blackwell.
- Livingston, P. (1991). *Literature and rationality: Ideas of agency in theory and fiction*. New York: Cambridge University Press.
- Llosa, M.V. (2013). *Orgia perpetuă: Flaubert și doamna Bovary* [The perpetual orgy: Flaubert and Madame Bovary]. București: Humanitas.
- Meinong, A. (1910 /1983). *On assumptions*. Berkeley: University of California Press.
- Parsons, T. (1980). *Nonexistent objects*. New Haven: Yale University Press.
- Plantinga, A.(1979). *The nature of necessity*. Oxford: Clarendon Press.
- Sainsbury, R.M. (2010). *Fiction and fictionalism*. London/ New York: Routledge.
- Schaeffer, J.M. (2021). *Experiența estetică* [The aesthetic experience]. București: Tracus Arte.
- Thomasson, A. (1999). *Fiction and metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vaihinger, H. (1924/1935). *The philosophy of "As If": A system of the theoretical, practical and religious fictions of mankind*. New York: Harcourt, Brace & Co.
- Walton, K. (1990). *Mimesis as make-believe: On the foundations of the representational arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Zalta, E.N. (1983). *Abstract objects: An introduction to axiomatic metaphysics*. Dordrecht: Reidel.

I.L. CARAGIALE
DESPRE AUTOR, CITITOR ȘI DIFERITE MECANISME DE SEDUCERE,
PORNIND DE LA *O CONFERENȚĂ*

I.L. CARAGIALE
ON THE AUTHOR, THE READER, AND THE VARIOUS MECHANISMS OF
SEDUCTION, STARTING FROM *A LECTURE*

Mircea A. DIACONU

Universitatea Ștefan cel Mare din Suceava
Ștefan cel Mare University of Suceava

e-mail: mircea_a_diaconu@hotmail.com

Abstract

The present text aims to problematise the work of I.L. Caragiale through the lens of reception theories, hermeneutics, and textuality while at the same time questioning some of the structuring themes of his writing, such as truth, the quest and the reader. Using texts such as 'O conferență', 'Două loturi', 'Inspecțiune', 'Năpasta', 'D'ale carnavalului', 'Abu Hassan', '1 Aprilie' and others, the author aims to highlight elements of substance, attitude and style that converge in Caragiale's writing, which, beyond the social, it associates the metaphysical comic or the idea of empty transcendence with the concern for truth, meta-textuality or the social. In this context, the proximity of I.L. Caragiale to Alphonse Allais or Henry James, in the interpretations of Umberto Eco and Wolfgang Iser, is supported beyond the similarities that legitimise the reading of I.L. Caragiale from the perspective of reception theories, by the fact that their relevant texts were written at the height of the Belle Époque. Therefore, Caragiale's world appears as a luminous, complicit, seductive irony.

Keywords: I.L. Caragiale; poetics; reception theories; Alphonse Allais; Henry James.

1. Context analitic

După un secol și mai bine de exegeză caragialiană, un text despre Caragiale care-și propune să exploreze schița *O conferență* și, prin intermediul ei, să identifice mărci ale scriiturii caragialiene ar trebui să pornească de la întrebarea „Care Caragiale?”. Prin analogie, răspunsul ar putea fi cel din schița invocată: „amice, asta e o-ntrebare pe care numai un orb trebuie s-o facă” (Caragiale, 2000a, p. 623), replică pe care, spune nenea Iancu la începutul conferinței sale pe tema *Ce este arta?*, ar fi dat-o Aristotel unui „tânăr zezec”, curios nu atât să afle ce este frumusețea, cât să-l pună în încurcătură pe „prințul filosofilor”. De ce ține nenea Iancu să precizeze că e vorba despre „unul din acei coconași, cum se găsesc în toate vremurile și locurile, care se fac blazați înainte de a se fi bucurat de bunătățile lumii, ca niște pânțece (iertăți-mi expresia) care simt greață, nu fiindcă sunt prea sătule, ci fiindcă nu sunt deloc hrănite” (Caragiale, 2000a, p. 623) e greu de spus. Va fi fiind o primă tentativă de verificare a competenței auditoriului ori poate o încercare de a-l persuadea și de a-l face complice? Într-adevăr, urmează „aplauze” și „mare ilaritate”. Printre cititorii lui Caragiale, urmează și curiozitatea produsă de acronimul S.P.M.D.R., cu vagi sugestii poate ambiguo-licențioase, căci spre sfârșitul explicației, naratorul precizează: „și, dacă madam’ Parigori

nu s-ar ocupa de toate, «s-ar duce dracului S.P....». Și dacă s-ar duce S.P., ce s-ar face M.D.R.” (Caragiale, 2000a, p. 620).

Dar răspunsul că numai un zevzec poate să întrebe *despre care Caragiale e vorba* are în spate convingerea generală că există un singur Caragiale, că sensurile operei lui sunt la vedere și implică un minim efort de interpretare. În realitate, deși nu putem spune că există atâția Caragiale câți cititori, există, totuși, foarte mulți, clasificabili în câteva categorii mari, după criterii tipologice și diacronice distincte. Poziționări analitice diferite și incompatibile se intersectează cu mutații în timp, relevante pentru schimbări de gust, de viziune asupra artei și de context nu numai metodologic, ci și istoric. Caragiale a fost interpretat și contextualizat politic, ideologic, didactic, național, metafizic chiar, iar aceste instrumentalizări își găsesc legitimitatea chiar în operă. Caragiale însuși oferă permanent un *manual de utilizare*, sugerând argumente și construind capcane pentru interpretări multiple. Tema „orbirii” – structurantă în scrisul său, una dintre acele teme originare, cu caracter declanșator – funcționează nu doar în lumea pe care el o creează, ci și în relația pe care Caragiale o are cu cititorii/spectatorii/receptorii săi. În fapt, el are conștiința nu numai a propriei valori, ca și orgoliul ei, de altfel, ci și pe aceea a insuficienței intelectuale a receptorului. Spune la un moment dat:

Talentele, mai mult sau mai puțin numeroase la un moment dat, vor fi în lumea aceasta vecinic, precizează el, niște excepțiuni; asemenea, și cei ce le vor înțelege aceste talente vor fi iarăși niște excepțiuni mai mult sau mai puțin frecvente; totdeauna, însă, imensa majoritate a lumii va fi compusă din oameni normali, cari nu văd cu gândul decât până în vârful nasului, și văd cât le trebuie (Caragiale, 2001, pp. 80-81).

În tot cazul, în ecuația scrisului lui Caragiale, receptorul ocupă o poziție centrală. Prezent sau nu în text, el este mobilul – psihanalizabil, poate, al – întregii sale angajări în scris, chit că n-ar putea să-l numească până la capăt, precum Baudelaire, *mon semblable, mon frère*.

În fond, Caragiale îi oferă cititorului doar cioburi de realitate, în așa fel încât, indiferent dacă se află în lumea ficțiunii sau în lumea autorului care negociază cu el identitatea textului, cititorul e obligat să reconstituie construcții narative sau dramatice ipotetice și să devină un interpret de semne. Iată de ce Caragiale nu construiește *istorii* sau o *lume* în manieră tradițională; va fi sarcina cititorului să facă acest lucru. În scrisul său, astfel de istorii și lumi sunt persiflate, parodiate, simulate. E aici, în fond, o lipsă totală de încredere în narațiunea ca lume. În locul narațiunii, o schiță. În locul unei reprezentări figurative cât mai fidele, un „diavol” de copil, așa cum știm din *Câteva păreri*, desenează un nas și o riglă. Nu numai că toți colegii îl recunosc pe profesor, dar, sub puternica impresie a dublului, profesorul dispare devenind emoție. Reprezentarea și emoția iau locul realității, purificate astfel. În tot cazul, la Caragiale, lumea nu există în sine, ci numai ca interpretare, fie ea intratextuală, caz în care e propusă de instanțe din interiorul operei, fie extratextuală, propusă, prin urmare, de cititori. Este motivul pentru care textul lui Caragiale nu e pus în slujba lumii, adică a realității, ci a percepției, reconstituirii și, finalmente, înțelegerii ei. Tocmai pentru că oferă *fapte* în manieră brută (de aici, anonimele, telegramele, fragmentele de ziar, notațiile autenticiste etc., dar și imaginile înregistrate parcă vizual și fonic), cititorul e obligat să reconstituie lumea, iar naratorul joacă/simulează postura unui martor lipsit de omnisciență. Până la autenticitatea lui Camil Petrescu nu mai e decât un pas, dar la Caragiale lucrurile sunt mai interesante. Textul e scris într-adevăr de cineva care notează ceea ce vede, citește sau aude; doar că, așa cum precizează Caragiale explicit în câteva din scrierile sale, simțurile nu

pot fi sursa cunoașterii adevărate; ele înșală, induc în eroare. „Am văzut cu ochii” (Caragiale, 2000b, p. 57) zice jupân Dumitrache, iar Efimița, căreia Leonida îi pune la îndoială spaima, spune: „Da’ bine, soro, am auzit, am a-u-zit; cum s-au-z ce nu era? Ce-am auzit dacă nu era nimica?” (Caragiale, 2000b, p. 89). Și în joc intră tot felul de situații. Numărul 6 e, de fapt, 9; „scârța-scârța pe hârtie” se dovedește a fi jurnalistul de la „Vocea Patriotului Național”, iar „legătura de gât” de pe patul Vetei îi aparține pur și simplu lui Chiriac, omul de încredere al suspiciosului Dumitrache. A spune că instanța (sau ochiul din perspectiva căruia sunt prezentate faptele) e necreditabilă e insuficient; pe post de prestidigitator și de regizor, Caragiale simulează totul, inclusiv lipsa de omnisciență. În fapt, în scrisul lui totul e convenție, adică joc.

Să disociem între autor și narator? Pe această ezitare, pe care o provoacă deliberat, mizează și Caragiale pentru a crea ceea ce eu numesc *efectul de real*. În cazul textului pus în discuție, ca în multe altele, de altfel, naratorul-scriitor se adresează direct unui public. „O să mă-ntrebați însă: ce însemnează S.P.M.D.R?” (Caragiale, 2000a, p. 620). Altundeva, citim: „Aici spațiul măsurat nepermițându-mi a reproduce pe larg conferința mea, mă mărginesc a o da în liniamentele generale” (Caragiale, 2000a, p. 624), cam așa cum, în micro-narațiunea amintită, un *diavol* de copil, prin intermediul unui nas și al unei rigle, desenează, în „liniamentele” generale, imaginea profesorului. Să-l credem pe autor și să acceptăm ideea că textul arată așa cum arată pentru că autorul e constrâns de limitele unei pagini de ziar? Faptul acesta contează, dar nu mai mult decât acela că autorul vizează un public concret, imediat, care trebuie să-i devină complice. Dar acest context, cu consecințe la nivelul retoricii, îi este lui Caragiale natură. În tot cazul, prin invocarea lui în text, cititorul devine complice și solidar cu autorul. Pe de altă parte, tocmai pentru că efectul de real e ceea ce contează, cititorul e părtaș și martor la întâmplări despre care i se oferă certitudinea că s-au petrecut. E relevant în acest sens finalul din *Două loturi*. Dincolo de multiple sensuri care decurg din afirmația „Dacă aș fi unul dintre acei autori cari se respectă și sunt foarte respectați, aș încheia povestirea mea astfel (...)” (Caragiale, 2000a, p. 236), dublată de replica: „Dar... fiindcă nu sunt dintre acei autori, prefer să vă spun drept: după scandalul de la bancher, nu știu ce s-a mai întâmplat cu eroul meu și cu madam’ Popescu” (Caragiale, 2000a, p. 236), să o reținem și pe aceea că, în spiritul autenticității, autorul din text livrează ideea că tot ceea ce s-a întâmplat până acum ar ține de sfera realității, faptele fiind prezentate din perspectiva unui martor, fie el și omniscient. Așadar, ficțiunea i se livrează receptorului ca adevăr. În sens invers, ipoteza că cei doi eroi au înnebunit, care validează gustul vulgar al publicului și pe care autorul o persiflează prin stilul retoric, patetic, „psihologic”, cum îl numește Caragiale într-un loc, nu-i cu totul străină de adevăr. Scandalul de la bancher e momentul culminant al unor date relevante pentru căderea psihică a lui Lefter Popescu și pentru labilitatea sa maniacală. Nu e nevoie de vreo precizare în plus ca să înțelegem că Lefter a înnebunit, căci, până la criza de la bancher, sunt deja suficiente în acest sens. În paralel, textul e plin de indicii care îndreaptă atenția cititorului într-o anumită direcție, o ironie în plus la adresa lui și a lumii: Lefter e Eleutheriu (are adică o legătură ombilicală cu ideea de libertate) și locuiește pe str. Pacienții numărul 13 (virtual pacient, Lefter e la antipodul pacienței, răbdării), la chivuțe se ajunge trecând pe strada Emancipării, biletele, coincidențe bizare pe baza unei probabilități aiuritoare și absurde, sunt cele câștigătoare, dar par *viceversa* și lista ar putea continua. Fatalitatea, invocată adesea în text, se joacă nu doar cu destinul personajului, ci și cu identitatea cititorului, convins finalmente că în scenă se joacă un comic metafizic, o transcendență goală, mărturie a existenței unui demiurg rău, *un mauvais demiurge*.

În sensul efectului de real, în *O conferință* sunt folosite și alte soluții. Semnat „Caragiale” și, în versiunea din „Universul” (20 februarie 1909), având subtitlul *Dare de seamă*, textul face trimiteri la experiențele pe care Caragiale le-a trăit, încă din copilărie și

adolescență, în lumea teatrului. Mai mult, madam Parigoridi, vicepreședinta societății, i se adresează personajului cu apelativul folosit de amicii lui Caragiale, Iancule. E cu atât mai interesantă în acest context invocarea președintei S.P.M.D.R., doamna Trahanache, căci ea vine în acest text din lumea ficțională, în felul acesta validată ca reală. Iluzia devine realitate și viceversa, iată principiul instituirii acestei lumi ficționale. În paranteză fie zis, președinta Societății Protectoare a Muzelor Daco-Romane nu se putea afla decât la Paris, la fiul ei, bănuim, cel care emisese teza „Tatișo, unde nu e moral, acolo e corupție, și o societate fără prințipuri, va să zică că nu le are!...” (Caragiale, 2000b, p. 109). În tot cazul, erou și narator al acestei schițe, „nenea Iancu” e asociat firesc omului concret Caragiale, care colaborează la „Universul”, care e invitat să țină conferințe pe diferite teme, care și-a petrecut copilăria și tinerețea în lumea actorilor etc. Și tocmai pentru că se bazează pe acceptarea acestei convenții, adică pe onestitatea și credulitatea cititorului, autorul inventează. Lumea e fictivă tocmai pentru că personajul care scrie dând senzația că vorbește direct cuiva este un dublu al autorului care oferă garanții de adevăr. Autoficțiune? Nu e nevoie de un concept în plus aici. Autenticitate? Cu atât mai bine. Autenticitatea e o dovadă că totul e scriitură. Dar tocmai acest joc, ca pe o bandă a lui Möbius (care pledează pentru ideea că totul e iluzie, aparență, că adevărul e minciună și viceversa, într-o lume a cărei consistență – grotescă, burlescă, foarte materială – e tocmai iluzia ei, joc de oglinzi), face ca printre afirmații care simulează, exagerează și mint de dragul jocului să se strecoare intenționat idei în care Caragiale crede. E povestea adevărată sau falsă? E și una, și alta, în același timp? Din această dilemă nu vom putea ieși. De altfel, Caragiale e mare constructor de enigme, iar acest lucru se datorează unei anumite poziționări a subiectului care povestește: lumea pare să nu existe în sine; neputincios să o descrie neutru în liniaritatea ei progresivă și cumulativă, autorul apelează la reprezentări, transferând responsabilitatea reconstituirii ei asupra unui intermediar, fie el personaj sau cititor. De aceea, lumea e doar o ipoteză, iar ceea ce contează este relația pe care autorul o stabilește cu cititorul ipotetic, prezenți ambii într-un fel sau altul în text. Întorcându-ne la *O conferență*, să ne imaginăm povestea spusă liniar, în manieră tradițională, la persoana I sau la persoana a III-a, puțin importă. Nimic n-ar mai fi fost la fel. Așa cum e scris, textul e un comentariu continuu la întâmplări sau la un discurs, *id est* conferința propriu-zisă, certificate ca adevărate. Iată de ce importantă nu e „lumea”, ci „execuția”. Asupra acestei chestiuni, Caragiale insistă în câteva din textele sale publicistice. Execuția (iar Caragiale, mare meloman, știe ce înseamnă ea cu adevărat) este aceea care atrage după sine o anumită reacție. Ceea ce contează în cazul schiței făcute de „diavolul” de copil din *Câteva păreri* nu e profesorul, ci reacția elevilor. În fața zidului pe care el e reprezentat, copiii simt „cântarea cea miraculoasă” (Caragiale, 2001, p. 56); profesorul nici nu mai există. Execuția produce saltul din concretul faptului-divers în artă, din tenebrele spaimei în armonie.

2. Un ironist și doi receptori, în *O conferență*

Să revenim însă la *O conferență*, text, în comparație cu altele precum *Inspecțiune*, *Două loturi*, dar și teatrul lui Caragiale, destul de inocent pe tema *cititorului din text*. Cuvântul *inocent* nu e poate cel mai potrivit, din moment ce sunt expuse aici, cu larghețe, capcanele întinse de autor cititorilor săi. Prin antifrază și exces retoric, inocența însăși e simulată, căci secvențele pe tema naționalului, mondenităților, pedanteriei, erudiției etc. par să nu aibă alt rol decât acela de a extazia publicul amator. Or, cititorul real ar trebui să remarce tocmai excesul. Cum Caragiale persiflează chiar ideea de conferință, invocarea răspunsului lui Aristotel – că întrebarea *Ce este arta?* nu poate fi pusă decât de un ignorant – e un mod de a da cu tifla tuturor. Căzute în extaz, doamnele care-l ascultă nu văd oglinda care li s-a pus în față. Cititorul însă o vede. Doar el?

În fine, povestea e cunoscută. După ce promisese „junei amice din tinerețe, madam’ Parigoridi” (Caragiale, 2000a, p. 619), că va conferenția pe tema *Ce e arta?*, nenea Iancu e disperat și invocă – unul dintre jocurile frecvente la Caragiale, acesta, al paradoxurilor – posibilitatea de a se salva prin sinucidere. Tocmai de aici aerul puternic de neseriozitate, de exagerare burlescă. De un patetism jucat, stilul în esența lui e făcut să exhibe intențiile, așa încât disperarea și sinuciderea intră natural în acest joc de simulare. Nu întâmplător Caragiale își pune personajul să constate: „Sunt șase ceasuri dimineața... În sfârșit, *Aurora cu degetele ei de roză a deschis porțile Orientului*” (s.n.) (Caragiale, 2000a, p. 621). Dar de salvat, nu-l salvează retorica, ci, după cum știm, d. Florian, meșterul cizmar, de la care nenea Iancu urma să-și ridice „ghetele de lac, pentru conferență” (Caragiale, 2000a, p. 621). Din explicațiile meșterului, care vorbește despre *meșteșugul* său „greu și migălos” și despre cele necesare alcătuirii ghetelor – calapoade, talpă, față, căptușeală, ață, pap, cuie, sculă –, la care, evident, se adaugă „mintea și puterea care, din toate cele risipite-n lume, să ne pregătească materialele” (Caragiale, 2000a, p. 622), dar, mai ales, finalmente, *dibăcia* meșterului, lui nenea Iancu îi răsare în minte, prin analogie, ideea salvatoare. E la mijloc o maieutică. Altundeva, unde nu mai avem perspectiva unui intermediar, astfel încât analogia nu poate fi citită în cheie ironică, I.L. Caragiale precizează:

A crea – a apuca din haosul inform elemente brute, a le topi împreună și a le turna într-o formă, care să îmbrace o viață ce se diferențiază într-un chip absolut de tot ceea ce nu este ea – aceasta este puterea naturii și a artistului (Caragiale, 2001, p. 59).

Puțin importă aici digresiunea, amintind de *La Paști* (1900), pe tema ghetelor [„Ghetele sunt gata și-mi vin de minune; foarte potrivite; cât mă strânge una-n dreapta, ailaltă tocm-atâta mi-e largă-n stânga; dar «elegant ceva»” (Caragiale, 2000a, p. 621)], digresiune care funcționează ca un contrapunct, mic repaus glumeț cu funcția de a distra pentru o clipă atenția de la miezul problemei, așa cum va face consecvent nenea Iancu cu publicul său. Căci, într-un discurs patriotard, patetic și digresiv (ce să caute aici enciclopedismul vulgarizator despre Aristotel?), rezumat și povestit cu intermitențe, nenea Iancu simulează omnisciența; actor pe o scenă, își exhibă ghetele abia luate de la meșter devoalând analogia care-l salvează, câștigând astfel adeziunea publicului, și invocă sursele primare ale artei, asociate naționalului („frumusețile patriei”, „industria națională”), provocând admirație, aplauze, bună-dispoziție. Indiferent la regulile consacrate ale speciilor literare, scena nu e povestită, ci reprezentată și, ca într-un reportaj, secvențele de discurs sunt întrerupte de înregistrarea, în paranteză, a reacțiilor publicului: „Aplauze. Mare ilaritate” (Caragiale, 2000a, p. 624), „Aplauze furtunoase. Ovațiuni, nu pentru prințul filozofilor” (Caragiale, 2000a, p. 624), „Aplauze. Bravo repetate” (Caragiale, 2000a, p. 624), „Aplauze zguduitoare” (Caragiale, 2000a, p. 624), „Oratorul se dă jos de pe tribună, la rampă, și ridicând unul după altul picioarele, își arată ghetele nouă, apoi iar urcă la tribună. Râsete. Aplauze entuziaste” (Caragiale, 2000a, p. 624), sau: „Aplauze asurzitoare. Oratorul se oprește, se șterge pe frunte și așteaptă, ca ovațiile să se potolească. Orațiile se potolesc” (Caragiale, 2000a, p. 625). Conferențiarul e, de fapt, un actor care vrăjește publicul și nu ezită să facă asupra propriilor opinii comentarii simulând dialoguri, adversități, dezbateri.

Așadar, întreaga conferință trebuie citită în cheie burlescă. Și, totuși, există ceva care nu intră în acest cod de lectură. Simulantul cinic face la un moment dat un pas înapoi. Și în aglomerația de digresiuni, analogii, referințe livrești asociate jocului cabotin de scenă și admirației pe care o stârnește și o controlează, există o secvență care cred că trebuie citită în cheie gravă. După ce bătuse câmpii, răspunzând clișeelelor și așteptărilor, în finalul expunerii conferențiarul spune:

... Arta este, cum am putea zice mai bine? este încercarea spiritului omenesc de a satisface o mare nevoie a spiritului omenesc... care are nevoie, pentru a fi satisfăcut, de o satisfacere tot din partea unui spirit, care și acela... în fine, da... în fine... (Caragiale, 2000a, p. 625),

și vorbitorul, aflat în mare dificultate, are un „moment de amețală” (Caragiale, 2000a, p. 625), peste care trece pentru că-l revivifică „aplauzele furtunoase” (Caragiale, 2000a, p. 625). Este punctul culminant al conferinței, iar încheierea în care Aristotel și tânărul zezec sunt invocați din nou face ca publicul să intre în delir: „Entuziasm la culme. Toate damele în picioare. Ovațiuni nesfârșite. Fanatism” (Caragiale, 2000a, p. 625). Chit că jocul de scenă continuă cu abilitate dramatică, e, în afirmația prin care nenea Iancu definește arta, ceva care îi asigură statutul de adevăr. De altfel, în scrisul lui Caragiale există nu o dată secvențe greu de plasat cu certitudine într-un anumit tip de discurs, ironic sau grav; iar autorul nu lasă la vedere semne care să încline balanța într-o direcție sau alta: pisica lui Schrödinger va rămâne veșnic închisă în cutie.

Sfârșită în sofism sufocant, afirmația de mai sus este o punere în scenă a convingerii lui Caragiale. De altfel, fie și în cheie persiflantă, de-a lungul întregii conferințe apar elemente ale unei viziuni clasice asupra artei văzute ca transfigurare, dublate de date moderne: arta ca meșteșug, care se folosește de „materii risipite” (Caragiale, 2000a, p. 624), organizate, însă, „după nevoia și intenția noastră” (Caragiale, 2000a, p. 624), arta care nu există decât prin receptor și, finalmente, cumva în contradicție cu tot ce spusese despre transfigurare, arta ca *urgență a ființei și impuls creator*, Ouroboros, șarpe care-și înghite coada, „încercare a spiritului omenesc de a satisface o mare nevoie a spiritului omenesc” (Caragiale, 2000a, p. 624). Iar ceea ce urmează e o revenire fie la simularea gravitației, fie la viziuni iraționaliste, romantice, mistice, filosofice, persiflate sau nu. În tot cazul, nu e vorba aici, în această definire a artei, de inspirație. Cât despre „intenția noastră”, ea nu ține neapărat de o angajare ideatică, ci de una artistică, focalizată pe efect. Teatrul e arhitectură, spune Caragiale. Și nu numai teatrul. În vreme ce „literatura” e retorică aplicată și ideologie, teatrul e construcție, adică organicitate: nimic inutil, totul angajat într-un mecanism de producere de efect. Iar efectul vizat e prinderea cititorului/spectatorului ca într-o capcană în pânza de păianjen a textului/lumii. E mult Poe în toată povestea aceasta. La un alt nivel decât cel al lumii prezentate sau reprezentate, receptorul face parte din ecuația operei. Cu el poartă autorul un dialog, trimițându-i indicii, obligându-l să intre în text, eventual, ridiculizându-l. Tocmai de aceea, și autorul, și receptorul sunt prezenți în text. Evident, și în *O conferență*, text care, ca alte câteva, *Abu Hassan* printre ele, funcționează ca o cheie de deschis uși secrete, ca un mecanism de spart enigme.

Ceea ce dă sens întregii narațiuni este însă finalul ei. Căci dacă de-a lungul conferinței, fusese provocat *in crescendo* extazul unui public pe care nenea Iancu îl dirijează cum vrea, ca o pe o marionetă, jucându-i în același timp o farsă, în final înțelegem că există totuși cineva care n-a căzut în capcană. Publicului inocent și ingenuu i se opune madame Parigoridi. Ea înțelege capcana pe care a întins-o abilul prestidigitator; ea *știe*. Cazul nu e singular la Caragiale. Să ne amintim doar de *Conu Leonida față cu Reacțiunea*. „Prinzând limbă” (Caragiale, 2000b, p. 96) și „cu umor” (Caragiale, 2000b, p. 96), Efimița îi spune lui Leonida „A fost lăsată, secul!” (Caragiale, 2000b, p. 96), joc de cuvinte inteligent relevând defectarea, pentru o clipă doar, a mecanismului de funcționare a relației dintre cei doi eroi ai farsei, o farsă provocată, fapt semnificativ, nu de o instanță străină, ci de spaima, prejudecățile și limitele personajelor. Aici însă, fiind vorba despre o relație de parteneriat și

complicitate între persoane egal – e mult mai mult decât atât. Să ne amintim finalul din *O conferență*:

- Fie! frumos ne-ncălțași, unchiule!
- Și-mi întinde mâna. I-o sărut și-i răspund și mai încet:
- *Merci* de compliment, nepoțică!... decât... mâna mi-o întinzi? Ce! Eu sunt mănușar?
- La cizmar, altceva se-ntinde.
- Tot obraznic ai rămas, nene Iancule! (Caragiale, 2000a, p. 625).

Constatării glumeț-concesive și formulei de adresare vag complice a tinerei doamne, nenea Iancu îi răspunde printr-un enunț care face parte dintr-un veritabil mecanism de seducție. Deși par numai textuale, sugestiile au o încărcătură erotico-sexuală precisă. Madame Parigoridi însă, deși răspunde provocării, nu cedează avansurilor. În acest context, câteva întrebări par cu totul legitime. Tot acest exercițiu de a exploata cu știință, inteligență și cinism vulnerabilitățile unui public ingenuu nu are cumva drept scop impresionarea și, în consecință, seducerea doamnei Parigoridi? Nu aveam de-a face, de fapt, cu ceea ce, vorbind despre Slavici, Vasile Popovici numește *personaj trialogic* (Popovici 1997, p. 19)? Nenea Iancu se adresează *muzelor* ușor impresionabile, dar e interesat evident de cucerirea dnei Parigoridi. Ea este ținta. Nu aparținuse totul unei strategii de seducție? De altfel, dacă a acceptat să țină această conferință, nenea Iancu a făcut-o tocmai de dragul ei. În fond, puțin dezabuzat, el pune de la începutul textului problema seducției. Prin urmare, madame Parigoridi nu doar că n-a căzut în capcana livrată pentru inocenți, dar n-a căzut nici în capcana – abia aceasta întinsă pentru ea – care să facă din complicitatea față de inocenți un argument suficient pentru o aventură erotică. Și-aici e nevoie să facem un pas înapoi către începutul textului. Dacă a promis „junei sale amice din tinerețe” (Caragiale, 2000a, p. 620) că va ține conferința, aceasta e „o chestiune de conștiință, de onoare, de inimă” (Caragiale, 2000a, p. 620). Și dacă niciun nor n-a întunecat vechea prietenie, acest fapt e corelat cu felul doamnei Parigoridi de a i se adresa. Spunându-i „unchiule”, nu cumva doamna Parigoridi îi citește exact intențiile? Jucând inocența și nevinovăția, nenea Iancu își amintește că la teatru, pe vremea când i se spunea „mă”, „o prietenă a mers cu îndrăzneala până chiar să-mi tragă palme și, pe onoarea mea, degeaba... cine știe ce i se păruse” (Caragiale, 2000a, p. 619). La patruzeci de ani, i se spunea direct Iancule, ba chiar „mă, Iancule”. „Dar să lăsăm astea, care sunt – adică, au fost – nimicuri trecătoare, și să ne gândim la viitor: ce fac eu cu madam Parigoridi?” (Caragiale, 2000a, p. 620). Madame Parigoridi?! Cât de tânără să fi fost din moment ce Iancu spune că este o „jună amică de tinerețe”? Va fi fiind – *à propos* de efectul de real – soția celui Costică Parigoridi, din *Repausul dominical*, care plecase cu copiii la Muscel? Nu-i vorba, și el îi spune eroului nostru tot *nene Iancule*. Ceea ce știm este că avem de-a face cu o nouă încercare de seducție, ratată și de data aceasta. E sensul ultimei replici a Doamnei Parigoridi [„Tot obraznic ai rămas, nene Iancule!” (Caragiale, 2000a, p. 625)], o virtuoasă și, mai presus de toate, bună hermeneută, căci o capcană deconspirată e o capcană în care nu mai cade nimeni. În tot cazul, nimic nu e inocent în scrisul lui Caragiale; dimpotrivă, deseori e vorba de capcane întinse cititorului, de piste eronate, de sugestii de falsă interpretare, de chei greșite pentru a intra în labirint. Bun cunoscător al lui Poe, Caragiale construiește indicii și lansează ipoteze, făcând din cititor, fie el inocent sau inteligent și complice, un admirator și nu de puține ori o victimă. Și dacă nimic nu e inocent, cu atât mai puțin ar putea fi numele vicepreședintei. Rădăcina comună a numelui ei cu substantivul *parigorie*, care înseamnă *consolare*, *mângâiere*, *încurajare*, face din exercițiul de seducere o dovadă a nevoii de întâlnire cu celălalt. Fără celălalt, care trebuie să-i fie sau să-i devină complice, subiectul suferă. Seducția ține de esența unui subiect care simte nevoia

să se reîntemeieze continuu. Trece cu totul în plan secundar faptul că avem de-a face aici cu doi receptori diferiți – grupul de ascultătoare și madam Parigoridi –, dintre care unul, victimă sigură, prin inocența sa hrănește complicitatea cu receptorul de calibru. Nici acesta din urmă nu trebuie să fie vreodată sigur de solidaritatea autorului. Exemplu limpede, *Două loturi*. A trebuit să treacă aproape un secol până când cineva – este vorba despre Florin Manolescu (2002) – să rupă pânza de păianjen și iluzia și să se elibereze de indiciile care au pregătit capcana pentru a înțelege că loturile nu sunt inversate. Dar și după ce această iluzie s-a spart, textul nu intră într-o altă paradigmă interpretativă: comicul metafizic continuă să existe, transcendența goală, de asemenea. Li se adaugă, complementar, fatalitatea ironică, bazată pe ideea că totul e iluzie; un autor inteligent simulează în permanență ipoteze de interpretare, prin urmare, lumi alternative, punând în prim-plan în scenă relația sa cu cititorul.

Așa cum reies e din scenariul schiței *O conferență*, arta este exact acest exercițiu de realizare, la niveluri foarte diferite, a unui pact cu tipuri diferite de cititori. Efectul de real, construit tocmai prin trimitere intratextuală la ficțional – căci madam Trahanache are rolul de a legitima autenticitatea întâmplării, adevărul ei în plan real –, face ca nenea Iancu, cu experiența invocată a copilăriei în lumea teatrului, să poată fi asimilat lui Caragiale. Publicat în „Universul”, textul transformă cititorul real într-un martor al existenței scriitorului. Și chiar dacă înțelegem convenția, Caragiale se deconspiră într-un astfel de text, tot așa cum, pusă sub semnul ridicolului, întrebarea *ce e arta* primește și un răspuns serios. Să mergem până acolo încât să credem că, fără un receptor/spectator/cititor care să-l valideze, Caragiale e disperat? Că-l disperă poate mai mult eșecul în încercarea de a-și transforma receptorii în victimă? Nu trebuie să-l credem deloc atunci când afirmă că pentru artistul veritabil reacția receptorilor n-ar trebui să conteze. Așa cum nu trebuie să-l credem pe nenea Iancu, chiar dacă ar lăsa să se înțeleagă că finalul schiței e un simplu joc.

Suportă oare faptele, așa prezentate, și un substrat psihanalizabil? De fapt, mecanismul de seducție relevă o slăbiciune și soluția unei salvări. Dincolo de damele daco-romane, victime ale unei înscenări, cinicul are, cum am văzut deja, un interlocutor pe măsură: Madam Parigoridi. Relația quasi-eroică cu ea implică nevoia, poate chiar urgența unei confirmări. În termenii lui Richard Rorty, Caragiale e un ironist, adică o „persoană ce are dubii în privința propriului vocabular final, propriei identități morale și, poate, a propriei sănătăți mentale” (Rorty, 1998, p. 292) și, pentru toate acestea, „are nevoie disperată de a vorbi cu alți oameni, are această nevoie cu aceeași stringență cu care oamenii au nevoie să facă dragoste” (Rorty, 1998, p. 292). În logica aceasta, Rorty continuă: ironistul

are nevoie să facă asta pentru că numai conversația îl face capabil să controleze aceste dubii, să se adune pe sine, să-și păstreze suficient de coerentă țesătura de opinii și dorințe, încât să-l facă apt să acționeze. El are aceste dubii și aceste nevoi pentru că, dintr-un motiv sau altul, socializarea nu a avut loc integral (Rorty, 1998, p. 292).

Mai mult, e important că

aceste relații trebuie să fie cu oameni suficient de inteligenți pentru a înțelege despre ce vorbești – oameni ce sunt capabili să vadă cum ai putea avea aceste dubii, pentru că ei știu cum sunt asemenea dubii, oameni ce sunt ei înșiși dăruți ironiei (Rorty, 1998, p. 293).

Un astfel de om este doamna Parigoridi. Prin urmare, jocul erotizant și provocator pe care, sub semn ludic și ipotetic, nenea Iancu i-l propune va fi având în spate nevoia unei certificări de sine. O slăbiciune care, la dublul său, I.L. Caragiale, ascunde o identitate, morală și nu numai, în criză, dacă nu cumva chiar spaima „propriei sănătăți mintale” (Rorty, 1998, p. 292)

amenințate. Plăcerea de a comunica (cuvântul *plăcere* nu e nici pe departe suficient; ar trebui să spunem poate *disperarea*), de a fi pe scenă, de a vorbi celorlalți (dovadă, corespondența scriitorului, dar și prezența sa dinamică pe scena literaturii) e mărturia unei crize convertite într-un joc de atragere de complici. Superstițios, o știm, Caragiale a avut câteva obsesii, printre ele, și pe aceea a nebuniei, pe care le-a explorat prin intermediul literaturii, asupra cărora nu insist aici. E ca și cum, scriind despre ele, le-ar fi exorcizat. Așa cum seducerea, în toate sensurile posibile, l-ar putea vindeca.

3. Ce e un autor?

Dar analiza propusă schiței *O conferență* e și un pretext pentru a oferi, fie și în *liniamente generale*, direcțiile unui proiect de dezvoltat, care pornește de la contextul exegetic dominant. Chiar dacă I.L. Caragiale a afirmat că *teatrul nu e literatură, ci arhitectură* [putem alcătui o listă de texte care, explicit sau implicit, susțin aserțiunea; afirmația explicită e făcută în „Oare teatrul e literatură?” (Caragiale, 2000, pp. 831-834)], la fel de prezente sunt în scrisul său afirmații care, fără prea multe nuanțări, ar putea valida dimensiunea, în mod primar spus, *conținutistă* a operei lui. Nu vorbește Caragiale de o *intenție* a autorului? Nu spune el explicit, în *Câteva păreri*, în termeni de poetică clasică, că literatura exprimă o intenție și literatura *reflectă* realitatea¹? Eșecul interpretării lui E. Lovinescu, de exemplu, care era convins că peste cincizeci de ani teatrul lui Caragiale va funcționa ca simplu muzeu, are la origine tocmai o astfel de înțelegere. Atunci când *inadecvatele forme* își vor fi creat *fondul*, reprezentările lui Caragiale vor avea statut de mărturii dintr-o lume dispărută, crede el. Făcând saltul dinspre societate spre om, E. Ionescu, la rândul-i, insistă asupra decăderii morale a personajului caragialean. Când știm însă că acuzațiilor agresive din Franța anilor ‘50, care-l incriminează că *nu se angajează* politic, Ionescu le răspunde în termenii lui Caragiale, care spusese că „teatrul e arhitectură” (Caragiale, 2000b: pp. 831-832) – Ionescu spune că o simfonie sau o piesă de teatru sunt „structuri”, „construcție” (2002, pp 192-194), cuvântul arhitectură apărând de asemenea în vocabularul său polemico-teoretic –, deducem cât de mult intră, în insistența lui pe decăderea morală a lumii lui Caragiale², teama de a nu i se recunoaște vreo influență, anxietatea ei. În tot cazul, imaginea pe care el o livrează despre Caragiale este a unui conținutist și nu a unui scriitor care are ca obiect alienarea sau agonia (sugestia, existență la Paul Zarifopol, l-ar fi făcut pe Caragiale un precursor al lui Ionescu), ci decăderea morală.

Pe aceeași parte a balanței apasă două poziționări care, oricât de diferite pot să pară, sunt complementare. Prima este aceea a lecturii inocente, vulgare și actualizatoare, care vorbește despre o lume, cea prezentă, etern prezentă, atât de bogată în imoralitate etc., căreia i-ar lipsi un pictor de moravuri precum Caragiale, care să o înregistreze și să o sancționeze. Corelată acestei înțelegeri, este o altă lectură, tot vulgară (în sensul că are creditul vulgului), pe urmele discuției despre inaderența lui Caragiale la spiritul românesc. Pentru această interpretare, nu e nevoie de un Caragiale care să pună în insectar moravuri și oameni;

¹ Spune Caragiale: „Expresia – adică forma exterioară, organele materiale – nu are rațiune de a fi dacă ea nu face să trăiască o intențiune. (...) Dacă expresiunea formală nu poate îmbrăca potrivit intențiunea, opera este un monstru neviabil; expresia se topește-n vânt, ea nu înseamnă nimica; fiindcă nu ea este scopul, ea este mijlocul, și ca atare, în cazul acesta, nu poate servi la nimic” (Caragiale, 2001, pp. 57-58). Altundeva: „Înțelegem un *ce* dintr-un *cum*” (Caragiale, 2001, p. 61).

² În *Portretul lui Caragiale*, după ce precizare că I.L. Caragiale „atacă, cu aceeași obiectivitate în vehemență, pe conservatori, ca și pe liberali” (Ionescu, 2002, p. 184), Ionescu spune: „În realitate, pornind de la oamenii vremii lui, Caragiale este un critic al omului oricărei societăți. (...) Personajele sale sunt niște exemplare umane în așa măsură degradate, încât nu lasă nicio speranță” (Ionescu, 2002, p. 184). Și urmează o prezentare sintetică a „antropoizilor sociali” din opera lui Caragiale (Ionescu, 2002, p. 184). Am dezvoltat această situație a lui Ionescu în descendența lui Caragiale în „Eugène Ionescu sau aventura unui anticarteziian la Paris” din volumul *Metacritice* (Diaconu, 2005, p. 47).

dimpotrivă, Caragiale ar trebui sancționat pentru că vede (sau inventează?) monstruosul din lumea românească. *Caragiale e de vină*, spune Matei Vișniec în titlul unui volum.

Opusă acestor interpretări, se situează aceea, vehiculată în lumea exegezei fine chiar, conform căreia Caragiale *îi influențează în rău pe români*, că e *complice cu răul*. Spune Gherea:

Caragiale ne dă un fragment din viața reală. *Această viață îl face să râdă*, și la rândul lui, prin talentul său, ne face să râdem împreună cu el. O dată ce această viață conține anomalii grave, căutând, le vom descoperi atât pe dânsule, cât și dureroasa lor însemnătate. Dar autorul nostru nu dă anomaliilor acea însemnătate ce le-o dăm noi. El râde și râde cu poftă, nu se simte nici amărăciunea, nici revolta în râsul lui, și de aceea râsul lui nu poate să aibă acea adâncă seriozitate, acea mare însemnătate socială pe care ar putea să o aibă, dacă autorul nostru ar râde cu același talent, dar pătruns de un ideal social înalt. [...] Idealul social călăuzește satira artistului, îndreptându-i râsul, făcând ca acest râs să fie mai serios, mai amar, făcând să ardă mai tare, să ardă acolo unde să fie ars. D-l Caragiale e indiferent în materie de politică socială; el n-are acest înalt ideal trebuincios, ceea ce scade în parte însemnătatea satirei sale (Dobrogeanu-Gherea, 1967, p. 278).

Oricât ar părea de surprinzător, poziția lui Gherea e urmată și rafinată de un I. Negoïtescu sau de un Virgil Nemoianu, care vorbesc despre faptul că I.L. Caragiale ar fi complice cu răul, făcându-l acceptabil³. Literatura e fără doar și poate și un fenomen social; dar putem merge până acolo încât să punem elemente care par definitorii pentru mentalitatea unui popor, despre care oricum se spune că nu prea citește, pe seama unei opere literare? Ar fi avut poporul acesta frisoane de remușcări, dublate de revoluții sau revelații morale, individuale și colective, în cazul în care Caragiale n-ar fi existat?

Dar mai e ceva interesant. Chiar și satiric să fi fost (Gherea îi reproșează că nu e!), obiectul satirei, pe care se fundamentează și lamentația că, într-o lume atât de căzută moral, lipsește azi un Caragiale, are ceva fals în esența ei, fiind o invenție a poporului și deopotrivă a criticii. În fond, chiar și după ce s-a îndepărtat de Maiorescu (căruia îi neagă autoritatea și concluziile în problema autonomiei artei, chit că Maiorescu își formulase teoria tocmai pe corpusul operei sale, încercând în același timp să-l apere de acuzația de imoralitate), Caragiale are, ca și acesta, rezerve față de instituțiile lumii moderne, europene, forme de civilizație transplantate pe un corp nepregătit. De aici, ridicolul lor. Nu abaterile de la funcționarea unor instituții precum presa, justiția, viața politică, drepturile cetățeanului etc. îl inspiră pe el, ci faptul că aceste instituții sunt „forme goale” în societatea românească. Spusese Maiorescu:

Avem politică și știință, avem jurnale și academii, avem școli și literatură, avem chiar o constituțiune. Dar în realitate toate acestea sunt producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr (Maiorescu, 1967, p. 150).

³ Negoïtescu își încheie analiza făcută lui Caragiale în *Istoria literaturii române* cu următorul verdict, a cărui conotație e, evident, negativă: „Căci, oricât ar detesta politic lumea creației sale antiutopice, estetic, Caragiale se lasă cu deliciu corupt de ea și astfel, prin empatie, literatura lui devine, din adversară, complice cu antiutopia, influențând în rău pe români” (Negoïtescu, 1991, p. 119). Am analizat în detaliu interpretarea lui Negoïtescu în *Metacritice* (Diaconu, 2018, pp. 92-139). Iar Virgil Nemoianu, într-o intervenție dintr-o anchetă a revistei „Vatra” pe tema actualității lui Caragiale, afirmă: „Rămâne însă în picioare faptul (cu regret fie spus) că impactul public al lui Caragiale asupra imaginarului românesc este nesănătos. Tocmai pentru că acesta scrie de fapt iertător și jucăuș, cititorii se simt îndreptățiți în opțiunea lor spre cinism, spre relativism, spre indiferență, spre nivelarea virtuților și viciilor” (Nemoianu, 2012, p. 26)

În acest sens, păcatele „instituționale” ale eroilor lui Caragiale (căci nu vorbim de cele etern-umane) fac din ei niște victime ale contactului cu civilizația, cu valorile lumii iluministe. Acești eroi sunt cel mult ridiculizați și caricaturizați; caricatura, iată tehnica preferată. De aici sentimentul complicității cu această lume. De unde, așadar, ideea unui Caragiale apărător al principiilor societății moderne? De aceea cred că a-l transfera pe Caragiale în contemporaneitatea noastră și a vorbi despre felul cum el ar putea prinde pe imoralii de azi ca într-un insectar al ticăloșilor e în esență greșit. Instituția gărzii civice, a vieții politice cu alegerea democratică a reprezentanților unui partid pentru alegerile centrale, a presei care ar trebui să fie o putere în stat și nu numai (programul de viață al funcționarilor, printre altele), toate acestea, transplantate din Vest în România, sunt, de fapt, ridiculizate de Caragiale. Indivizii sunt prinși în aceste mecanisme care-i alienează; beți parcă de un aer pe care nu-l înțeleg, par funambulești și, cu materialitatea lor groasă, imateriali, plutind într-o realitate străină și stranie. Și dacă există un principiu al lumii moderne la care Caragiale aderă destul de fățiș, atunci acesta privește drepturile cetățeanului. Solidarizarea lui Caragiale cu evreii, cu prostituatele, cu chivuțele, cu marginalii și exclușii este evidentă. Tocmai pe fondul acestei solidarizări, care ar merita o analiză de detaliu, putem identifica sancționarea, dar numai implicită, a instrumentelor defecte ale lumii moderne. Cu toate stereotipurile și abuzurile puse la lucru, contactul cu lumea civilizată creează frisoane. Să ne amintim fie și numai următoarea replică a comisarului Turtureanu:

– Cu baba și cu fata, de! Merge să le mursici mai zdravăn: dar cu Țăca, nu prea, fiindcă e, pardon, în poziție: dacă se-ntâmplă la secret vreun avort... Nu știi dumneata? Astăzi nu mai poți conta pe inferiori... și nici pe superiori! S-aude... Gazetele atât așteaptă ca să ne persecute... (Caragiale, 2000a, pp. 228-229).

O mină de aur aici, ca în toate secvențele care le implică pe chivuțe, pentru cine dorește să exploreze date de mentalitate și de funcționare a instituțiilor europene la noi. Chiar și aici însă, perspectiva nu e explicit morală. Perspectiva e artistică și ea vizează angajarea în înțelegere a unui receptor.

Dacă e vorba de public, de receptor, așa cum am spus-o deja, el trebuie prins în țesătura textului ca într-o pânză de păianjen. Iar pentru aceasta este nevoie de ceea ce Caragiale numește „truc artistic” (Caragiale, 2000b, p. 887). Nu întâmplător va fi reținut Caragiale cuvintele unuia dintre actorii din vremea adolescenței sale:

„A! iubiții mei! A! naivă pereche de turturele! mă credeți învins?... N-aveți grije! nu-mi veți scăpa! Am să vă înfășur în urzeala mea ca un păianjen infam pe două musculițe amorezate!... Da, da! sunt infam! Sunt un păianjen infam!”. Apoi râde sardonice, și-aruncă mantaua peste umăr și pleacă cu pași largi și apăsăți (Caragiale, 2000b, p. 732).

Este aici imaginea autorului însuși. În tot cazul, fascinat de Eleonore Duse și de Jean Mounet-Sully, actori europeni de referință care trecuseră cu o trupă de teatru prin București și pe care îi numește executanți divini și instrumente divine” (Caragiale, 2000b, p. 889), Caragiale explică ceva din tehnica lor dramatică invocând tocmai „trucul” artistic, „cu care să pătrundă până în adânc sufletul spectatorului” (2000b, p. 889). În același context, pornind de la Diderot, el invocă ideea sincerității în artă (Caragiale, 2000b, p. 887), pentru a conchide: Duse și Mounet

pot mișca o sală până-n fundul sufletului, stând pe loc, întorși cu spatele la public, cu ochii-nchiși, fără a pronunța o silabă, fără a face să se auză un suspin: o simplă

respirație, imperceptibilă ca mișcare materială, poate fi, pentru acești binecuvântați copii ai muzelor inspiratoare, de ajuns ca să se ridice ușor greutatea celei mai groaznice situații dramatice: trucul cu care să pătrună până în adânc sufletul spectatorului (Caragiale, 2000b, p. 889).

La câteva zile distanță (textul despre Eleonore Duse și Mounet-Sully fusese publicat în 17 octombrie 1899, cel care urmează este în 19 noiembrie 1899), Caragiale afirmă: „În toată lumea, se merge la teatru și pentru piesă, dar mai ales pentru joc; la noi, se merge cu mult mai mult pentru piesă, și foarte puțin, adesea aproape deloc, pentru jocul artiștilor” (2000b, p. 893), pentru ca, ulterior, să revină la jocul actorilor și la public:

Dar un teatru, ca să placă, trebuie să fie fierbinte, să dogorească până-n fundul galeriei. Actorul, actorii, când ies pe scenă, trebui să fie niște posedați, să aibă pe dracu-n ei: prin ochi, prin sprâncene, prin gură, prin vârful degetelor, prin toți porii, să scoată pe dracul acela și să-l arunce asupra publicului. O clipă să nu-l ierte pe public a-și veni în fire și a-și da seama de ce vor cu el: să-l ia repede, să-l zguduie, să-l amețească, să-l farmece, să-l aiurească, să-l smintească – mai știu eu cum să zic!

Când or ieși din teatru, nici doi ochi să nu fie uscați și siguri: toți să fie împăienjeniți de emoțiune, umezi de plâns ori de râs. // Așa teatru, da. La așa teatru dă năvala publicul ca la o binefacere; căci în adevăr că nu sunt multe frumuseți pe lumea noastră mai mari decât un bun teatru.

Dar cu scălbâmbăieli distilate, cu maniere macaronice, cu îngăimeli mălăiește de parcă ar mesteca mucava, fără umbră de căldură și de convingere, și toate făcute în silă, de dragul paragrafului respectiv din bugetul cultelor, firește că ai să umpli greu teatrul, chiar împărțind bilete gratis cu pachetul (Caragiale, 2000b, pp. 893-894).

Izbitoare asemănarea acestor cuvinte cu felul cum definește Caragiale regula de aur a artei dramatice, prin intermediul Doamnei, în scena dramatică *Începem!*:

A! teatrul!... Dar un teatru ca să-mi placă mie... (*cu mult avânt și elevație crescândă*) trebuie să fie viu, cald, fierbinte! Să dogorească viața de aci până colo sus în fundul galeriei; actorii... când ies pe scenă, să fie niște posedați; să aibă un demon în ei; prin ochi, prin sprâncene, prin gură, prin vârful degetelor, prin toți porii, să scoată pe demonul acela și să-l sufle asupra mea. O clipă să nu-l ierte pe spectator a-și veni în fire, a-și da seama de ce vor cu el; să-l ia repede, să-l zguduie, să-l amețească, să-l farmece, să-l vrăjească, mai știu eu cum să zic? Când or ieși din teatru, nici doi ochi să nu fie uscați și siguri: toți să fie împăienjeniți de emoție, umezi de plâns ori de râs (Caragiale, 2000b, pp. 480-481).

Vorbind despre Ion Brezeanu, care jucase rolul cetățeanului turmentat, Caragiale admiră complexitatea personajului, pentru a conchide:

Cu două vorbe spuse cald, din adâncul sufletului, el pune un fel de pecete morală pe o poemă, poate, condamnabilă, pe o operă intelectuală de o moralitate cu drept cuvânt atât de contestată. După toastul lui Brezeanu, un om de inimă nu poate ieși din teatru fără să se împace, ba oarecum chiar să simpatizeze, cu distinsa damă de lume și cu bețivul josorât de cârciumă, două creaturi greșite, rătăcite, vinovate, Dumnezeu știe din ce pricini, dar bune – zică ce le place ipocriților! – cu siguranță, bune (Caragiale, 2000b, p. 862).

Iar despre Falstaff citim undeva: „Falstaff, că nu-i poți zice mai bine, secătura aceea e un monument nepieritor al minții omenеști, nu doar că nu profesează tendențe generoase, ci fiindcă e copilul lui Shakespeare, care era un tată zdravăn” (Caragiale, 2001, p. 50).

Așadar, perspectiva e artistică, nu, îngust, didactic-moralizatoare, iar lucrul acesta se va fi petrecând și pentru că epoca e plină de vitalitate. Cu gradul ei de inconștiență (care-l va face pe Caragiale să spună, ce-i drept, în condițiile izbucnirii răscoalei din 1907, că

începem o altă istorie mai puțin veselă decât cea de până ieri; râsul și gluma nu ne vor mai putea sluji de mângâiere ca altădată față cu cele ce se vor petrece în lumea noastră românească. Copiii noștri vor avea poate de ce să plângă – noi am râs destul (Caragiale, 2002, p. 350),

lumea trăiește în plină *Belle Époque*, iar Caragiale este expresia ei. Într-un timp cu atâtea probleme de adecvare, el își permite să fie artist și să angajeze cititorul/spectatorul într-un proces de receptare liberă. Va fi subscris în cunoștință de cauză la opiniile lui Poe și Baudelaire privind erezia tradiționalistă a didacticismului? Prin ce a scris, e ca și cum ar fi făcut-o. Prin urmare, nu-și putea pune problema influențării societății ori judecării ei, ci pe aceea a angrenării publicului într-un joc al convențiilor și iluziilor. În acest sens, afirmațiile „Uite-i ce drăguți sunt!” (Zarifopol, 1998, p. 370) și „Îi urăsc, îi urăsc, mă!” (Ibrăileanu, 1976, p. 26) nu exprimă neapărat o contradicție. Și ele merită, necesită chiar, o explicație. Dezvăluite de Zarifopol și de Ibrăileanu, afirmațiile acestea vorbesc înainte de toate despre felul cum citesc cei doi contemporani ai săi literatura și, în mod special, opera lui Caragiale. Mai mult decât atât, avem certitudinea că referința celor două afirmații este aceeași? Nu-i posibil ca prima să se refere la eroii săi, iar a doua la sursa care l-a inspirat pe Caragiale, la lumea în care el trăiește? Chiar așa fiind, are Caragiale conștiința care să-l pună în postura de judecător moral?

Și aici trebuie să aducem în discuție ceea ce am putea numi *intențiile* autorului, de care Caragiale vorbește adesea. Dar există intenții mai importante pentru el decât producerea de efecte? Să ne amintim ce spunea despre cetățeanul turmentat, despre Tartuffe și despre public. Dacă ne întoarcem la *O conferență*, intenția este să ridiculizeze clișeele societății „muzelor daco-romane” (Caragiale, 2000a, p. 620) care nu se recunosc în oglinda pe care le-o pune în față, producând în același timp amuzament și plăcere. Tocmai pentru că acestea sunt intențiile autorului, și ele intră în zona arhitecturii operei, nu a ideologiei ei (dacă nu cumva și arhitectura e, în mod implicit însă, ideologie, fiind expresia unui spirit liber), în miezul operei, principiu generator al ei, se află farsa. Multe din scrierile lui Caragiale, epice sau dramatice, au în centru o farsă. Marii farsori, regizori abili ai lumii pe care o joacă așa cum vor, precum califul din *Abu Hassan* sau Nae din *D’ale carnavalului*, și marile victime, fac ca discuția să se poarte și în jurul unui *mauvais demiurge*, ale cărui fapte se situează *dincolo de bine și de rău*. E în totul o explozie de vitalitate, expresie a unei libertăți fără margini. Că există câteva cazuri când farsorul e „pedepsit” – cel din *Anonime* și Mitică, din monologul *1 Aprilie* –, faptul va fi având și el relevanța lui. Ceva se răzbună, dar în nici un caz o instanță morală.

Firește, întrebarea eminesciană, din *Andrei Mureșanu* (1872), „de ce se-ntâmplă toate așa cum se întâmplă?” (Eminescu, 1984, p. 129) e înscrisă în țesătura intimă a textului caragialian. Cazul paradigmatic al acestei teme recurente și obsesive e reprezentat de finalul schiței *Inspecțiune*, când unul dintre amici, întreabă „– De ce?... de ce, nene Anghelache?” (Caragiale, 2000a, p. 419). Și tocmai pentru că „nenea Anghelache, cuminte, n-a vrut să răspundă” (Caragiale, 2000a, p. 419), în proba acesta s-a angajat cu perseverență critica literară. Or, toate se întâmplă așa cum se întâmplă pentru a-l angaja/implica pe cititor, fie el

naiv sau inteligent, fie el victimă sau complice, în rezolvarea cazului; orice răspuns din interiorul sistemului (adică al poveștii) e numai o ipoteză. În cazul lui Caragiale, însă, unde naratorul nu e *creditabil* (autorul, cu atât mai puțin), orice instanță complice – receptorul e cea mai importantă – poate deveni victimă, într-un joc continuu și nesfârșit bazat pe incertitudine, ca într-o multiplicare speculară infinită. A se vedea cititorul concret al schiței *Două loturi*, convins mai bine de o sută de ani, până la deconspirarea făcută de Florin Manolescu în 2002 (când apărea ediția a doua studiului său de referință *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*), că loturile sunt „viceversa”. De aici, și obsesia lui Caragiale că adevărul nu poate fi cunoscut, cu atât mai puțin atunci când el se arată explicit, asemenea legăturii de gât a lui Chiriac. Căci simțurile mint, înșală, induc în eroare, singura modalitate de a te raporta la fapte fiind prejudecățile. Pe banda lui Möbius, nu poate exista decât feerie, ingenuitate, natură pură. Iar în acest joc, victimă a prejudecăților, e atras înainte de toate cititorul. Cu toate acestea, obsesia adevărului e o constantă în scrisul lui Caragiale. De aici, textele care funcționează ca scenarii de produs interpretări. Cel mai cunoscut, firește, e cel din *Inspecțiune*, tocmai invocat, unde cititorul e atras în capcana producerii de explicații. La rigoare, pentru sinuciderea lui Anghelache pot exista motivații din afara celor oferite de text, căci personajul trăiește și în afara textului. Dar, ca în cazurile de autenticitate, povestitorul, personaj el însuși, notează doar ceea ce știe și ceea ce vede. Despre Anghelache, personaj absent, reconstituit ca într-un joc de oglinzi, el știe sau spune foarte puține lucruri. Tocmai de aceea ceea ce construiește Caragiale aici este enigma perfectă. Personajul e în text atât cât e; în rest, sunt inferențele noastre create pe baza experienței pe care ne-o oferă cotidianul, proza realistă, convențiile și practica literaturii. Or, Caragiale obligă cititorul să intre în text și, umplând spațiile goale, completându-le cu ceea ce-i sugerează experiența sa în plan textul și existențial, să facă o hermeneutică. Tocmai aceasta e miza textului: prinderea cititorului în pânza de păianjen a interpretării. Altfel, în *Repausul dominecal*, Caragiale o spune explicit: „De ce, de nece – nu trebuie să ne batem mereu capul să filozofăm, să tot căutăm cauze la orșice... Destul să constatăm cum se petrec lucrurile (...)” (Caragiale, 2000a, p. 604).

Să fi trăit Caragiale cu obsesia farselor pe care i le poate juca hazardul ori destinul? Va fi construit atâtea farse eroilor săi și pentru a înțelege cum funcționează acest mecanism, pentru a-l putea prevedea și, finalmente, controla? Superstițios, obsedat de ideea înnebunirii (a cunoscut un caz în care, fără cauze vizibile, *mașinăria s-a stricat*), își pune în scenă spaimele, temerile, ființa, angajându-se total, salvându-se prin receptorul pe care-l seduce și care-i restituie identitatea, parcă permanent amenințată. Dar nu-s acestea decât ipoteze. Să vorbim despre o farsă referindu-ne la povestea aducerii corpului său neînsuflețit în țară? Mort pe 9 iunie 1912, acesta n-ar fi putut fi imediat repatriat pentru că ministrul plenipotențiar al României la Berlin plecase în concediu. În toamna aceluiași an, când rămășițele au luat drumul spre casă, vagonul în care se aflau ar fi rătăcit prin gările austriece; într-una din ele, sicriul a stat mai multe zile, riscând să se piardă. Finalmente ajunge în țară, dar fără documentele însoțitoare, după ce prin Ardeal, răz bunare, să zicem, fusese pe punctul să se piardă din nou. La un moment dat, niște funcționari se pare că au deschis chiar sicriul pentru a vedea despre ce e vorba. Iată un subiect pentru un text pe care nu Caragiale l-a scris. Întâmplări bizare, cu mult neprevăzut, în spatele cărora n-a stat decât hazardul. Căruia i s-au adăugat simple mecanisme puse la îndemâna oamenilor. Iar hazardul, o știm deja, nu joacă zaruri.

Revenind, poate că I.L. Caragiale își pune în scenă spaimele, temerile, ființa – dar se salvează prin scris, oferindu-și un sens din construirea de enigme, prilej de a-și crea cititorul pe seama căruia să se amuze. După toate acestea, nu e lipsit de sens să vorbim despre înscriserea lui Caragiale într-o serie care-i cuprinde pe Alphonse Allais și pe Henry James, referințe obligatorii în interpretarea lui. Umberto Eco își construiește întreaga analiză din

Lector in fabula pornind de la *Un drame bien parisien*, de Alphonse Allais. Un carnaval, anonime, infidelități, încercarea de deconspirare a partenerului – iată date definitorii pentru lumea lui Caragiale – și, deodată, surpriză, sub fiecare dintre cele două măști e cu totul altceva decât se aștepta, căci fusese convins în acest sens, cititorul. Textul e doar o capcană. Căzut în ea, cititorul nu-și poate reveni din surpriză. Să căutăm explicații logice, raționale pentru confuzia creată e la fel de inutil precum a vorbi despre ce s-a întâmplat ulterior cu eroii farsei. De fapt, abia aici se face legătura de substanță între Allais și Caragiale. În tot cazul, în căutarea unor astfel de explicații sunt cei care, asemenea unor detectivi, se află pe urmele autorului, care a și murit între timp, din *Desenul din covor*, de Henry James, o *capodoperă a ambiguității*. Odată cu moartea autorului, enigma din opera sa rămâne în veci nedescifrată. Pornind de la acest roman, Wolfgang Iser, în *Actul lecturii. O teorie a efectului artistic*, pune în prim-plan angajarea cititorului în căutarea și construirea de sens. Abia această căutare creează efectul estetic. Nu are rost să-l invoc aici pe Hans Robert Jauss, părintele Școlii de la Konstanz. Important, pentru că vorbim despre Caragiale, e altceva. Textul lui Allais e publicat în 1890. Henry James își publică romanul în 1896. *Inspecțiune*, de Caragiale, apare peste doar patru ani, în 1900. Pentru context, *Două loturi*, în 1898, iar *Cănuță, om sucit*, în același an. *Cănuță, om sucit?* Spune Zarifopol despre acest text, roman al unei vieți condensate la câteva pagini bizare:

Cănuță, om sucit e schițarea în negru a unei vieți și a unui caracter de orășean, om ciudat din naștere, și ciudățenia lui dă un relief asupra mizeriilor tipice ale clasei sale. E un umor trist până la sinistru în soarta acestui țâcnit, în care și mintea, și simțirea sunt de o cinste grozavă, totdeauna îndreptată de-a-ndoaselea. Cănuță nu-și află pereche, în Caragiale, decât pe nene Anghelache, casierul: raționamentul acestuia, paradoxal și furios, împotriva inspectorilor care-l lasă-n pace fiindcă e «cinstit», l-ar fi putut zbiera, întocmai și Cănuță, din adâncul ființei sale de maniac virtuos (Zarifopol, 1998, pp. 362-363).

Zarifopol, care conchide că „sfârșitul lui nenea Anghelache este o tragedie exasperantă și stranie” (Zarifopol, 1998, p. 363), nu-și pune totuși întrebarea pe care textul ar trebui s-o provoace: Ce se află în spatele ultimei scrânteli a lui Cănuță, aceea de a se fi întors în mormânt? Avem aici suport pentru o explicație fantastică? Să fie valabil răspunsul popii, sinistru, care spune despre Cănuță că „n-a fost mort bine când l-au îngropat” (Caragiale, 2000a, p. 219)? Să fie doar consecința, paradoxală – și paradoxul nu mai are nevoie de explicații – că e vorba, cum spune soția lui, despre un „om sucit”? Furat de frivolitatea răspunsului, acceptând textul ca simplă convenție, cititorul nu e aici obligat să răspundă. La sfârșitul *Inspecțiunii*, în schimb, e. În fine, pe linia aceasta, a paradoxurilor, *La Paști* e din 1900. Aici apare enunțarea jocului și deopotrivă denunțarea lui, când citim: „Dar, vai, fatalitate, ca să zicem așa!...” (Caragiale, 2000a, p. 1202). Fatalitatea este expresia unei instanțe care se joacă, până la cinism, cu destinele personajelor de care dispune cum vrea, totul fiind adresat unui cititor care nu rezistă tentației de a umple goluri factologice și de a explica. Fără acest cititor, mașinăria care e textul nici nu există.

Care Caragiale, așadar? Deși ignorat de exegeză, important e acest Caragiale care construiește enigme în descifrarea cărora cititorul e obligat să se angajeze. Cine n-o face, și n-o face pentru că știe că lumea nu poate ieși și din text, vede angrenajele epice și dramatice ca iluzie, joc cu aparențele, mecanism care are în spate trucuri, uneori, foarte rar, de altfel, deconspirate. Dacă, de exemplu, ar fi fost scrise la persoana I, din perspectiva lui Abu Hassan, întâmplările a căror victimă Abu Hassan însuși este ar fi apropiat acest basm, prin succesiunea stranie și enigmatică de ipostaze, de nuvela *Sărmanul Dionis* a lui Mihai Eminescu. La persoana a III-a fiind, avem de-a face însă cu o deconspirare de mecanisme,

disecție, la vedere, pe corpul neliniștitor al textului. Tocmai de aceea cred că răspunsul la întrebarea din titlul acestei conferințe – „Amice, asta e o întrebare pe care numai un orb trebuie s-o facă” (Caragiale, 2000a, p. 623) – este perfect justificat. Caragiale știa prea bine că tocmai ce e la vedere, acoperit de cortina prăfuită și uzată a prejudecăților, nu e perceput. De aceea, în *O conferință*, el expune întregul mecanism de seducere. E chiar tema esențială a textului.

Referințe:

- Caragiale, I.L. (2000a). *Opere I: Proza literară [Works I: Literary prose]*. București: Editura Univers enciclopedic.
- Caragiale, I.L. (2000b). *Opere II: Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri [Works II: Theatre. Writings on theatre. Verses]*. București: Editura Univers enciclopedic.
- Caragiale, I.L. (2001). *Opere III: Publicistică [Works III: Periodicals]*. București: Editura Univers enciclopedic.
- Caragiale, I.L. (2002). *Opere IV: Corespondență [Works IV: Correspondence]*. București: Editura Univers enciclopedic.
- Diaconu, M.A. (2005). *La sud de Dumnezeu: Exerciții de luciditate [South of God: Exercises in lucidity]*. Pitești: Editura Paralela 45.
- Diaconu, M.A. (2018). *Metacritice [Metacriticism]*. Iași: Editura Junimea.
- Dobrogeanu-Gherea, C. (1967). *Studii critice [Critical studies]*. București: Editura pentru Literatură.
- Eco, U. (1991). *Lector in fabula [Lector in fabula]*. București: Editura Univers.
- Eminescu, M. (1982). *Poezii II [Poetry II]*. București: Editura Minerva.
- Ibrăileanu, G. (1976). *Opere 3 [Works 3]*. București: Editura Minerva.
- Ionesco, E. (2002). *Note și contranote [Notes and Counter Notes]*. Traducere din franceză și cuvânt introductiv de Ion POP. Ediția a II-a. București: Humanitas.
- Iser, W. (2017). *Actul lecturii: O teorie a efectului estetic [The act of reading: A theory of aesthetic response]* (R. Constantinescu, Traducere din limba germană, note și prefață; I. Cristescu, Traducerea fragmentelor din limba engleză). Pitești: Editura Paralela 45.
- Maioreșcu, T. (1967). *Critice I [Criticisms I]*. București: Editura pentru Literatură.
- Manolescu, F. (2002). *Caragiale și Caragiale: Jocuri cu mai multe strategii [Caragiale and Caragiale. Games with several strategies]*. Ediția a II-a. București: Humanitas.
- Negoieșcu, I. (1991). *Istoria literaturii române [History of Romanian literature]*. Volumul I (1800-1945). București: Editura Minerva.
- Nemoianu, V. (2012, 12). Comicul simplu [The simple comic]. *Vatra*, 2012, p. 26.

- Popovici, V. (1997). *Personajul trialogic* [The trialogical character]. În *Lumea personajului* [The world of the character] (pp. 17-169). Cluj-Napoca: Editura Echinox.
- Rorty, R. (1998). *Contingență, ironie și solidaritate* [Contingency, irony, and solidarity] (C. S. Ștefanov, Trad. și studiu introductiv). București: Editura All.
- Zarifopol, P. (1930). *Introducere* [Introduction]. În I.L.Caragiale, *Opere* [Works I]. București: Editura Cultura Națională.
- Zarifopol, P. (1998). *Încercări de precizie literară* [Attempts at literary accuracy]. Timișoara: Editura Amarcord.

ROMANUL JUDICIAR. CĂTRE UN NOU SUBGEN AL ROMANULUI ISTORIC ROMÂNESC¹

THE JUDICIAL NOVEL: TOWARD A NEW SUBGENRE OF THE ROMANIAN HISTORICAL NOVEL

Alexandra OLTEANU

Universitatea Alexandru Ioan Cuza din Iași, România;
Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Romania

e-mail: olteanualexandra99@yahoo.com

Abstract

The lifespan and popularity of a subgenre are determined by the inventiveness with which novelists develop and innovate the standard formulas. The judicial novel emerges as an extension of the popularity of the outlaw novel, adding a technical dimension to the misdeeds committed by wrongdoers. The outlaw and judicial novels are anthropomorphized subgenres that set in motion symbolic models, with a central figure dominating the entire course of events. The judicial novel reconfigures the perspective of naturalism, transforming the social milieu into a triggering factor for reprehensible acts. Shocking acts, such as crimes or suicides, and their mysterious circumstances, are analyzed from multiple angles, akin to using a set of parallel mirrors, while the brisk steps of investigations are fascinatingly reconstructed within the eloquent phrases of the novelists. One of the central ideas that the judicial novel seeks to develop is the sacrifice as a social practice, whether symbolic, articulated in the imposition of precarious living conditions leading to extreme gestures. Spatiality and temporality constitute the central pillars that compose the dramatic scenes of the Romanian judicial novel. Crimes are plotted and committed in the moonlight, in neighborhoods or on winding streets. The schematism of gloomy settings and the rudimentary nature of character profiles are countered by allusions to an undefined darkness, the contours of which elude discernment. The judicial subgenre utilizes conventions from the detective novel formula, involving the exaggeration of a cause-and-effect relationship as inevitable and the conquest of a reassuring imaginary, complementary to the moral imperatives discussed by Romanian novelists determined to rehabilitate the reputation of the genre through fictional digressions on morality. In its dimension of historical crime fiction, the Romanian judicial novel not only accentuates its documentary aspect, showing how the institutions responsible for investigations and judicial processes function but also the expansiveness of historicizing interpretations of the analyzed bloody events. Within the context of a dynamically structured novel distinguished by thematic configuration and ideological significance, the incorporation of illustrations transcends mere decorative intent. The judicial novel strategically incorporates illustrations as a highly effective extratextual approach. This not only disrupts the linear narrative trajectory and heightens suspense but also concurrently bestows substance upon the ethereal images adeptly invoked by the literary text.

Keywords: judicial novel; crime fiction; novel subgenres; historical novel; sensationalism; journalistic strategies; illustrations.

¹ This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Education and Research, CNCS - UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.1-TE-2019-0127, within PNCDI III.

1. Evoluția și disoluția subgenurilor romanului istoric românesc

Geneza romanului istoric românesc se ramifică în subgenuri compozite, ce generează texte hibride, în care sunt îmbinate formule specifice mai multor subgenuri. Delimitarea subgenurilor romanului românesc se realizează, de cele mai multe ori, urmând criterii precum configurația tematică sau structurarea materiei epice. Un alt criteriu folosit în demarcarea granițelor subgenerice ale romanului este eticheta atribuită fie de autor, fie de editori. Subtitlurile romanelor conduc adesea spre o clasificare mult prea generală, cea mai întâlnită etichetă generică fiind cea de roman sau romanț „original”. Un alt subtitlu des atribuit construcțiilor romanești este cel de roman sau episod istoric, care particularizează într-un oarecare grad tipul de narațiune prezentată atenției unui public care discerne între posibilele tipuri de intrigi specifice literaturii de consum, hrănite de interesul crescând pentru formula foiletonistică. Romanul sentimental reprezintă o altă etichetă generică pusă în circulație de editori și autori, iar existența intrigilor melodramatice atribuite acestui subgen fac suficient de clară apartenența sa. Romanele de mistere și cele haiducești au, de regulă, un indiciu al apartenenței generice chiar în titlu, în timp ce un roman hibrid prin excelență, cum este cel tâlhăresc, include, în configurația sa tematică și structurală, atât elemente specifice subgenului haiducesc, cât și celui criminal sau judiciar.

Prejudecățile față de subgenurile romanului de consum s-au perpetuat încă din epoca în care erau elaborate și publicate. În epocă, romanele tâlhărești, criminale și judiciare lezau sensibilitățile morale ale contemporanilor prin violența evenimentelor prezentate. Criticii literari contemporani generației de scriitori căreia aparțineau Ilie Ighel, Panait Macri sau N.D. Popescu citeau acest tip de scrieri ca pe o formă de literatură care prin temele și întâmplările prezentate scandaliza un cititor interesat de lecturi didactice, morale și utile științifice. Tirajele mari și succesul comercial contrazic însă intuiția criticilor și istorici literari, care nu înțelegeau că publicul amator de „plăceri nevinovate” aprecia divertismentul facil și lecțiile de morală camuflate în diatribele vocii naratorului histrionic². Eficacitatea criticii sociale și aplombul eseistic afișat de autorii de romane de consum sunt ignorate cu obstinație de vocile avizate. Critica și istoria literară a următorului secol a uniformizat și catalogat subgenurile romanului românesc de consum fie preluând sentințele criticilor generațiilor anterioare, fie suprapunând retrospectiv realizările literare ale timpului lor peste stângăciile scriitorilor care conturau zorii unei noi specii în cultura autohtonă. În istoria literară românească, Macri este asimilat unei filiații estetice catalogate drept mediocre, iar aceste calificative deloc măgulitoare înregistrate de *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900* se răsfrâng și asupra receptării romanelor sale:

[...] ca și N.D. Popescu și Ilie Ighel-Deleanu, el scrie mai multe narațiuni, unele intitulate pretențios romane, despre haiduci de la începutul secolului, încercând să-și justifice proza prin utilitatea ei social-educativă. [...] Plecând de la întâmplări legate de crimă, jaf, imoralitate, subiecte exploatate de reporterul avid de senzational, Macri publică în periodice de circulație o sumedenie de scrieri foiletonistice. Scriitor fără

² Nicolae Iorga explică înrăurirea modelului francez asupra genezei romanului românesc prin existența unei rețete artistice desăvârșite, capabile să zugrăvească și realitățile sociale contrastante din principate: „O adevărată dușmănie, firească și neîmpăcată, se pornise. 1848 adunase dihonie ce nu se mai putea înlătura; el împărțise pentru mulți ani pe fiii patriei în oameni vechi, aristocrați, și apărători ai libertății, în «fanarioți» și «europeni» care nu-și mai puteau întinde mîna. După sfîrșitul revoluției, unii erau în țară, tremurând asupra triumfului lor, ceilalți împănaseră Europa, încălzindu-se și hrănindu-se în nesiguranța lor de boemi desperați și prigoși, printr-un ideal ce se întărea și se îmbogățea în atingere cu nenorocirea. Erau două curente neîmpăcate, erau două cete veșnic luptătoare, erau două steaguri ce se înfruntau cu orice prilej... Acest antagonism trebuia să-și găsească întruparea și în forma literară așa de cuprinzătoare, de îndrăzneță, de războinică a romanului social, pe care dezvoltarea din propriile puteri ale literaturii franceze o înfățișa gata făcută scriitorilor noștri” (Iorga, 1983, pp. 110, III).

talent, Macri este autorul unei producții literare în care abundă violențele (DLRO, 1979, pp. 534-535).

Fiecare gen cunoaște o anumită perioadă de apogeu al popularității sale, etapă urmată fie de dispariție fie de disoluție și topire într-un alt subgen romanesc. Un exemplu edificator în acest sens este romanul haiducesc, care cunoaște o evoluție fulminantă în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Romanul haiducesc se constituie ca subgen reprezentativ pentru începuturile speciei, perioada sa de avânt fiind cuprinsă între 1855, data publicării textului lui C. Boerescu, *Aldo și Aminta sau Bandiții*, și 1885, moment în care faima narațiunii cu nobili revoltați apune, pentru a lăsa loc unor noi modele epice. După aproape jumătate de secol în care a dominat câmpul literar, romanul haiducesc este asimilat celui tâlhăresc, care îi preia conformația intrigii și tematica, înlocuind irizațiile narațiunii romantice cu inciziile naturalismului. Modelul banditului social, descris de Eric E. Hobsbawm, face saltul dinspre lupta cu miză comunitară a haiducilor către fascinația exercitată de cruzimea tâlharului transformat în rezistență simbolică împotriva autorității corupte. După figura ocrotitoare a unui atlet al evadărilor spectaculoase cum este Iancu Jianu, un personaj ca Simion Licinski, revendicat cu aplomb de cultura populară, vine să înlocuiască eroismul cu instinctul supraviețuirii și impulsul jertfirii principiilor morale. Dacă N.D. Popescu (1843-1921) a reușit să desăvârșească formula narațiunii cu haiduci prin valorificarea sagace a strategiilor specifice romanului de senzație, Ilie Ighel (1870-1938) oferă o coloratură naturalistă revoltatului social care nu mai trăiește cu iluzia eroismului anacronic, ci încearcă să sfideze, la orice pas, formele autorității, fie ele statale sau familiale.

Romanul tâlhăresc se constituie ca formă intermediară între narațiunea romantică a aventurilor extraordinare ale haiducilor și descrierea acribioasă a anchetelor panoramice oferite de subgenul judiciar. Romanul judiciar își regăsește un prim suport terminologic în subtitlurile textelor care popularizează acest subgen. Romancierii sunt conștienți de existența unei tradiții europene de la care se revendică. Opțiunea pentru folosirea denumirii atribuite de artizanii acestui gen este justificată de particularitățile sale literare și de modul în care aglutinează strategii specifice romanului polițist sau detectiv. În generoasa tipologie prezentată în articolul „Subgenurile romanului românesc. Laboratorul unei tipologii”, romanul judiciar lipsește. (Borza, Goldiș, Tudurachi, 2020). O posibilă explicație a absenței acestei etichete generice din inventarul tipologic realizat de Cosmin Borza, Alex Goldiș și Adrian Tudurachi este topirea sa în subgenul romanului polițist, cu care împărtășește configurația tematică și câteva dintre strategiile de construcție a intrigii.

Un scriitor cu o bună intuiție a gustului publicului, cum este Panait Macri (1863-1932), își exersează scrisul în mai multe subgenuri și reușește să ilustreze într-o manieră edificatoare acest transfer al popularității românești dinspre narațiunile cu haiduci către romanul tâlhăresc și apoi către cel judiciar. Atent la testul receptării, gazetarul știe când să accentueze o altă dimensiune a imaginarului literar. Un roman istoric precum *Sugrumarea Teodorei. Fiica domnului din București* (1886) dă măsura inventivității literare, printr-o intrigă ce îmbină elemente aparținând subgenului criminal și celui tâlhăresc, integrând răsturnări neașteptate de situații și încrucișări nebănuite de destine într-un episod inspirat de epoca fanariotă.

Textul romanului judiciar reprezintă sursa primară a seturilor de imagini, generând ilustrații care funcționează ca un eficient turnesol al intrigii cu mize morale. Inserțiile grafice se dezvoltă dintr-un context epic, devenind astfel un produs secundar, o extensie vizuală a conținutului ideatic. Identitatea vizuală a acestor romane populare contribuie în mod decisiv la orientarea receptării textului literar. Procesul de elaborare a ilustrațiilor presupune un demers analog cu traducerea, echivalând cu refacerea unui anumit univers simbolic. În cazul

romanelor judiciare, identitatea grafică reconstituie valorile literare și morale ale textului. Construite în jurul unor relatări despre existențele scandaloase ale ucigașilor și despre exemplaritatea morală a victimelor, ilustrațiile se conformează cerințelor acestui tip de imaginar literar, reflectând simultan seturile de convenții estetice specifice epocii și orientărilor culturale. Dinamismul narativ și multiplele întorsături spectaculoase de situație vor fi transpuse în imagini executate simplist, cu mijloace grafice rudimentare, dar care să cuprindă toate detaliile scenei.

2. De la roman tâlhăresc la roman judiciar

Durata de viață și popularitatea unui subgen sunt determinate de inventivitatea cu care romancierii dezvoltă și inovează formulele standard. Romanul judiciar apare ca o prelungire a popularității celui tâlhăresc, adăugând o dimensiune tehnică fărădelegilor comise de răufăcători. Romanul haiducesc și cel tâlhăresc sunt subgenuri antropomorfizate, care pun în funcțiune modele simbolice, având în centru o figură a unui eroul ce domină întreaga desfășurare evenimentială. Romanul judiciar reconfigurează optica naturalismului, transformând mediul social într-un factor declanșator al actelor reprobabile. Făptașii sunt depozitați de conținutul simbolic al acțiunilor lor, în timp ce victimele sunt aureolate ca jertfe ale neregulilor și distribuției inegale a valorilor morale. Actele zguduitoare, crimele sau sinuciderile, precum și circumstanțele lor misterioase, sunt analizate din multiple unghiuri, asemenea folosirii unui set de oglinzi paralele, iar pașii arizi ai anchetelor se reconstruiesc în mod fascinant sub frazele locvace ale romancierilor.

Caracterul hibrid al romanului judiciar românesc derivă din îmbinarea convențiilor subgenului polițist cu trăsăturile celui tâlhăresc, punând în funcțiune un întreg proces de resemantizare funcțională a noului gen românesc. Scenografia detectivistă atrage cu sine și o orientare literară specifică, menită să continue critica socială vehementă practică în romanul din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Literatura este permeabilă la schimbările de epistemă culturală, iar ficțiunea cu detectivi marchează o evoluție societală în termeni de disciplină, supraveghere și control, după cum arată Laura Marcus în studiul *Detection and literary fiction*:

The centrality of detective fiction to the nineteenth century is seen as both aesthetic and ideological, as it mediates a culture in which crime and punishment are both profoundly internalised in the subjective sphere and externalised in ever more elaborate forms of discipline and surveillance, and in new legal institutions and judicial procedures, in particular the formation of the detective police, the rise of forensic science, and the development of trial by evidence (Marcus, 2003, p. 246).

Romanul haiducesc și chiar cel tâlhăresc nu puteau instrumentaliza investigații elaborate, care să permită glosări exhaustive pe marginea ideilor de dreptate sau justiție obiectivă, girată de mecanisme juridice evaluate. Pe de altă parte, subgenul judiciar se folosește și de convențiile formulei romanului polițist, ce implică supradimensionarea conștiinței unui raport cauză-efect de neevitat și cucerirea unui imaginar securizant, complementar imperativelor morale pe marginea cărora glosează romancierii români, hotărâți să reabiliteze renumele speciei prin „tratate” ficționale despre moravuri³. Romancierii-gazetari construiesc voci narative ce se pot substitui, în plan narativ, investigatorilor,

³ Odată cu exercițiul literar de a scrie un roman, *Tainele inimei* (1850), Mihail Kogălniceanu interpretează intenția autohtonă de a elabora romane originale prin obișnuința de a copia formule desprinse din moda occidentală. Totuși, Kogălniceanu recunoaște că observația socială dobândește un mai mare impact și eficiență atunci când se slujește de un roman, nu „de o carte de morală”, atrăgând atenția păturii sociale privilegiate asupra unora dintre „novelele cele mai pozitive și mai complete” din viața capitalei Moldovei (Kogălniceanu, 1967, p. 133).

înlocuind eroismul convențional cu perspicacitatea. Naratorul, deși însoțește agenții anchetei, reușește să acapareze și rolul acestora, adjudecându-și poziția de observator și interpret al cursului investigației. Daniela Zeca descrie această mutație literară adusă de romanul polițist în *Melonul domnului comisar. Repere într-o nouă poetică a romanului polițist clasic*:

[...] răului metafizic și difuz îi ia locul o anume realitate personalizată care e *crima*, în timp ce eroul e departe de a mai proteja un secret sau un ideal, fiindcă se vede pus dintr-o dată în situația să reprime, să aducă la ordine, să acționeze, dar făcând uz nu de eroism, ci de o categorie cu totul alta decât cea morală, care e *flerul* [...]. În loc de a se pune la încercare în fața lumii și a naturii, eroul, devenit, mai nou, detectiv, se trezește singur în fața orașului și a tarelor societății (Zeca, 2005, p. 53).

Această deplasare a accentului de pe categoriile eroicului și eticului către perspicacitatea individuală, pusă în slujba reparației echilibrului social tulburat prin crimă, declanșează lupta simbolică a investigatorului cu metehnele societale. În *Îngrozitoarea crimă din Tabaci*, naratorul creat de Panait Macri devine vocea omniscientă care citește probe, indicii, mărturii și chiar gândurile anchetatorilor specializați, înglobând toate aceste elemente într-un discurs care acaparează prin iluzia veridicității. Flerul investigatorului este transplatat naratorului și în romanul lui George Caliga. În *Misterul morței Jeanei Cristescu*, naratorul reia cu scepticism toate probele și mărturiile din dosar, cu intenția mărturisită de a-și confirma intuițiile ce ar putea răsturna întregul caz.

Ca hibridizare a *crime fiction*-ului occidental, romanul judiciar românesc confirmă natura eseistică pe care o capătă proza românească odată cu cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea⁴. O asemenea opțiune literară este legitimată, în peisajul cultural românesc, de tradiția criticii sociale care atinge apogeul odată cu romanul social și cel tâlhăresc. Discursul orientat către glisarea dinspre narațiunea alertă către tratarea eseistică a întrebărilor legate de viață și moarte, pedeapsă și crimă sau valori și sisteme morale conflictuale își selectează drept obiectiv literar ipostazierea laturilor tenebroase ale societății, construind un instrument critic eficient, după cum arată Louise Nilsson, David Damrosch și Theo D'haen în introducerea la volumul *Crime Fiction as World Literature*:

The globalized and hybridized genre of crime fiction, dealing with universal questions about life and death, crime and punishment, conflicting values and moral systems, is known for portraying the darker sides of society and formulating a social critique upon its own native context. At the same time, it is a genre that entertains readers worldwide, and its authors write within a tradition, continuously reshaping the genre's way of telling stories about crime (Nilsson, Damrosch, D'haen, 201, p. 4).

În romanul judiciar românesc, construcție hibridă care amalgamează mai multe formule preluate din bogatul capital cultural străin și din cel mai modest, autohton, narațiunile despre crime nu se constituie în realizări estetice remarcabile, care să producă același tip de efect așteptat de la modelul occidental, cu o bogată tradiție. Anumite strategii

⁴ În perioada pre-revoluționară din țările române, poezia și teatrul erau văzute ca instrumente ideologice eficiente, platforme ale patriotismului și semn al ascensiunii naționalismului. În schimb, romanului nu i se atribuia același rol combativ, deoarece nu îi mai revenea scopul de a obține victorii politice de mare amploare. În schimb, romanul era considerat un instrument de observație a stărilor de fapt și a rezultatelor transformărilor din secolului. În Europa acelei perioade, literatura începea să fie percepută ca o rețea complexă de relații sociale, guvernată de instituții atât formale, cât și informale. Sistemul estetic dominant suferă schimbări semnificative, promovând interesul pentru analize detaliate ale evenimentelor și vieții cotidiene în toate culturile vechiului continent, indiferent dacă acestea erau de o tradiție vastă, precum spațiul francez, sau emergente, ca în cazul spațiului românesc. Pentru spațiul românesc postunionist, modernitatea culturală, agitațiile politice și schimbările în cadrul claselor sociale ofereau suficiente surse de observație și analiză socială în creațiile literare.

narative și pasaje se individualizează, conferind stabilitate unui ansamblu epic ce pare destul de șubred după înlăturarea mizelor teze și etice. În romanul lui Panait Macri, făptașul nu rămâne multă vreme necunoscut, iar scenariul biografic pe care îl construiește ucigașului este unul complex, detaliat, și include atât profilul psihologic al personajului, cât și evenimentele care precedă crima, motivele, impulsurile și justificările economice și sociale. Pentru a-și face scenariul veridic, romancierul atribuie încă de la primele pagini personajului câteva trăsături distinctive menite a înlătura definitiv posibilitatea nevinovăției sale. Impulsivitatea, răceala, privirea violentă și rece pe care i-o observă ibovnica anunță un monolog ce pune în mișcare planul unei crime terifiante, care să răscumpere tentativa eșuată de a incendia locul jafului comis:

— Ce-o să zică lumea? îngână el; ce-o să zică unchiul meu? cum am să pot eu da ochi cu dânsul? Și după ce voi ieși din pușcărie, ce-am să mă fac? Cine o să-mi dea slujbă? cine o să mă mai privească? Cum am să mai pot trăi? Trebuie să fac orice chip pentru ca bănuiele să nu mai poată fi deloc îndreptate asupra mea... Dacă reușeam astă noapte, ce bine era! Cine dracu a pus pe hodoroașa aia bătrână să se trezească? O jumătate de ceas să fi mai trecut și toată casa era în flăcări, — atunci, cine ar fi putut să mă găsească vreo socoteală? Era să fiu cel dintâi, care aș fi aruncat cușorul în mijlocul focului. Ori cine poate să-și închipuiască că bonurile fiind de hârtie, hârtia arde lesne. Era o frumoasă ocaziune, era un plan dintre cele mai nimerite. N-am reușit. Ei bine, să merg mai departe. (Macri, 1896, p. 53).

Panait Macri, cu *Omorul din strada Soarelui sau Asasinii Mariei Popovici* (1885) și *Îngrozitoarea crimă din Tabaci* (1896), urmărește firele încurcate ale unor anchete judiciare pentru a prezenta detaliile unor crime violente, ce au suscitat atenția publicului prin presa vremii. Din cele două texte, doar *Îngrozitoarea crimă din Tabaci* primește subtitlul de roman judiciar, semn că romancierul este preocupat de o încadrare generică precisă, succesul primului roman, chiar și neterminat, jucând, probabil, un rol însemnat în această opțiune. Eticheta generică desemnează, totodată, și intenția de a se adresa unui public interesat de culisele investigațiilor criminale. În *Misterul morții Jeanei Cristescu* (1909), George Caliga își fixează, încă de la primele pagini, obiectivul ambițios de a desluși circumstanțele enigmatice ale unei morți catalogate de autorități drept sinucidere. Decupajele din presa vremii, alături de declarațiile martorilor și apropiaților victimei, alcătuiesc o imagine-colaj a vieții tinerei femei și a morții sale misterioase. Deși romanul său nu este încadrat în subgenul judiciar prin subtitlu, Caliga se lansează în perorații avântate pe tema compatibilității ori a incompatibilității dintre caracterul Jeanei Cristescu și posibilele cauze ale morții sale, pentru a ajunge în final la concluzia că verdictul inițial oferă cele mai multe răspunsuri la întrebările formulate în jurul cazului.

Una dintre ideile centrale pe care caută să le dezvolte romanul judiciar este sacrificiul ca practică socială, fie că vorbim despre unul simbolic, articulat în impunerea unor condiții precare de existență, care conduc la gesturi extreme, ca sinuciderea din cazul Jeanei Cristescu, fie că avem în vedere un sacrificiu uman concretizat într-o crimă ce are drept mobil lăcomia ori cedarea în fața unui imbold inexplicabil de a ucide, situație prezentată în detaliu în romanul *Îngrozitoarea crimă din Tabaci*. Analizând conexiunea profundă dintre tragism și practica sacrificială la nivel simbolic, Terry Eagleton explică în *Holly terror* că sacrificiul devine un semnal al decăderii profunde a sistemului social și marchează o criză istorică:

Sacrifice thus has the inner structure of the tragic. But it is tragic, too, in the sense that it is both pitiful and fearful that it should prove necessary in the first place. A just society would require no such radical self-dissolution. A condition which cannot be

repaired without so extreme a *kenosis* must be dire indeed. That a decent human dispensation demands not only amending the *ancien régime*, but dying to it, is a symptom of historical crisis, not a piece of macabre self-indulgence (Eagleton, 2005, pp. 129-130).

Imaginea panoramată a sacrificiului apare drept un alt instrument al criticii sociale în romanul judiciar. Crima încorporează un sacrificiu simbolic, golit de conținutul sacru, al unei vieți importante pentru dinamica socială. Subgenul romanului judiciar construiește un întreg scenariu zguduitor pentru a susține teza că, încălcând buna funcționare a normelor sociale și morale, sacrificiul realizat printr-o crimă sau sinucidere ascunde o tendință tragică de disoluție a sinelui colectiv, acțiune ce nu și-ar avea justificarea într-o societate armonioasă. Romanele judiciare scrise de Panait Macri și George Caliga prezintă, în spirit naturalist, gesturile extreme precum crima sau sinuciderea ca acte sacrificiale ce au drept factor declanșator absența mijloacelor necesare existenței și perversitatea sistemelor eticii.

Romanul judiciar românesc are o puternică tentă detectivistică și țintește către îndrumarea lecturii prin jocul cu curiozitățile publicului cititor. Rolul detectivului din romanul occidental este preluat nu de către investigatorii prezenți în subgenul judiciar, ci de către un narator care mizează pe ochiul complice al cititorului care așteaptă febril următoarele descoperiri. Lui Panait Macri îi reușește acest transfer funcțional al rolului detectivului către un narator care știe să speculeze din plin dimensiunea participativă a lecturii realizate de un cititor care se identifică implicit cu obiectivele descoperirii culiselor evenimentelor urmărite. Experiența de traducător de texte de foileton și îndemânarea de gazetar specializat în examinarea faptului divers conferă naturalețe efectelor tranzițiilor narrative. În volumul *Mayhem and Murder: Narrative and Moral Problems in the Detective Story*, Heta Pyrhonen descrie acest proces al transferului responsabilității simbolice pentru dezvoltările din plan ficțional, dinspre conducătorul anchetei, detectivul, către cititor. Detectivul îndeplinește funcția de cititor model, care interpretează indiciile și datele în vederea formulării răspunsurilor pentru enigmele crimelor, transplantându-și perspectiva, prin strategii narrative ingenioase, în imaginația publicului:

As characters who provide answers to the mystery of crime posed at the beginning, detectives are portrayed in the genre as textually embedded model readers whose readerly and interpretive activities mirror the reader's own activity. [...] The detective's function as a model reader emerges once we realize that the enmity between criminals and detectives largely consists of a series of entangled writing and reading 'contests' triggered by a crime (Pyrhonen, 1999, p. 5).

Odată declanșată competiția dintre exemplaritatea morală, susținută de eforturile detectivului, și încălcările flagrante ale convențiilor sociale și etice, realizate prin crimele făptașilor, romancierii români caută să aleagă strategii narrative care să atragă solidarizarea cititorului cu temeritatea investigatorului, simbol al unei autorități securizante. Interpretarea Hetei Pyrhonen devine relevantă pentru înțelegerea rolului histrionismului naratorului în mediarea tensiunii descoperirilor și în construirea unui echilibru narativ care să stimuleze o lectură participativă, complice la restabilirea ordinii morale prin prinderea și acuzarea ucigașului. Naratorul lui Panait Macri din *Îngrozitoarea crimă din Tabaci* dovedește un spirit detectivistic intuitiv, care construiește scenarii dramatice în jurul probelor de la dosar, ficțiunea acaparând și reconstruind cazul real. În schimb, în *Misterul morței Jeanei Cristescu*, naratorul lui George Caliga nu permite forțelor acaparatoare ale ficțiunii să se manifeste la capacitate maximală, și proferează necesitatea întoarcerii la document, la decupajele din

presă, mărturii și declarații, pe care le interpretează cu intenția manifestată explicit de a afla un adevăr ascuns, diferit de cel oficial.

Strategiile de valorificare ficțională a evenimentului real sunt diferite la Macri și Caliga, comun fiind efortul de a specula senzaționalul fiecărui episod. Strategia literară a autorului *Îngrozitoarei crime din Tabaci* pare a fi una mai facilă, implicând alegerea unei crime cvadrupe, petrecute într-o școală cu puțini ani înainte de momentul scrierii romanului, gazetarul având toate datele desfășurării anchetei cunoscute și un bogat material documentar pe care să-l folosească în construcția epică proiectată. Caliga, în schimb, alege un subiect mai degrabă eseistic pentru romanul său, opțiune justificată prin prisma tragismului morții unei tinere femei din cauze aparent necunoscute. Selecția cazului romanului judiciar imprimă astfel o anumită abordare a evenimentului. Macri va construi o narațiune demnă de un *policier*, în timp ce Caliga va realiza un amplu comentariu al diferitelor piste obținute din presă și din dosare. Mult mai abil decât George Caliga în gradarea conflictului și în construirea unei intrigi care să permită misterului să fie savurat pe deplin, Panait Macri știe cum să mențină ansamblul ficțional conectat la vigoarea realității pe care o reconstruiește. *Îngrozitoarea crimă din Tabaci* se deschide cu scena descoperirii scenei crimei, plasată în curtea și clădirea școlii din localitatea unde, dimineața, avea să sosească un elev care va alerta primul agent de poliție întâlnit:

Sâmbătă, la 3 Iunie, 1889, pe la orele 6 de dimineață, un băiat deschide poarta școlii comunale din Tabaci și intră înăuntru. Ușile de la clase erau încuiate. Băiatul care era un elev, înțelese că-i prea de dimineață și începu să se joace prin curtea școlii. Trecu în partea din fund. Acolo, aproape de un șopron care pleacă din dosul caselor și se întinde până în fund, stătea un om culcat pe o pătură. Elevul, curios cum sunt toți copiii, se apropie mai mult de el și-l văzu plin de sânge.
Atunci se întoarse înapoi fugind din toate puterile către poartă.
Ieși afară și o luă în jos pe malul Dâmboviței. Din întâmplare găsi pe sergentul de stradă (Macri, 1896, p. 5).

Fraza concisă și relatarea sobră, fără podoabe retorice, conferă un aer de reportaj, dar totodată gradează în mod eficient tensiunea descoperii și, mai apoi, succesiunea episoadelor narațiunii cu iz polițist și intrigă construită după tipar de anchetă judiciară. Narațiunea nu are o desfășurare ascendentă, care să pornească de la descoperirea cadavrelor și să continue către prinderea și punerea sub acuzare a făptașului, ci, în mod surprinzător, este pusă în mișcare o întreagă scenografie dramatică, care speculează mobilul ascuns al crimei, elaborarea planului și hazardul ce a condus la desfășurarea sângerosului eveniment, alături de episoade alternative ale uciderii și anchetei. Romancierul își folosește cu succes deprinderile de gazetar pentru a înveșmânta povestea în nuanțele potrivite curiozității publicului, gradând tensiunea episoadelor poveștii conform încărcăturii lor dramatice. Macri oferă dovada că și-a exersat stilul, desăvârșindu-l, efectele retorice fiind mai subtile, iar textul mult mai bine încheiat față de romanul anterior, *Omorul din strada Soarelui*, în care scenariul narativ este unul mai mult intuitiv, rudimentar, alcătuit din observații dezlânate asupra naturii umane⁵. La George Caliga, narațiunea își găsește legitimarea, paradoxal, în sfera extraestetică, în interesul cititorilor avizi de gazete pentru întâmplări senzaționale și misterioase. Firul detectivistic din *Misterul Morței Jeanei Cristescu* este mai fad decât în textele lui Macri, însă Caliga știe să activeze o altă dimensiune a romanului judiciar românesc, și anume propensiunea

⁵ „Când o femeie respinge pe un bărbat, atunci aprinde mai mult flacăra din pieptul său. În păcatul acesta căzu și Vasile. Cu cât vedea că încercările de-a atrage cel puțin una din privirile adorarei lui sunt zadarnice, cu atât ambițiunea îi munea mai mult sufletul. Și fiind că era un om ordinar, se încercă în mai multe rânduri a o face să i se supui prin forță, cu toate că acest lucru se vede petrecându-se și pe la cei nobili” (Macri, 1885, p. 18).

enigmaticului, a misterului care creează și se creează prin poveste. O asemenea tratare ficțională a unui eveniment cu potențial de a-și câștiga un public numeros implică, de asemenea, obiective literare mai puțin subtile:

Nu e zi, ca în Capitală, să nu se întâmple o crimă, sau o sinucidere, dar mai toate trec la rubrica „faptelor diverse” a ziarelor, consacându-li-se numai câteva rânduri. Misterul de care e înconjurată moartea nenorocitei Jeana Cristescu a pasionat însă publicul din întreaga țară și bineînțeles, în primul rând pe cei din Capitală. Tânără, frumoasă, și inteligentă, Jeana Cristescu și-a găsit moartea în niște împrejurări, care nici în prezent nu sunt bine cunoscute și a căror discuție a pasionat pe toată lumea (Caliga, 1909, p. 3).

Romancierul nu se sfiește să folosească epitete cu conținut emoțional și să catalogheze întreaga întâmplare ca pe o enigmă urbană, ce așteaptă un detectiv abil care să o descifreze și să o supună atenției ochiului scrutaător al publicului format cu gustul senzaționalului. Profilul cvasi-angelic al victimei tulburătorului eveniment funcționează, în romanul lui Caliga, ca declanșator și factor catalizator al intrigii. Investigația se deapănă liniar, fără răsturnări majore de situație, iar discursul românesc antrenează tehnici narrative rudimentare. Decupajul de informații, colportajul și comentariul sunt principalele strategii folosite de gazetarul care n-a dat decât un singur roman. Optând pentru formula romanului judiciar, George Caliga rămâne pe teritoriul bine cunoscut al gazetăriei, *Misterul morții Jeanei Cristescu* semănând cu o serie de articole de gazetă adunate laolaltă. Sigur pe abilitățile sale de calibrare a propriilor mijloace artistice, scriitorul de romane judiciare înțelege că literatura sa devine unul dintre efectele cristalizării depline a fenomenului ce avea să primească numele de cultură populară⁶.

Personajul demonstrează o fire lucidă care, în ciuda educației precare și lipsei scrupulelor, se dovedește sensibilă la menținerea aparențelor sociale. Vinovăția este complet absentă, iar posibilitatea redempțiunii prin dragostea femeii alături de care se bucură de consecințele jafului se transformă într-o iluzie. Foiletonistul Panait Macri calibrează la maximum dramatismul situației și speculează din plin firul senzațional al succesiunii evenimentelor. Acțiunile personajului devin cu atât mai reprobabile cu cât sunt îndreptate asupra propriei familii, iar planul inițial de a ucide sluga unchiului se modifică în chiar momentul săvârșirii uciderii, care se transformă într-o crimă cvadruplă, pe lângă victima intenționată adăugându-se proprii verișori și bunica lor. În ceea ce privește elucidarea enigmelor care înconjoară moartea Jeanei Cristescu, romancierul Caliga folosește portretul tinerei femei drept cheie a misterului. Discursul ornant al gazetarului decorează scenariul biografic cu sugestii ale sensibilității exacerbate și a unui simț moral de neclintit, și arată că mărturiile edificatoare sunt cele care fac dovada revendicării sale de la tradiția literară a eroinelor care își jertfesc viața refuzând degradantele compromisuri sociale:

Știu, că în zilele din urmă cetii pe Ana Karenina, cunoscutul roman al lui Tolstoi, al cărei eroină și alege un sfârșit întocmai ca și acela pe care și l-a ales dânsa. Apoi mai punând în legătură și sguđuitura ce a produs-o asupra moralului său, sinuci-derea tatălui ei, înclin a crede că aceste două fapte și numai acestea, au influen-țat-o la săvârșirea actului nesocotit (Caliga, 1909, p. 21).

⁶ Peter Burke remarcă necesitatea de legitimare extraestetică a unei narațiuni drept un simptom central al ascensiunii culturii de masă: „To a modern reader, the parallel between broadsides or chap-books and the «mass culture» of the contemporary world is likely to be striking. He will notice the increased standardisation of format, he will be sensitive to the devices for attracting buyers, like sensational titles or the (frequently false) claim that a narrative is «full», «faithful», «true» or «new»” (Burke, 1978, pp. 254-255).

Pentru a menține impresia onorantă de anchetă ancorată în fapte verificabile, necontaminată de exuberanța ficțiunii, romancierul își manifestă scepticismul în privința unor asemenea „explicații logice”. De altfel, George Caliga se recomandă în prefață ca ziarist anchetator, care își face o misiune personală din aflarea adevărului⁷. Ceremonialul justificării în fața cititorului este unul comun în literatura epocii, însă pe lângă rolul enunțării principiilor investigative ale ziaristului-romancier mai poate îndeplini și o funcție recapitulativă, un punct nodal în geografia narațiunii, ce permite, printr-un artificiu rudimentar, crearea de legături între diferitele episoade ale narațiunii. Tehnica se regăsește și la scriitorii mai experimentați, fiind întâlnită și într-unul dintre primele romane judiciare scrise de Panait Macri, *Omorul din strada Soarelui sau Asasinii Mariei Popovici*⁸. Strategiile de acest tip au un obiectiv străveziu, menținerea atenției cititorului și orientarea interpretărilor sale sa prin aleile întortocheate ale poveștii. De aceea, scriitorul anunță când și de ce va dedica un mai mare interes acțiunilor unui anumit personaj:

Luna se ascunse în dosul unor nori, care acoperiră fața cerului. O ploaie mărunță și deasă începu să cadă. Vasile își îndesă mai mult pălăria în cap, băgă mâinile în buzunar, coti la dreapta și dispăru în fundul unei strade întunecoase.
Vom urmări de aproape pe acest om (Macri, 1885, p. 20).

Spațialitatea și temporalitatea sunt pilonii centrali care compun scenele dramatice ale romanului judiciar românesc. Crimele se urzesc și se înfăptuiesc la lumina lunii, în mahalale sau pe străzi lăturalnice. În *Omorul din strada Soarelui*, Panait Macri construiește decoruri simple, sărăcăcioase, dar învăluite în sugestii ale obscurului și ale violenței gratuite. Acest prim roman judiciar scris de gazetarul Macri compensează prin atmosferă ceea ce pierde în închegarea narativă. Schematismul decorurilor sumbre și rudimentarismul profilurilor personajelor sunt contracarate de aluziile unui întuneric indefinit, căruia nu i se pot ghici contururile. Micile sclipiri de speranță ori blândețe se risipesc rapid sub influența premonițiilor tragice care vestesc moartea iminentă a unei femei frumoase, sensibile, care nu se face vinovată de nimic altceva decât de noblețea caracterului său.

În cazul subgenului judiciar, titlurile nu funcționează ca suporturi ale unei posibile încadrări generice, ci se constituie ca strategie comercială, accentuând natura enigmatică a evenimentelor a căror analiză o promet, în bună tradiție a romanului-foileton, pentru care titlurile și subtitlurile reprezentau o garanție a interesului publicului. *Misterul morței Jeanei Cristescu* nu este roman de mistere, așa cum *Omorul din strada Soarelui sau Asasinii Mariei Popovici* și *Îngrozitoarea crimă din Tabaci* nu aparțin subgenului polițist sau criminal, deși încep cu enunțarea evenimentului, cadrul care precedă crima violentă a femeii, respectiv uciderea unei familii și a slugii lor, și relatează firele mai încurcate ale unei anchete. Subgenul prinde astfel avânt ca marcator al societății de consum, care transformă senzaționalul în produs exportat prin texte de natură foiletonistică. Ficțiunea unificatoare și totalizatoare șterge contururile evenimentului real și îl înconjoară cu nuanțele unei plăsmuiți pasionante.

⁷ Gazetarul George Caliga își construiește o imagine de apărător al adevărului, transformând ancheta într-o misie socială: „Ca redactor al ziarului cotidian «Minerva», subsemnatul am întreprins o anchetă, pentru a desluși cât mai mult misterul acesta de nepătruns și am reușit să fac și pe colegii mei de la celelalte ziare, să pună același interes pentru dezvăluirea misterului” (Caliga, 1909, p. 3).

⁸ „Cerem scuze lectorilor noștri, dacă din cauza multelor personaje, suntem nevoiți a încungiura înfiorătoarea execuțiune a crimei. Trebuie să facem însă aceasta, pentru a putea intra dreptat în faptul odios din ziua de 12 Mai și pentru a introduce lucrurile astfel, încât să putem fi înțeleși de toți” (Macri, 1885, p. 15).

Strategiile foiletonistice includ mozaicarea narațiunii în capitole scurte și bogate în evenimente, care primesc titluri ce rezumă evenimentele principale ale secvenței. Practica editorială a titlurilor de foileton au rol de *captatio* în toate subgenurile romanului de consum, însă în subgenul judiciar titlul numește un detaliu tehnic al nefericitului eveniment, cel pe marginea căruia va glosa romancierul (*Descoperirea crimei, Cel din urmă adio, O scenă din trecut, Plănuirea crimei, Comiterea crimei, În ajunul omorului, Geniu rău, De ce s-a omorât Jeana?, Crimă sau sinucidere?, Dacă e sinucidere, pentru ce s-a sinucis?*). Fiecare piesă a crimei, sinuciderii și a investigației primește propriul capitol, așa cum prezența profilurilor ucigașilor și ale victimelor reprezintă nu doar o necesitate tehnică în romanul judiciar, cât și o garanție a stabilității eșafodajului narativ.

Granița dintre romanul tâlhăresc scris de Ilie Ighel și cel judiciar al lui Panait Macri și George Caliga este una clară, demarcată prin calibrarea tematică, strategiile literare și modul de organizare a materiei epice. Ambele subgenuri împărtășesc însă una dintre cele mai frecvent amendate stângăcii ale romanului românesc de consum, inabilitatea de obiectivare, imputată de istoricii literari care au studiat geneza speciei. Aceiași naratori histrionici încearcă să dirijeze o lectură empatică atât a romanului judiciar, cât și a celui tâlhăresc, lansându-se în perorații și comentarii de natură eseistică ori jucând cartea sentimentalismului și a simpatiei față de victime sau, cum se întâmplă în romanele lui Ilie Ighel, *Banditul Simion Licinski* și *Moartea banditului Simion Licinski*, chiar față de tâlhar. O altă trăsătură a romanului judiciar, pe care o împărtășește și cel tâlhăresc, este influența modelatoare a naturalismului în inventarierea mobilurilor acțiunilor reprobabile. Panait Macri și George Caliga construiesc scenarii dramatice, ce servesc drept incursiuni ficționale în biografiile sordide atribuite victimelor, suspexilor sau făptașilor.

3. Romanul judiciar, un *historical crime fiction* românesc

Pledoariile construite de avocatul-romancier Ilie Ighel în apărarea tâlharului Simion Licinski sunt fundamentate pe o critică socială vehementă. În pur spirit naturalist, Ighel supralicitează ideea de societate pervertitoare, care distruge viitorul oamenilor înzestrați spiritual prin exilarea lor în sărăcie, impunându-le o existență modestă ce nu poate avea alt rezultat decât declanșarea unor reacții violente, puse în slujba luptei pentru supraviețuire. Această particularitate a romanului tâlhăresc își are originea în popularitatea pe care o capătă bandiții în imaginarul colectiv și, mai apoi, în cultura de consum, care îi înveșmântează într-o alură eroică, de simboluri ale rezistenței comunitare în lupta cu corupția autorității oficiale. Conceptul de banditism social, teoretizat de istoricul Eric E. Hobsbawm în emblematicul său volum *Bandits*, supralicitează imaginea tâlhăriei ca ritual de protecție comunitară și formă de rezistență în fața corupției autorității oficiale. Tâlhăria presupune evadarea din configurația socială rurală și garantarea unei libertăți de acțiune mult mai mari decât cea a onestului țăran legat de glia strămoșească. Înfeudat unei duble autorități, a statului și boierilor pe moșia căroră lucrează, țăranului nu îi revin prea multe posibilități de a prelua frâiele propriului destin. De aceea, arată Hobsbawm, bandiții sociali nu pot apărea decât în spațiul rural, predispus vulnerabilității economice:

Banditry is freedom, but in a peasant society few can be free. Most are shackled by the double chains of lordship and labour, the one reinforcing the other. For what makes peasants the victims of authority and coercion is not so much their economic vulnerability – they are indeed as often as not virtually self-sufficient – as their immobility. Their roots are in the land and the homestead, and there they must stay like trees, or rather like sea-anemones or other sessile aquatic animals which settle down after a phase of youthful mobility (Hobsbawm, 2000, p. 30).

Banditul rural exemplar este haiducul, cel care transformă jefuirea boierilor corupți în act comunitar și formă de ocrotire a țăranilor oprimați, care beneficiază de generozitatea nobilului tâlhar. Notele romantice ale unui asemenea simbol s-au dovedit fructuoase în primele decenii din biografia romanului românesc, însă un asemenea model epic nu avea să funcționeze la nesfârșit. Singura modalitate de subzistență a revoltatului devenit simbol al rezistenței sociale devine, în paradigma literară a sfârșitului secolului al XIX-lea, convertirea într-un alt tip de imaginar, cu alte mize artistice, dar cu obiective ideologice similare. Banditul urban, tâlharul, își menține alura de simbol al rezistenței și revoltei comunitare prin tăietura naturalistă a portretului, fundamentat pe o critică socială acidă. Ilie Ighel îl transformase pe Simion Licinski, carismaticul tâlhar, într-o victimă a unui sistem corupt, iar fărădelegile sale sunt zugrăvite deopotrivă ca manifestări ale dorinței de supraviețuire și instrumente de zguduire a autorității viciate. Banditul din romanul judiciar marchează un alt stadiu evolutiv al banditismului social, cel depozat de virtuțile comunitare. Criminalul își pierde atributul de tâlhar social prin selectarea unor victime inocente pe care le sacrifică dintr-un impuls egoist, lacom, de a lua în stăpânire ceva ce le aparține.

Și Panait Macri, în romanele tâlhărești ca *Ghiță Cătănuță*, privilegiază imaginea romantică a eroului proscris, forțat de propriile patimi și de circumstanțele sociale să devină mai întâi haiduc, să se retragă simbolic din comunitate, iar apoi tâlhar, manifestându-și intenția de a încălca legile scrise și nescrise ale conviețuirii într-o configurație socială. Spre deosebire de haiduci, care își construiesc un stat alternativ, o comunitate ierarhizată, guvernată de legi proprii și animată de idealul ocrotirii năpăstuiților și stărpirii corupției, tâlharii resping orice formulă comunitară, acționând fie singuri, fie în grupuri foarte mici, sortite dizolvării timpurii.

Producția romanească din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea este judecată unitar, izolată în subsolul paraliteraturii și așezată în opoziție cu excepția de la regulă, cu romanul filimonian. Individualitatea textelor și ineditul particularităților lor sunt sacrificate în numele discreditării literaturii considerate „de consum”. Mai puțin norocos decât Panait Macri, George Caliga, care scrie un singur roman, nici măcar nu figurează în dicționare sau sinteze de istorie literară cu titlul de romancier. Verdictes estetice precum cel oferit de *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900* sunt surprinzător de asemănătoare cu cele ale perioadei în care scriau Macri sau Caliga. Rolul moral și utilitatea socială a literaturii se transformă, din nou, în argumente ale respingerii calităților artistice ale romanului judiciar autohton.

În dimensiunea sa de *historical crime fiction*, romanul judiciar românesc își accentuează nu doar latura documentară, de a arăta cum funcționează instituțiile responsabile cu anchetele și procesele judiciare, ci și expansivitatea interpretării istoricizante a evenimentelor sângeroase pe care le analizează. Veleitățile de frescă istorică sunt supradimensionate de virtuțile eseistice ale romanelor care propun descrieri minuțioase ale principalelor impulsuri umane aflate în spatele acțiunilor terifiante precum sinuciderile sau crimele. Aceste evenimente tulburătoare, care fac obiectul analizelor senzaționaliste din romanul judiciar românesc, ipostaziază ruperi ale firului istoriei mari, obiective, a comunităților în care se petrec, opunând evoluției temporale firești o succesiune de episoade ale unor istorii personale, ce marchează existența unei crize istorice și sociale. În introducerea volumului *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*, Ray B. Browne și Lawrence A. Kreiser Jr. argumentează că romanul criminal istoric servește drept instrument al cântăririi și judecării acțiunilor oamenilor care luptă unii împotriva altora prin gesturi și modalități aflate în afara legii:

Historical fiction generally covers adventures of all kinds and deals with all aspects of culture. Historical crime fiction, though more narrow in its thematic treatment, is concerned with the major drives of human life [...] In this context, crime fiction becomes the official judging of the actions of the persons as they interact one against another in illegal ways. The role of such fiction is to catalogue, measure, and adjudicate the actions, point out infractions, and bring to penalty those who do not act according to the rules. Historical crime fiction registers the actions of the people of the past, recording how they influenced, both good and bad, their future-and our present (Browne, Kreiser, 2000, p. 2).

Ca subgen al romanului istoric, ficțiunea judiciară românească îndeplinește criteriile de *historical crime fiction* enumerate de Browne și Kreiser, augmentând caracterul critic și clasificator al unei literaturi ce își află geneza în paginile foiletoanelor și în interesul gazetarilor pentru scrierile comerciale ale senzaționalului. Clasificarea gesturilor reprobabile comise de oameni care resping normele impuse de configurația socială căreia îi aparțin metamorfozează evenimentele trecutului criminal în argumente ale explorării manierei în care acestea influențează istoria socială.

4. Ilustrațiile romanului judiciar și narațiunile imaginilor

Într-un roman dinamic prin construcție, configurație tematică și mize ideologice, prezența ilustrațiilor nu reprezintă un simplu element decorativ. Romanul judiciar recurge la inserția ilustrațiilor ca la una dintre cele mai eficiente strategii extratextuale, care nu doar că sparge cursul linear al poveștii și sporește suspansul, ci, în același timp, conferă consistență imaginilor vapoaze evocate abil de textul literar. În secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, literatura occidentală a exploatat pe larg succesul comercial al ilustrațiilor, iar literatura română a adoptat această tehnică pentru a eficientiza circulația mesajului romanesc. Pe lângă funcția specifică de a integra în corpul textului elemente de divertisment, nu putem nega rolul fundamental al ilustrației ca instrument semiotic, care individualizează tiparele narațiunii. În romanele lui Panait Macri, prima pagină a romanului anunță existența unor ilustrații realizate după fotografii, pe când în textul lui Caliga sunt inserate fotografii reale ale victimei, ale locului în care a fost găsită, precum și ale anchetatorilor.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Reprezentarea grafică acționează ca o „traducere” a evenimentelor și scenelor esențiale, rezumându-le și reconstruind fragmente de text sub formă vizuală. Această

traducere intersemiotică⁹, realizată prin intermediul ilustrațiilor, are scopul de a reproduce secvențele textuale prin imagini, evidențiind anumite elemente narative și adaptând inserțiile grafice la cerințele ideologice sau imagologice ale poveștii. Portretele suspectilor principali sau ale ucigașilor ocupă, de regulă, primele pagini, pentru a nu lăsa loc de îndoială asupra trăsăturilor distincte ale chipurilor autorilor crimei (Fig. 1, 2 și 3). Dacă în primul roman judiciar semnat de Panait Macri, *Omorul din strada Soarelui sau Asasinii Mariei Popovici*, portretele suspectilor de crimă sunt realizate convențional, aproape fotografic, insistând asupra detaliilor fizionomiei și vestimentației (Fig. 1 și 2), în cel de-al doilea, *Îngrozitoarea crimă din Tabaci*, figura ucigașului se construiește din tușe simple, rudimentare, care conturează un chip înfiorător, pe care se citește premeditarea și violența (Fig. 3).



Ultima fotografie a Jeanei Cristescu

Fig. 4



Jeana Cristescu

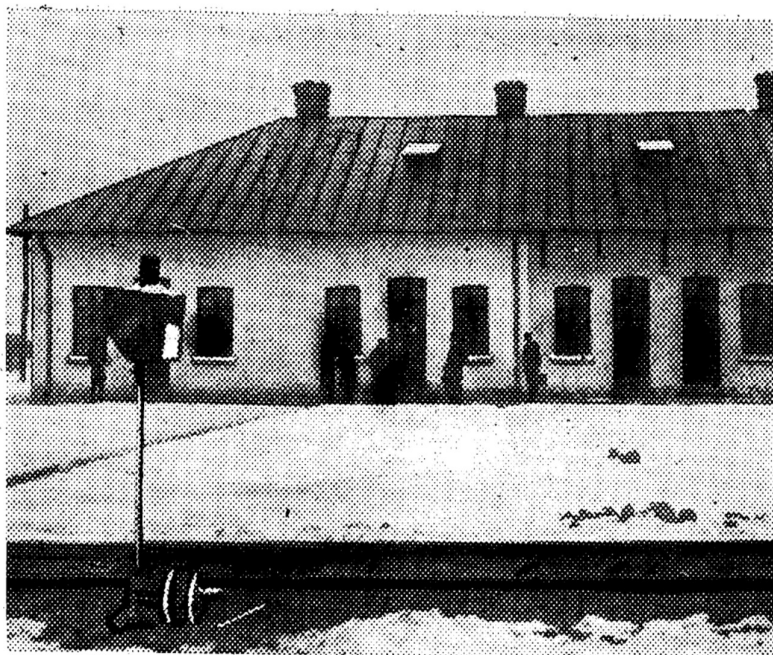
Fig. 5

Stephen C. Behrendt subliniază dimensiunea participativă a ilustrațiilor, care contribuie la educarea imaginației vizuale a cititorilor și îi încurajează să participe activ la construirea sensurilor operei de ficțiune¹⁰. În ceea ce privește romanele judiciare, imaginea depășește prejudecata existenței unei funcții pur mimetice, tradiționale, în raport cu textul. În romanul *Misterul morții Jeanei Cristescu*, fotografiile cu victima și responsabilii anchetei

⁹ Roman Jakobson analizează perspectiva traducerii intersemiotice în termenii unei transpuneri creative a mesajului dintr-un anumit sistem de semne într-altul, cu scopul conservării cât mai adecvate a modului imaginativ: „The pun, or to use a more erudite, and perhaps more precise term — paronomasia, reigns over poetic art, and whether its rule is absolute or limited, poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible: either intralingual transposition — from one poetic shape into another, or interlingual transposition — from one language into another, or finally intersemiotic transposition — from one system of signs into another, e.g., from verbal art into music, dance, cinema, or painting” (Jakobson, 1959, p. 238).

¹⁰ „The increasing popularity of these sets of engraved illustrations, which technological advances in printing were making more economical to produce, served further to educate the visual imaginations of contemporary readers, who were invited to participate with author and - increasingly - with illustrator in the ‘creation’ of the literary work by realizing it for themselves in visual form. While one result was a closer relationship between author and reader, simply because the visual artist’s contributions to the illustrated book encouraged a greater intellectual and emotional engagement on the reader’s part, the illustrator at the same time assumed greater prominence in the making of ‘meaning’ that had heretofore been a transaction largely confined to author and reader” (Behrendt 1997, p. 23).

sunt inserate pentru a spori credibilitatea informațiilor și a investigației conduse de romancier pe cont propriu. Portretele victimei unei morți misterioase (Fig. 4 și 5) funcționează în cadrul narațiunii ca niște *remindere* ale frumuseții și inocenței Jeanei, legitimând astfel demersurile indiscrete ale romanului care își propune să descifreze enigmatul personalității și alegerii sale tulburătoare de a-și curma propria viață.



Stația B. M. (București-Mărfuri) devenită celebră prin descoperirea cadavrului Jeanei Cristescu.

Fig. 6

Pe măsură ce cititorul strânge toate detaliile despre desfășurarea scenei, ilustrația (Fig. 6) capturează într-o singură imagine comprehensivă numeroase elemente referitoare la locație, context, situație, strategie investigativă și impactul simbolic al locului în narațiune. Absența unei astfel de ilustrații impune cititorului sarcina de a asambla diversele elemente ale scenografiei senzaționale, necesitând colectarea de indicii textuale dispuse liniar în cronologia discursului. Imaginea acționează ca o sinteză a evenimentului descris. Cu toate acestea, există câteva neajunsuri în strategia ilustrațiilor. Stilizarea grafică impune o relativitate în reprezentarea timpului și spațiului, adoptând o panoramare semnificativ diferită față de cea a succesiunii de întâmplări prezentată în text. Locurile morții, cum este cel în care a fost descoperit cadavrul Jeanei Cristescu (Fig. 6), sunt alese pentru a reliefa binaritatea static-dinamic a intrigii, adică demersul investigativ, fuga după declarații, reconstruirea cronologiei premergătoare sinuciderii și glosarea eseistică pe marginea motivelor din spatele gestului tinerei femei.



Fig. 7



Fig. 8

Dinamica narativă și numeroasele puncte nodale surprinzătoare ale poveștii vor fi reprezentate în imagini simplu executate, dar care să surprindă în detaliu fiecare aspect al scenei. Subtextul teist din spatele textului contribuie în mod semnificativ la crearea unor imagini care să se alinieze temelor explicite și implicite ale romanelor. Ilustrațiile care surprind pregătirea, comiterea sau rezultatul crimelor sunt cele mai bogate în detalii (Fig. 7 și 9). Ilustrațiile care surprind comiterea crimelor implică, din partea ilustratorului, un efort imaginativ mai mare, iar din partea cititorului o implicare mai puternică în scenariul dramatic ce li se înfățișează. Imaginea victimelor neajutorate (Fig. 8) permite o revenire la un mod mai simplu de ilustrare care, după violența scenei crimei, instaurează o acalmie menită să alimenteze speranța prinderii și pedepsirii ucigașilor.

În secolul al XIX-lea, cultura românească favoriza concizia în detrimentul reprezentărilor vizuale complexe, fiind influențată de sentimentalism, senzaționalism și accesibilitate. Când o anumită prezentare vizuală captează atenția unui public larg, devine influentă în direcționarea pe care literatura timpului o va urma în crearea reprezentărilor vizuale care să implice cititorii în mod eficient. În timp ce o imagine sofisticată, complexă, necesită anumite competențe, simplitatea facilitează interpretarea și subliniază rolul romanului ca mijloc de divertisment. Modul în care ilustrațiile sunt integrate în textul românesc nu numai că indică ceea ce trebuie reținut din poveste și cum ar trebui interpretată opera de ficțiune, dar oferă și sugestii despre modul în care mesajul este structurat și despre scopul său, fie el estetic sau extraliterar.

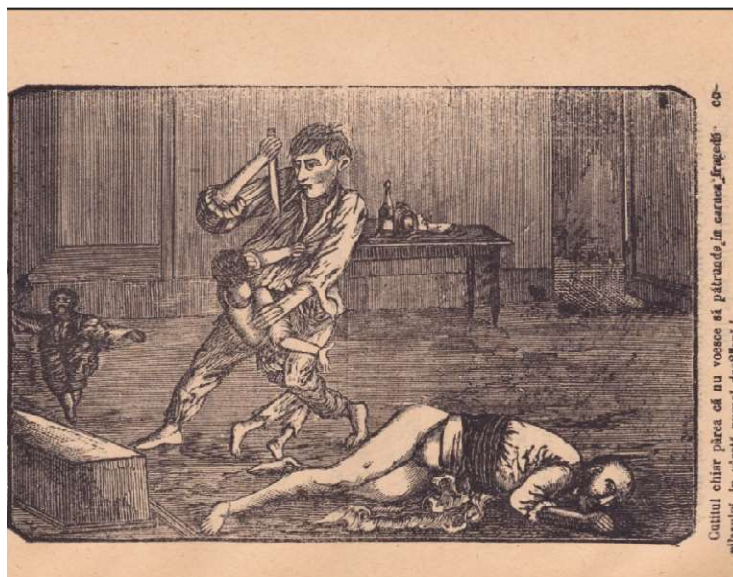


Fig. 9

Prezența ilustrațiilor conduce la o lectură acumulativă, ritmată de tensiunea suspansului, care convinge cititorul să reconstruiască mental desfășurarea evenimentelor și să reevalueze ceea ce crede că s-a întâmplat. Intrigile complexe, cu diverse aspecte melodramatice, epice sau istorice, cer reluarea și adaptarea imaginilor mentale create în timpul lecturii, în funcție de evoluția narațiunii, chiar dacă uneori autorul rămâne ramifică direcția cursului poveștii. Într-o astfel de situație, ilustrația poate avea un rol anticipativ sau de sinteză, oferind într-o singură imagine esența unei scene. Element-cheie al romanului judiciar, scena crimei (Fig. 9), îmbină decorul sumbru cu violența criminalului și fragilitatea victimelor, declanșând impulsul reparației printr-o narațiune care să facă dreptate celor jertfiți în numele unor pulsioni egoiste.

De asemenea, relevantă este și poziționarea ilustrației în pagină și relația pe care o stabilește cu textul. În cazul romanului judiciar, ilustrația ocupă o pagină separată, iar contextul imaginii nu este întotdeauna clar definit, textul încetând adesea să ofere o explicație pentru plasarea elementului grafic într-un anumit segment al paginii. Diversele ipostaze în care personajul apare, fie ca ucigaș, fie ca victimă, capătă un înțeles implicit ideologic. În romanele judiciare, ilustrațiile, separate de un referent real ușor de identificat, nu pot reda fidelitatea în mod mimetic. Georges Didi-Huberman susține ideea că valoarea ilustrației stă în semnificația sa simptomatică, motiv pentru care critică abordarea exclusiv mimetică. Renunțând la rolul său mimetic, ilustrația, conform lui Didi-Huberman, este ghidată de simptom. În domeniul artei vizuale, simptomul reprezintă o reprezentare fizică a multiplelor sale posibile cauze, fiind astfel disimulat și mutat dintr-un context familiar, generând o discrepanță între manifestarea fizică și originea sa (Didi-Huberman, 1990, p. 125). Atunci când există o ruptură între imagine și originea sa, ilustrația generează o varietate de interpretări libere și fluide, menținând totuși o legătură cu textul, dar obținând o autonomie crescută față de acesta.

Componentele inserției grafice îndreaptă conținutul romanului către sensibilitatea și expectanțele de lectură ale unui anumit public, interesat de mesaje ideologice specifice propriei agende artistice și culturale. Cititorii romanelor judiciare, care nu sunt atât de familiarizați cu arta înaltă sau abstractă, proiectează propriile lor experiențe sociale, culturale și politice asupra ipostazelor în care personajul este prezentat. Deși ilustrațiile din aceste romane par convenționale și simple, oferind impresia unui univers familiar cu un referent identificabil, ele nu servesc ca reproduceri fidele, ci ca surse pentru o interpretare flexibilă. Cu cât imaginea este mai simplă și mai elementară, cu atât devine mai reconfortantă din punct de vedere psihic în interpretare, facilitând astfel identificarea și empatizarea cu situații, cauze sau forme de critică socială.

5. Concluzii

Așadar, un aspect relevant din biografia subgenului hibrid al romanului judiciar este acela că nu romancierii cu profesii juridice manifestă înclinații către acest subgen. Panait Macri și George Caliga sunt ziariști care semnează în cele mai importante periodice ale epocii, exersându-și abilitățile literare atât în descrierea faptului divers, cât și în distilarea efectelor senzaționalului. Fin cunoscător al convențiilor mai multor genuri și al strategiilor foiletonistice, Macri scrie atât romane istorice, cât și haiducești, tâlhărești, criminale și judiciare, fiind unul dintre cei mai productivi scriitori ai secolului al XIX-lea. Cunoscător al mai multor formule, Panait Macri îmbină diversele rețete ale romanului popular cu irizațiile prozei naturaliste. Avocatul-romancier Ilie Ighel nu scrie niciun roman judiciar, iar cele mai reprezentative texte ale sale aparțin subgenului tâlhăresc, care conține câteva pledoarii ficționale emfatică în apărarea tâlharului Simion Licinski, corupt de mediul social în care a avut ghinionul să trăiască. Spre deosebire de Macri, care construiește scenarii narrative consecvente și verosimile, Caliga preferă o intrigă construită după modelul seriei de reportaje senzaționaliste. Opțiunea pentru un *historical crime fiction* românesc, adaptat experienței literare a romancierilor, marchează schimbarea modelelor epice autohtone. Influența eroicului și a discursului naționalist din romanul haiducesc sunt înlocuite printr-o critică socială acidă, care nu mai propune soluții remediale.

În textele ficționale ale unui avocat precum Ilie Ighel primează, probabil, formația pragmatică și acribia dobândită prin profesie, adică intenția de a elucida un caz sau de a-l explica, integrându-l în cuprinzătoarele mecanisme sociale. Instrumentarul și resursele imaginative puse la dispoziție de profesia principală a romancierilor pare a avea, cel puțin în cazurile unor scriitori precum Macri, Caliga și Ighel, un rol hotărâtor în selectarea unui mod de abordare literară convergent profilului autorilor. Hibriditatea sau „impuritatea” generică, dublată de setea de senzațional a foiletonistului, contribuie la subminarea preciziei „ingineresti” de decodificare a cazurilor controversate.

Ilustrațiile îndeplinesc un rol semnificativ în configurarea expresivă a romanului judiciar. Ca rezultat al traducerii intersemiotice, elementele vizuale servesc drept suport tangibil pentru transmiterea mizelor literare și ideologice ale textului. În același timp, inserțiile grafice generează structuri alternative de semnificație, angajând subiectivitatea cititorilor în procesul interpretativ implicat de lectura romanului. Scenele dramatice sau înfricoșătoare, care ocupă câte o pagină și sparg unitatea narațiunii, induc sugestia unui spațiu literar fragmentat, în care dezvăluirile sunt gradate în intensitate. Locul crimei, al sinuciderii sau tribunalul generează și ele serii de scenarii alternative, ipoteze și răsturnări de situație abil introduse în scenă.

Romanul judiciar își selectează subiecte din rândul anchetelor din cazuri celebre, cu ecouri puternice în presă și capabile de a deveni, prin imaginația gazetarului potrivit, relatări pasionante ale culiselor unor evenimente tulburătoare. Naratori histrionici încearcă să inspire

o lectură empatică a romanului judiciar, construind cadre dramatice, care să le permită să se lanseze în perorații și comentarii de natură eseistică, ori jucând cartea sentimentalismului și a simpatiei față de victime. Cu toate că denumirea subgenului poate fi bănuită că ar demarca o categorie „tehnică” sau „tehnicistă” de romane, realitatea este alta. Romanul judiciar nu se articulează ca „literatură de tribunal” sau *legal thriller*, ci este o variantă ușor modificată de *crime fiction*, în care se propune și integrarea progresiei anchetei. Accentul nu se deplasează în niciun moment pe zonele specializate ale procesului judiciar. Interesul cu care gazetarul culege informațiile și le reordonează în materia epică conduce, mai degrabă, către reliefarea și augmentarea aspectelor senzaționale ale întâmplărilor sângeroase.

Referințe

Referințe primare:

- Caliga, G. (1909). *Misterul morței Jeanei Cristescu* [The mystery of Jeana Cristescu's death]. București: Minerva.
- Ighel, I. (1890). *Banditul Simion Licinski* [The bandit Simion Licinski]. București: Tipografia Dor. P. Cucu.
- Ighel, I. (1891). *Moartea banditului Simion Licinski* [Death of the bandit Simion Licinski]. București: Editura Librăriei H. Steinberg.
- Macri, P. (1885). *Omorul din strada Soarelui sau asasinii Mariei Popovici* [The Murder on Sun Street or the assassins of Maria Popovici]. București: Editura Tipo-Litografiei Ascher & Klein.
- Macri, P. (1886). *Sugrumarea Teodorei, copila Domnului din București* [The strangling of Theodora, the child of the Lord from Bucharest]. București: Editura Tipo-Litografiei Dor P. Cucu.

Referințe secundare:

- Behrendt, S. (1997). Sibling rivalries: Author and artist in the earlier illustrated book. In *World Image*, Vol. 13, pp. 23-42.
- Borza, C., Goldiș, A., Tudurachi, A. (2020). Subgenurile romanului românesc: Laboratorul unei tipologii [Subgenres of the Romanian novel: Laboratory of a typology]. In *Dacoromania Litteraria*, Vol. 7, pp. 205-220.
- Browne R., Kreiser Jr, L. (2000). *The detective as historian: History and art in historical crime fiction*. London: Bowling Green State University Popular Press.
- Burke, P. (1978). *Popular culture in early modern Europe*. New York: Harper Torchbooks.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art* [Facing the image: A question posed at the ends of an art history]. Paris: Editions de Minuit.
- Drăgoi, G., Teodorescu, A., Faifer, F. et al. (coordonatori) (1979). *DLRO (Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900)* [Dictionary of Romanian literature from the origins to 1900]. București: Editura Academiei Republicii Socialiste Romania.
- Eagleton, T. (2005). *Holly terror*. New York: Oxford University Press.

- Hobsbawm, E. (2000). *Bandits*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Iorga, N. (1985). *Istoria literaturii românești contemporane III* [History of contemporary Romanian literature III]. București: Editura Minerva.
- Kogălniceanu, M. (1966). *Scriseri* [Writings]. București: Editura Tineretului.
- Marcus, L. (2003). Detection and literary fiction. In M. Priestman (ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nilsson, L., Damrosch, D'haen, T. (eds.) (2017). Introduction. În *Crime fiction as world literature*. New York: Bloomsbury Academic.
- Pyrhonen, H. (1999). *Mayhem and murder: Narrative and moral problems in the detective story*. Toronto: University of Toronto Press.
- Zeca, D. (2005). *Melonul domnului comisar: Repere într-o nouă poetică a romanului polițist clasic* [The commissioner's melon: Landmarks in a new poetics of classical detective fiction]. București: Editura Curtea Veche.

CĂRTĂRESCU VS. CĂRTĂRESCU: EL IMAGINARIO LITERARIO DE MELANCOLIA, CAMBIO Y PERVIVENCIA

CĂRTĂRESCU VS. CĂRTĂRESCU: THE LITERARY IMAGINARY OF THE MELANCHOLY, CHANGE AND PERSEVERANCE

Alba DIZ VILLANUEVA

Universidad Complutense de Madrid
Complutense University of Madrid

e-mail: albadiz@ucm.es

Abstract

The aim of this paper is to analyze the differences and similarities between the latest volume of stories published by the Romanian writer Mircea Cărtărescu (Melancholia, 2019, Bucharest, Humanitas) and his previous literary production. Although Melancholia has been associated with Nostalgia and indeed exhibits many parallels with the first volume of short novels published by Cărtărescu, the truth is that the 2019 volume refers to the literary universe created from other texts as well. By comparing and contrasting Melancholia with some of his main works, from novels such as the three volumes of the Orbitor trilogy (Aripa stângă, Corpul, Aripa dreaptă), Travesti or Solenoid to his poetry, through the stories of Nostalgia, the essay aims to demonstrate how this volume dialogues, more or less explicitly, with all the previous ones while distancing itself from them in some narrative and stylistic aspects. After examining elements such as characters, motifs, symbols, metaphors, subjects, intertextuality, and metafiction, the work focuses on space and time as the two main categories in which the most significant changes take place as they move away from their usual context, communist Bucharest (more precisely, from the late 1950s to the end of Nicolae Ceaușescu's regime in the late 1980s). This temporal and spatial framework is one of the fundamental axes of all Cărtărescu's literary texts, which gives them unity, stability, and continuity. However, as the article tries to demonstrate, the change is not total, but Mircea Cărtărescu, through his usual intertextual play, refers indirectly to this space well known by his readers and, consequently, perhaps also to that historical period. To argue this issue, this article outlines the direct allusion to a specific space mentioned in some of the author's earlier texts. This is the factory where one of the most important episodes of the first story (Punțile) takes place. The spatial descriptions of the first and third stories are also analyzed to check the parallels between them and some settings of Nostalgia, Orbitor or Solenoid. The work also investigates the possible objectives of these changes and similarities. On the one hand, it is possible to identify some of Cărtărescu's characteristic elements in Melancholia due to its thematic and stylistic permanence (child and adolescent characters, the games as creation and as a gateway to a magical universe, the mother, rites of passage, onirism, the use of polysemic symbols such as the butterfly, duality, symmetry and twins, fractal images, anti-mimetic references, etc.), as well as the allusions (explicit or implicit) to his previous works. On the other hand, by neglecting (at least unequivocally) the preferred space-time frame of his previous works, Melancholia can be universalized, and the fictitious components can prevail over any possible reference to extra-literary reality. In this way, the Romanian writer achieves a work that is both very similar to and very different from his broader literary corpus, from everything he had written until the moment of the publication of Melancholia.

Keywords: Mircea Cărtărescu; Melancholia; differences; similarities; space; time.

1. Introducción

Los paralelismos entre el último volumen de relatos de Mircea Cărtărescu, *Melancolia* (Humanitas, 2019), con el primero de ellos, *Nostalgia* (publicado en 1989 por la editorial Cartea Românească bajo el título *Visul*, y reeditado posteriormente en 1993 por la editorial Humanitas con su denominación definitiva) no han pasado desapercibidos para la crítica. Desde el título hasta su estructura —esto es, el hecho de estar compuestos por tres relatos¹— pasando por los personajes (los protagonistas de uno y otro volumen son niños o adolescentes), los temas y los motivos que los vertebran (el juego, el descubrimiento de la sexualidad, el doble, lo onírico, la mariposa, etc.), *Melancolia* dialoga constantemente con su predecesor.

Valga como ejemplo lo señalado por Țapu (2020) a propósito del primero de los aspectos mencionados, el título: “El título del libro, simétrico a uno de sus primeros volúmenes de prosa, *Nostalgia*, es una de las estrategias autorreferenciales empleadas por el autor para hacer una sugerencia manifiesta a su propia obra y ofrecer la primera de las claves de lectura en este sentido”².

Esas estrategias autorreferenciales atañen, como se desprende de las palabras del crítico, a otros muchos aspectos. A lo largo de los tres relatos de *Melancolia*, encontramos escenarios, personajes, motivos, temas y hasta secuencias narrativas que apelan al universo de *Nostalgia*³. Pero, en realidad, los paralelismos se establecen no solo con esta obra que podría considerarse el germen de su narrativa (siendo el primer volumen de ficción en prosa que publica el escritor), sino, en general, con los elementos más característicos de su poética, de su imaginario, que se desarrollan por extenso en otros escritos posteriores: *Travesti*, la trilogía *Orbitor* o *Solenoid*. Si bien es cierto que algunos de esos elementos sientan sus bases en *Nostalgia*, otros se remontan todavía más atrás, a sus poemas o, incluso, a *Levantul*. Como ha señalado Dinițoiu (2019), Cărtărescu retoma en este volumen “todos sus grandes temas y obsesiones de escritor”⁴.

No obstante, como la crítica ha reconocido también, su reformulación en el volumen *Melancolia* entraña algunas diferencias. El propio Țapu (2020) habla de un proceso de condensación y esquematización “para delimitar mejor sus propios artificios estilísticos e imaginativos frente a otros del universo literario, sea autóctono o a nivel global”⁵. Para este crítico, de hecho, “la esquematización y la esencialización”⁶ constituyen la principal diferencia de esta obra respecto de las anteriores.

A continuación, tras un repaso por esos temas, motivos y obsesiones de sus escritos anteriores que persisten en *Melancolia*, nos centraremos en el diálogo que este texto establece con algunos de los precedentes a través de dos aspectos: el espacio y, en menor medida, el tiempo en que transcurren las historias, que se ven afectados también por ese proceso esquematizador, condensador, al que hace referencia Țapu (2020).

2. La reiteración temática y estilística

El universo literario de Mircea Cărtărescu se compone de una serie de elementos (temas, motivos, mitos y símbolos, espacios, personajes, atmósferas, recursos técnicos y estilísticos...) que, a pesar de sus múltiples ramificaciones, de su apertura y conexión con distintas tradiciones culturales y con diferentes dominios y ámbitos de conocimiento (biología, filosofía, medicina, religión, etc.), se repiten texto tras texto, dando lugar a un imaginario estable.

Si hablamos de continuación o persistencia, una de las categorías narrativas más destacables es la de los personajes. Los protagonistas de los tres relatos de *Melancolia* son niños o adolescentes

¹ Como es bien sabido, *Nostalgia* cuenta, además, con un prólogo y un epílogo —*Ruletistul* y *Arhitectul*, respectivamente—, pero el cuerpo principal lo conforman *Mendebilul*, *Gemenii* y *REM*.

² “Denumirea cărții, simetrică unuia dintre primele sale volume de proză, *Nostalgia*, este una dintre strategiile autorreferențiale instrumentalizate de autor pentru a face o sugestie fățișă la propria operă și oferă prima dintre cheile de lectură în această direcție” (Țapu, 2020). Todas las traducciones son propias.

³ En este sentido, Dinițoiu (2019) considera *Melancolia* un *remake* de *Nostalgia*.

⁴ “Toate marile sale teme și obsesii de scriitor” (Dinițoiu, 2019).

⁵ “Pentru a delimita mai bine propriile artificii stilistice și de imaginar față de altele din lumea literară, fie autohtonă sau la nivel global” (Țapu, 2020).

⁶ “schematizarea și esențializarea” (Țapu, 2020).

que se encuentran en una etapa liminar, de iniciación en la sexualidad y en otros misterios del mundo adulto, mediante ritos de paso que van marcando el proceso de crecimiento y madurez. De nuevo explota Cărtărescu el potencial de estos periodos vitales, sobre el que la crítica y el propio autor se han pronunciado en numerosas ocasiones⁷ y que tanto rédito le han dado en sus principales obras: *Orbitor* (centrado en gran medida en la infancia de Mircea), *Solenoid* (a través de los recuerdos del anónimo narrador protagonista, ya adulto, sobre su niñez y adolescencia), *Travesti* (cuyo narrador, como en el caso anterior, vuelve sobre estas etapas pasadas, en las que se origina su trauma) y, evidentemente, *Nostalgia*, cuyos tres relatos centrales giran en torno a estas fases y cuyo título evoca el sentimiento que nace de recordarlas.

Por tanto, la infancia y la adolescencia son dos periodos privilegiados en la narrativa de Cărtărescu, que por lo general se recuperan, a través del recuerdo, por un *yo* adulto. En este volumen, sin embargo, la habitual primera persona es sustituida por la tercera, por un narrador extradiegético que focaliza, no obstante, a través de los protagonistas de las historias: “Copilul” en *Punțile*, Marcel en *Vulpile* e Ivan en *Piele*. Estos tres personajes representan etapas sucesivas: aunque la edad del primero no se detalla (pues el niño no la recuerda, como tampoco su nombre), por la forma en que es referido (“copilul”, “el niño”), así como por sus juegos y por las descripciones que de él se ofrecen, parece ser el menor de los tres; Marcel tiene ocho años e Ivan quince⁸.

El interés narrativo de la infancia reside en la particular percepción de la realidad, en un modo de conocimiento diferente del racional adulto, en virtud de determinados procesos neuronales, que cambian con el crecimiento. Según el propio autor, “en el mundo de los niños, en su pensamiento, están las ideas originales, está la base del pensamiento mítico. El cerebro infantil es más difuso [que el adulto], aunque asocia muchos conceptos” (Ors, 2013).

Como ya expresaba en 2012 Paz Soldán en las páginas introductorias a la traducción española de *Nostalgia*, “para Cărtărescu, la infancia se convierte en un espacio mítico, el lugar por excelencia del sueño, del juego, de la creación” (2012, p. 9). Estos elementos, como parte indisoluble de la infancia, están muy presentes no solo en *REM* o *Mendebilul*, sino en otros muchos escritos cartaresquianos, y *Melancolia* no representa una excepción. Bien al contrario, lo lúdico es, además de una reconstrucción del mundo, una vía de acceso a lo mágico (Bârleanu, 2011, pp. 268, 109), a lo *suprarealist*, a lo fantástico, al igual que lo es el sueño. Los protagonistas, a través de sus experiencias oníricas, lúdicas o poéticas trascenderán su realidad más inmediata, abriéndose a nuevos mundos y experiencias.

Así cabe entender los recorridos nocturnos que el niño de *Punțile*, supuestamente abandonado por sus padres y recluido en el apartamento familiar, emprende por las inmediaciones de su casa (la fábrica de caucho situada en la parte trasera de su bloque) y por otros puntos de la ciudad (los almacenes Concordia), en un estado fronterizo entre el sueño y la vigilia, sobre el que volveremos más adelante. Estas experiencias le permitirán escapar del encierro y descubrir no solo nuevos

⁷ A este respecto son significativas las palabras de Glodeanu (2016): “Existe una fuerte fascinación por la infancia en la prosa de Mircea Cărtărescu, fascinación explicable por el hecho de que representa una edad fabulosa, en la que el hombre tiene acceso ilimitado al mundo de lo imaginario y se facilita el acceso en el corazón de lo fantástico. Así, las edades sucesivas en las que se detiene Mircea Cărtărescu (infancia, adolescencia, madurez, en menor medida la vejez) son extraordinariamente importantes porque representan maneras distintas de ver el mundo” / “Există o puternică fascinație a copilăriei în proza lui Mircea Cărtărescu, fascinație explicabilă prin faptul că ea reprezintă o vârstă fabuloasă, când omul are acces neîngrădit la lumea imaginarului și se facilitează pătrunderea în inima fantasticului. De altfel, vârstele succesive la care se oprește Mircea Cărtărescu (copilăria, adolescența, maturitatea, mai puțin senectutea) sunt deosebit de importante deoarece reprezintă tot atâtea maniere distincte de a vedea lumea”.

⁸ La lectura es, de hecho, una de las prácticas a través de las que se evidencia esa evolución. Mientras que el niño protagonista de *Punțile* ojea las páginas de los libros de la biblioteca del apartamento familiar sin mucho interés (pues son para adultos), en *Vulpile* la lectura (y, más todavía, la lectura dramatizada, la interpretación de los cuentos que Marcel — iniciado— realiza para entretenimiento de su hermana —no iniciada—) refuerza la unión y complicidad entre los hermanos, que (re)crean así mundos paralelos en los que internarse, junto con los juegos. Ivan, por su parte, se abstrae mediante la lectura de la realidad circundante y encuentra en los versos de poetas antiguos —en especial, de Vasile Singurătate— un refugio ante el sentimiento abrumador de soledad y melancolía.

Conviene recordar, asimismo, que el perfil de niño “contador de historias” estaba ya representado por el Mendebil en el relato homónimo, quien, a través de la palabra, de la narración, trataba no solo de entretener a los niños del vecindario, sino también de educarlos, de sofisticar sus formas de entretenimiento y de hacerlos más inclusivos.

espacios —o nuevas perspectivas de espacios conocidos—, sino también mucho sobre sí mismo y su propio futuro.

En un estado fronterizo similar y también por las noches, los juegos llevan a los dos hermanos de *Vulpile* a abandonar el confort y la seguridad de su habitación para enfrentarse, como conejos en sus madrigueras, a los zorros que los acechan en el campo. El peligro dejará de ser una simulación lúdico-onírica, toda vez que Isabel queda “atrapada” en ese universo, permaneciendo ausente, ensimismada, en su realidad cotidiana, un estado del que no sale hasta que su hermano consigue, siempre dentro de esa otra dimensión, salvarla.

Los juegos, asimismo, destacan por su poder creador. Como ya sucedía, por ejemplo, en *REM* —donde las niñas que participan en el juego de las reinas dan vida a distintas criaturas, desde el gigante hermafrodita (Rolando), hasta una Quimera, pasando por una enorme oruga, dos aves gemelas, un unicornio o un cangrejo rojo—, en *Vulpile* Marcel da vida a sus juguetes, una vida que va más allá del contexto lúdico:

Con el tiempo, cada juguete se había convertido en una persona, tanto, de manera tan completa y obvia, como si ya no tuviera ninguna conexión con el niño que los animaba. [...]. Si una mañana el niño no hubiese tenido ganas de jugar con ellos, los animales y las muñecas y los payasos habrían salido igualmente, habrían continuado igualmente sus batallas y payasadas diarias (Cărtărescu, 2019, p. 69)⁹.

Ese carácter animado parecen compartirlo también los juguetes del niño del primer relato, puesto que, independientemente de dónde los abandone, reaparecen siempre.

Los adolescentes, por su parte, resultan interesantes desde el punto de vista literario por encontrarse en el umbral que separa la infancia de la edad adulta¹⁰, por los procesos y cambios por los que atraviesan, por el descubrimiento de la sexualidad (la propia y la ajena), por todas las posibilidades que contienen en potencia. Ivan, en *Pieile*, muestra su curiosidad por determinados misterios adultos que todavía se le escapan y de los que los iniciados rehúsan hablar: el sexo y, sobre todo, las diferencias entre hombres y mujeres (en concreto, cuál es el proceso femenino análogo a las mudas de piel que los hombres experimentan en las sucesivas fases de su crecimiento). Lejos de ser una curiosidad personal, la comparte con todos sus compañeros de instituto, hasta el punto de que esa inquietud se convierte en el único vínculo y tema de conversación que comparte con ellos, abandonado, el resto del tiempo, a la poesía.

En el descubrimiento de ese misterio desempeña un papel crucial Dora, una muchacha a la que Ivan conoce en su primer paseo en soledad por la ciudad, siguiendo la línea del tranvía que habitualmente usa para ir al instituto y que ahora parece guiarle en ese recorrido iniciático. Adolescente como él, y en consecuencia con dudas y curiosidades semejantes, Dora será quien propicie la revelación: después de haber logrado —a pesar de lo mucho que esta petición lo turba— que el joven le muestre una de sus pieles, lo insta (en sueños) a asistir a su propia metamorfosis. El proceso de maduración sexual de las mujeres, su conversión en adultos es análoga a la de los lepidópteros¹¹: la muchacha, envuelta en una crisálida, se transforma, tras expulsar una gota de sangre,

⁹ “Cu timpul, fiecare jucărie devenise o persoană, atât de mult, atât de complet, atât de evident, de parcă nu mai avea nici o legătură cu băiatul care le însuflețea [...]. Dacă ntr-o dimineață băiatul n-ar mai fi avut chef să se joace cu ele, animalele și păpușile și clovnii tot ar fi ieșit, tot ar fi dus mai departe bățiile și clovneriile zilnice” (Cărtărescu, 2019, p. 69).

¹⁰ Este carácter liminar, a medio camino entre dos mundos, el infantil y el adulto, se expresa de la manera siguiente en *Pieile*: Todos [Ivan y sus compañeros de instituto] flotaban entre dos edades, incapaces de subir a cualquiera de las dos orillas: la de la infancia a la izquierda, alejada y, aunque todavía reluciente, con el brillo apagado de la seda que encuentras en algunos cuadros antiguos” / “Toți [Ivan și colegii lui de la liceu] pluteau între două vârste, incapabili să mai urce pe vreunul dintre maluri: al copilăriei în stânga, îndepărtat și, deși încă strălucitor, având acea strălucire stinsă a mătăsii pe care-o întâlnești în unele tablouri vechi” (Cărtărescu, 2019, p. 124).

¹¹ Antes de que la revelación se produzca, Ivan (y, en consecuencia, el lector) recibe varias pistas al respecto: poco antes, algunos compañeros de instituto le muestran un “objeto femenino”, relacionado con ese secreto que con tanto recelo custodian las mujeres: un trozo de seda. Además, en una clase de biología le explican los procesos metamórficos incompletos (hemimetabolismo, *heterometabola*) y completos (holometabolismo, *holometabola*) de determinadas clases de insectos. Si el primero se asemeja al de los hombres (como los insectos, pasan por varias mudas, conforme van aumentando su tamaño, hasta transformarse en adultos); el segundo, característico de los lepidópteros, es justamente el que, como toda

en una mariposa, con dos grandes alas y un cuerpo totalmente diferente: caderas más anchas¹², pechos más grandes, vientre más blando, pubis más pronunciado, muslos más carnosos, pelo y piel más brillantes, labios más gruesos... En definitiva, el cuerpo de niña deja paso al de la mujer, bello y sensual (Cărtărescu, 2019, p. 248-249).

Un sentimiento definitorio de todos los protagonistas adolescentes del escritor (y del *yo* confesional de sus escritos autobiográficos) es la melancolía, motivada por distintas causas: la soledad, el desamor, algún trauma del pasado, la incompreensión o la incapacidad para socializar y comunicarse. En este volumen, que toma justamente su nombre como título, las descripciones (de espacios, de personajes, de rutinas...) y el uso de ciertos términos que insisten sobre esta atmósfera contribuyen a hiperbolizar este estado de ánimo, que alcanza no únicamente a Ivan, sino también a los personajes infantiles de los dos relatos anteriores: el niño, debido al “abandono”; el chico “extraño” de *Vulpile* y su sustituto, Marcel, una vez que renuncia a su vida para salvar a su hermana, permaneciendo en el lugar de aquel.

Continuando con los personajes, los padres, figuras centrales de la infancia, adquieren en *Melancolia*, como ya sucedía en *Nostalgia* o *Travesti*, una condición ambigua. Su importancia varía dependiendo del relato, tanto desde el punto de vista discursivo como por los sentimientos que los hijos les profesan. En *Vulpile*, por ejemplo, son dos figuras grises que desempeñan un papel muy secundario: el mundo al que accedemos es el de los niños, en el que los progenitores resultan seres ajenos, pues no participan de los juegos, rituales y complicidad que se dan entre los dos hermanos, Isabel y Marcel. En consecuencia, son descritos como “Personas raras que los alimentaban, los lavaban, les reñían, los acariciaban y les daban las buenas noches [...], transparentes, sin auténtica existencia [...], dos ráfagas de viento llamadas mamá y papá”¹³ (Cărtărescu, 2019, p. 68), con los cuales los hermanos se sienten solos. Los padres ignoran, por tanto, la auténtica causa del problema que les sobreviene y no pueden hacer nada por ayudar a Isabel: se consumen en el hospital al mismo ritmo al que lo hace su hija.

Por el contrario, en *Punțile* y en *Pieile* los padres tienen una importancia mayor, aunque sea de forma indirecta o inconsciente. En el primer relato el niño se halla solo, tras haber sido supuestamente abandonado. Por tanto, los padres no están presentes sino a través de los recuerdos del hijo, asociados a la vivienda donde este se encuentra recluido y donde convivió con ellos en un tiempo que percibe como remoto. Solo la madre aparece al final de la narración, regresando al apartamento de la compra, aunque no queda claro en qué plano se produce el ansiado reencuentro, si en sueños (por lo que sería solo una ilusión) o en la vigilia (y, de ser así, probablemente no habría estado ausente del domicilio más que unas horas, que se le habrían hecho eternas al niño).

Por su parte, en *Pieile* los padres no desempeñan en apariencia un papel muy relevante en la vida cotidiana de Ivan. El relato enfatiza a cada página, mediante la repetición de palabra “solo” y sus derivados léxicos, el sentimiento de desamparo del protagonista, que se refugia en la poesía, y, más tarde, en sus paseos melancólicos por la ciudad, hasta que conoce a Dora. La relación con sus padres —a pesar de que menciona una comunicación silenciosa, casi orgánica, con su madre— parece ser bastante distante: no sabe con exactitud en qué consiste el trabajo de su padre (solo que sale de casa con un maletín con varios periódicos y está ausente hasta que cae la tarde¹⁴), como no sabe tampoco, como avanzábamos antes, en qué consisten exactamente los rituales nocturnos en que participan y que él oye desde su habitación:

Ivan había oído sin escuchar, aquella noche, el ritual nocturno de los adultos, y se había dormido pensando en su conspiración, en sus misterios, en el hecho de que en unos años,

mujer, experimenta Dora: la transición de larva a adulto (*imago*) implica un cambio drástico durante la fase intermedia (*pupa*), esto es, la destrucción de los tejidos y órganos de la larva y la creación de unos nuevos.

¹² En este relato, al igual que en *Orbitor*, los huesos iliacos, por su forma, se comparan a las alas de la mariposa.

¹³ “Oamenii ciudați care-i hrăneau, îi spălau, îi certau și-i alintau și le spuneau noapte bună [...] străvezii, fără ființă adevărată [...] două suflări de vânt numite mama și tata” (Cărtărescu, 2019, p. 68).

¹⁴ Recordemos que Costel (hipocorístico de Constantin), el padre de Mircea en *Orbitor* y del anónimo protagonista de *Solenoid*—trasunto del padre del autor, llamado de igual manera, tal y como aparece reflejado, entre otros textos autobiográficos, en *Ochiul câprui al dragostei noastre* (Cărtărescu, 2012, p. 37) —trabajaba como periodista. Así lo ha confirmado el autor en distintos medios (*vid.*, por ejemplo, Tronaru y Ungureanu (2015)).

iniciado a su vez, también él los custodiara, con celo, de los ojos y los oídos de los profanos¹⁵ (Cărtărescu, 2019, p. 164).

De esta manera, para Ivan, los padres, los suyos y cualesquiera otros, son “como una gran conspiración secreta, con altares subterráneos y ritos de iniciación, o como un poder tiránico que guarda con celo sus fuentes de poder”¹⁶ (Cărtărescu, 2019, p. 130-131). A la luz de estas palabras, se comprende la forma en que los progenitores aparecerán en sus accesos onírico-alucinatorios.

Frente a la indefinición de los caracteres parentales en *Vulpile* y, derivada de ello, a la práctica equiparación entre el padre y la madre, los relatos inicial y final establecen fuertes contrastes entre ambas figuras y, en consecuencia, entre los sentimientos que el protagonista profesa hacia ellas. En *Punțile*, como es habitual en el entero imaginario cartaresquiano, la madre encarna, en el recuerdo del niño, los valores de protección y seguridad, en tanto que encargada de su cuidado y de las labores domésticas, y como partícipe también en sus juegos. En cambio, el padre, al que apenas se conoce debido al tiempo que pasa fuera de la casa familiar, se asocian valores opuestos, no ya de frialdad, como sucedía también en otros textos¹⁷, sino hostiles, debido al miedo que infunde en el niño y a los abusos que se sugiere que comete contra él. Debido a ello, llega incluso a soterrar su recuerdo:

[...] habitualmente no recordaba, ni siquiera por entonces, que tenía un padre, y desde que su madre se había ido para siempre el padre también había desaparecido, como si nunca hubiese existido. Pero lo había hecho, llegaba por las noches a casa desde el lugar misterioso en que pasaba el día entero, y entonces permanecía en la mesa con ellos como un ídolo rígido sentado con ellos a la mesa, y su pelo negro-espejo dejaba que algún mechón se desprendiese y alcanzase la sopa de la que sorbía. La madre hablaba todo el tiempo, el padre no hablaba nunca (Cărtărescu, 2019, p. 32)¹⁸.

Esta percepción, opuesta, de una y otra figura parental se refleja en el modo en que son representados en los sueños o ensoñaciones del protagonista, idéntico en ambos relatos¹⁹. Tanto en *Punțile* como en *Piele*, las incursiones onírico-alucinatorias conducen al personaje a un (re)encuentro con los padres. Pero, en este contexto, en vez de con su habitual apariencia, aparecen sobredimensionados, como enormes estatuas. Mientras que el padre es una gran mole de “caucho grisáceo”²⁰ (Cărtărescu, 2019, p. 30, 193), impenetrable, la madre resulta idealizada, deificada y espacializada, como es habitual en la narrativa y en la poesía del autor²¹: una figura de chocolate,

¹⁵ “Ivan auzise fără să asculte, în acea noapte, ritualul nocturn al adulților, și adormise gândindu-se la conspirația lor, la misterele lor, la faptul că în câțiva ani, inițiat la rândul lui, le va păzi și el, cu gelozie, de ochii și urechile profanilor” (Cărtărescu, 2019, p. 164).

¹⁶ “Ca o mare conspirație secretă, cu altare subterane și rituri de inițiere, sau ca o putere tiranică ce-și păstrează cu gelozie sursele puterii” (Cărtărescu, 2019, p. 130-131).

¹⁷ A este respecto, es significativa una de las descripciones que se ofrecen del padre del protagonista en *Solenoid*, “como una habitación vacía. Pues papá nunca viviría, se alegraría o se afligiría verdaderamente, pasaba por la vida como un sonámbulo de hermosos ojos aterciopelados, sin saber por qué vive, sin saber siquiera que habría debido preguntarse de vez en cuando qué pasaba con él” / “ca o cameră goală. Căci tata n-avea să trăiască, n-avea să se bucure sau să fie mâhnit cu adevărat niciodată, trecea prin viață ca un somnambul cu frumoși ochi catifeleți, fără să știe de ce trăiește, fără să știe măcar că ar fi trebuit să se-ntrebe din când în când ce e cu el pe lume” (Cărtărescu, 2015a, p. 223-224).

¹⁸ “[...] de obicei nu-și amintea, nici măcar pe-atunci, că are un tată, iar de când mama plecase pentru totdeauna tatăl dispăruse și el de parcă nici n-ar fi fost. Dar fusese, venea serile acasă din locul misterios unde întârzia toată ziua, și atunci stătea ca un idol țeapăn la masă cu ei și părul negru-ogândă lăsa câte-o şuviță să se desprindă și să se-ntingă-n ciorba din care sorbea. Mama vorbea tot timpul, tatăl nu vorbea niciodată” (Cărtărescu, 2019, p. 32).

¹⁹ Esta coincidencia, y la similitud con que son descritos en uno y otro texto, lleva a pensar que “copilul” del primer relato e Ivan del tercero son la misma persona, en momentos distintos de su vida. De hecho, el carácter melancólico que ambos comparten, más acentuado si cabe en el adolescente, lo refuerza, como la aparente coincidencia de los domicilios (*vid.* siguiente apartado) y la repetición de las palabras “Hari nabil at roe vazalaa, nabil roe azul... Govagna mag, zu de ne maghi”, una melodía —cuyo origen y significado desconoce— que recuerda en más de una ocasión el protagonista de *Punțile* (Cărtărescu, 2019, p. 58) y que, en una de las ensoñaciones de Ivan, pronuncian los asistentes a un extraño ritual.

²⁰ “Cauciuc cenușiu” (Cărtărescu, 2019, p. 30, 193).

²¹ Como ha señalado Bârleanu (2011, p. 200), entre no pocos de los protagonistas infantiles de las novelas y los relatos (autobiográficos y de ficción) del escritor y sus madres se produce una unión casi mística. Además de en *Ochiul câprui al drăgostei noastre* (Cărtărescu, 2012, p. 37-38), donde el yo rememora el todo indisociable que conformaban su hermano

dulce, que el protagonista de *Punțile* puede recorrer en su superficie, como la del padre, pero también en su interior, reconquistando simbólicamente un territorio perdido: el cuerpo del que fue expulsado con el parto y del que se le ha privado con el abandono. Miheț (2019) se refiere a estas figuras, que reaparecen en *Piele*, como “archivo apocalíptico de la memoria”²².

Imágenes similares se encuentran, entre otros textos, en la trilogía, donde a menudo el cuerpo humano —y, más concretamente, el materno— se entiende como un espacio que puede ser recorrido, habitado, poseído y, en consecuencia, también arrebatado: “tampoco el pecho de mamá me estaba ya permitido, como si esta mujer de la que había salido fuese un territorio de piel húmeda con granos y lunares, antaño dominado regiamente por mí, y después arrebatado parte por parte tras una serie de infelices batallas”²³ (Cărtărescu, 2014, p. 77).

Por otro lado, la incursión que el niño realiza por el interior de la estatua de su madre recuerda a la que hacen las niñas de *REM*, al penetrar en la cavidad torácica del esqueleto gigante antes mencionado.

Este tipo de aventuras, que rompen con la monotonía de la vida diurna de los personajes, transcurren a medio camino entre la vigilia, el sueño y la alucinación. Este estado liminar, que en *Orbitor* se denomina “continuo realidad-alucinación-sueño”²⁴ (Cărtărescu, 2014, p. 30, 247), es una de las características más sobresalientes del universo cartaresquiano, que reencontramos aquí. Varios pasajes de *Melancolia* ponen de relieve la confusión, indistinción o permeabilidad entre esos planos. Sirva como ejemplo la siguiente cita del primer relato: “Durmiendo, soñó. Soñando, vivió. ¿Cuál era la diferencia?”²⁵ (Cărtărescu, 2019, p. 50).

Asimismo, en *Vulpile* la frontera entre los sueños y la vigilia es sutil y permeable. Su juego nocturno, en el que, acurrucados en la cama, simulan ser conejos que se refugian en su madriguera de los zorros en acecho, transcurre “en aquel estado impreciso en el que no estás ni despierto, ni dormido, y en el que te parece que andas en sueños”²⁶ (Cărtărescu, 2019, p. 74). Los peligros del mundo lúdico-onírico (los zorros, el chico extraño) tienen repercusiones en la vida consciente (el “secuestro” de Isabel se traduce aquí en un deterioro de su salud, que provoca su internamiento en el hospital).

De esta forma, los textos vienen a cuestionar lo que generalmente se entiende por “realidad”, a derribar las barreras entre el mundo exterior y el interior. Tanto es así que Ivan es definido, recurriendo al tan fructífero símil de la mariposa, como un todo resultante de estas dos realidades:

[...] tan agobiado por el mundo abrumador de alrededor, que se veía obligado a oponerle, desde el interior óseo de su cráneo, otro mundo con la misma presión de alucinación y locura. Volaba sosteniéndose por estas dos realidades como por dos alas de fantástica envergadura, eso era realmente él²⁷ (Cărtărescu, 2019, p. 154).

En *Piele*, de hecho, abundan los episodios de este tipo. Al ya mencionado de la metamorfosis de Dora, hay que sumar aquellos que transcurren en relación con la estatua de su admirado poeta Vasile Singurătate. Ivan no solo la ve levitar, sino que descubre en su pedestal el acceso a un túnel que lo conduce, gracias a un coleóptero —su particular Virgilio, que lo guía a través de las profundidades—, hasta una gran fábrica-catedral (uzină-catedrală) donde se reencuentra con las

gemelo (Victor), su madre y él, se puede apreciar claramente en *Orbitor*, entre Mircea y Maria. La madre aparece representada en distintos sueños y ensoñaciones como una gigantesca estatua de *zeiță* —diosa— (Cărtărescu, 2007, p. 122), de piedra o en estado de putrefacción (Cărtărescu, 2014, p. 28, 37).

²² “Arhivă apocaliptică a memoriei” (Miheț, 2019).

²³ “Nici pieptul mamei să nu-mi mai fi permis, ca și când femeia asta din care ieșisem ar fi fost un teritoriu de piele umedă, cu coșuri și alunițe, stăpânit odată regește de mine, și apoi înstrăinat bucată cu bucată a capătul unui șir de bătlui nefericite” (Cărtărescu, 2014, p. 77).

²⁴ “Continuum realitate-halucinație-vis” (Cărtărescu, 2014, p. 30, 247).

²⁵ “Dormind, visă. Visând, trăi. Care era diferența?” (Cărtărescu, 2019, p. 50).

²⁶ “În acea stare neclară când nu mai ești nici treaz, nici adormit, și când ți se pare că merg prin somn” (Cărtărescu, 2019, p. 74).

²⁷ “[...] atât de strivit de lumea copleșitoare din jur, că era silit să-i opună, din interiorul de os al țestei sale, o altă lume cu aceeași presiune a halucinație și a nebuniei. Zbura lopătând din aceste două realități ca din două aripi de o fantastică anvergură, asta era el cu adevărat” (Cărtărescu, 2019, p. 154).

figuras de sus padres: su madre (a la derecha) representa el pasado; su padre (a la izquierda) el futuro al que parece condenado. Además, allí, en el altar que la preside, participa en un rito sacrificial en el que la estatua, ante la mirada expectante de otros muchos literatos salidos de sus sarcófagos de cristal, resulta mutilada: su sexo, su cerebro y su corazón los entrega Ivan como ofrenda a sus progenitores. Este particular viaje —catábasis— preparará al protagonista para ese acercamiento con Dora: esa misma noche prepara su última muda de piel para llevársela a la chica. Al día siguiente, el protagonista reflexiona sobre esta vivencia: “no había sido completamente sueño, pero tampoco pura realidad [...], sino un tercer estado, de hechizo, de encantamiento”²⁸ (Cărtărescu, 2019, p. 2001).

Frente a este tipo de experiencias, están los sueños propiamente dichos, habituales en toda la producción de Cărtărescu, cualquiera que sea el género cultivado (poesía, narrativa, ensayo o diario). Los sueños articulan algunos de sus relatos y novelas, y caracterizan a sus personajes, que por lo común tienen una vida onírica muy activa, que **revierte** en su vida consciente²⁹. Se trata de experiencias reveladoras, tanto sobre el pasado (pues contribuyen a reavivar, comprender o asociar recuerdos) como sobre el futuro (en tanto que son, a veces, auténticas premoniciones, que anticipan lo que va a ocurrir). En este sentido cabe interpretar uno de los sueños de Ivan en *Pieile*, que es una variación (recuerdo) de la experiencia anterior que anticipa la metamorfosis de Dora y le da pistas sobre el gran misterio del desarrollo femenino: en el interior de la fábrica-catedral encuentra crisálidas en los sarcófagos, en vez de a los poetas de antaño con su habitual apariencia.

En estos sueños y ensoñaciones, así como en otros puntos del volumen, reaparece la mariposa, de gran riqueza simbólica y recurrencia en el imaginario cartaresquiano. En palabras de Evseev,

el mito y el simbolismo de la mariposa se basan en la interpretación alegórica de sus fases evolutivas: la crisálida es un huevo que contiene todas las posibilidades de la existencia, reflejadas después en el extraordinario colorido de las alas de la mariposa³⁰ (Evseev, 1994, p. 62).

Así, la metamorfosis escenifica, como hemos visto, la madurez sexual de Dora y el tránsito hacia la edad adulta, también para Ivan, quien, después de presenciarla, resulta “maturizat deodată”³¹ (Cărtărescu, 2019, p. 249). Ya antes de este momento recurre el texto a la mariposa como representación de la vida: el cuerpo es el presente, e ala izquierda es el pasado y el ala derecha el futuro.

En *Pieile*, como en *Gemenii* o en *Orbitor* (donde ostenta la condición de animal totémico de la estirpe del protagonista, algunas de cuyas representantes femeninas experimentan también procesos metamórficos), el lepidóptero se vincula a la mujer, gracias a su poder creador. Según Evseev (1994, p. 62), la mariposa es un símbolo de la regeneración y una criatura primordial, demiúrgica. La metamorfosis de Dora culmina con el nacimiento no solo de una nueva criatura —la nueva Dora, completamente distinta de la anterior, que “muere” definitivamente— sino también del mundo, que, como explicaremos después con más detalle, es la propia obra.

Asimismo, la palabra griega “phsyche” tiene, entre otras acepciones, la de ‘mariposa’ (Evseev, 1994, p. 62). Es quizá por ello por lo que, en su sueño, en esa catábasis que Ivan realiza por las profundidades de la ciudad, que no son sino el interior de su propio cerebro, encuentra crisálidas reposando en el interior de sarcófagos de cristal, como sucedía, en más de una ocasión, en *Orbitor*.

Aunque en este caso no vemos a la mariposa emprender el vuelo, como sí sucedía, por ejemplo, al final de la trilogía, el sentido ascensional de este símbolo viene representado por la anábasis, al regreso de ese viaje por el interior de sí mismo y la salida de la casa de Dora tras su resurgimiento y la conversión de ambos en adultos.

²⁸ “Nu fusese cu totul vis, dar nici deplină realitate [...], ci a treia stare, de vrajă, de încântec” (Cărtărescu, 2019, p. 2001).

²⁹ De hecho, su importancia no pasa desapercibida para los personajes de sus textos: Egor, que guía a Nana en su búsqueda de Rem a través de los sueños; Mircea (*Orbitor*), que consigna en su manuscrito muchas de sus experiencias oníricas; o el narrador-protagonista de *Solenoid*, que incorpora a su relato buena parte de los sueños que ha ido recogiendo durante años en sus diarios (al igual que el propio Cărtărescu en los cuatro volúmenes de su *Jurnal*).

³⁰ “Mitul și simbolismul fluturului se întemeiază și pe interpretarea alegorică a fazelor evoluției sale: crisalida este un ou care conține toate potențialitățile ființei, reflectate apoi în coloritul extraordinar al aripilor fluturului” (Evseev, 1994, p. 62).

³¹ “Maturizat deodată” (Cărtărescu, 2019, p. 249).

Además, por su fisonomía, la mariposa encarna la simetría y la dualidad, ideas omnipresentes en las obras del escritor y que, una vez más, aparecen en *Melancolia* asociadas al motivo del doble. Aunque en este volumen no están presentes, como tal, los gemelos —que sí lo estaban en *Nostalgia*, en *Orbitor*, en *Solenoid* y en algunos textos autobiográficos—, en ciertos personajes y situaciones encontramos recuerdos de la condición gemelar: el chico extraño de *Vulpile*, muy semejante a Marcel, que acaba usurpando su lugar y su identidad; o la propia Dora, cuando se viste con la piel de Ivan convirtiéndose, durante algunos instantes, en una suerte de hermano menor, casi idéntico.

En el primer relato, el doble viene dado por un juego de imágenes especulares. Además del reflejo que el niño obtiene de su propia imagen cuando se para, durante largo tiempo, frente al espejo (otro motivo cartaresquiano frecuente), vemos, gracias al recuerdo prenatal que el niño conserva, el reflejo de la madre embarazada en esa misma superficie y, mas aún, su propio reflejo en estado fetal, después de que la mujer hubiese abierto por la mitad su abdomen, dejándolo al descubierto, justamente “entre las dos alas del vientre deshecho”³² (Cărtărescu, 2019, p. 45), de manera que...

los dos niños habían abandonado, flotando muy lentamente en el aire lleno de rayos de la habitación, sus cuencas huecas [...] y, como dos astronautas en el espacio estrellado, se habían dirigido el uno hacia el otro, todavía ligados a los cuerpos de sus madres con los cordones delgados y flexibles. Habían extendido los brazos el uno hacia el otro y estuvieron a solo un instante de abrazarse, aniquilando la barrera del espejo, pero sus madres los habían detenido, mirándose con odio y celos. Cada una de ellas lo había traído hacia sí, hacia sus brazos, y, con el vientre todavía abierto, lo había puesto en un pecho, donde los niños, sorbiendo ávidamente las aguas del Leteo, se habían olvidado el uno del otro (Cărtărescu, 2019, p. 45)³³.

El espejo, en lugar de un cuerpo reflector, es una puerta que comunica al individuo con su “otro yo”, pero que también los separa. Tematizada en *Orbitor*, en *Solenoid* o en *Ochiul căprui al dragostei noastre*, la separación de los gemelos, que en dichos textos se debe a la muerte o pérdida del otro (Victor), se da aquí, en cierto sentido, además de en el fragmento anterior, en *Vulpile*, cuando Marcel se ve privado de su otra “mitad”, Isabel, primero cuando es ingresada en el hospital y definitivamente cuando renuncia a ella para salvarla.

Además de su manifestación gemelar, el doble encarna una parte escindida de la propia personalidad (Pop, 2010, p. 230), que es proyectada en otro. Ello sucede, en parte, con Dora, a quien Ivan siente como la parte que le falta para la completitud, la parte femenina. La primera vez que la ve, siente, de hecho, que tiene el aspecto que habría tenido él de haber sido una chica. Imaginarse a sí mismo e imaginar al otro con el sexo contrario al que biológicamente tienen es una práctica frecuente, y contemplar el mundo desde la otra perspectiva, un anhelo, pues ello le permitiría “combinar las dos visiones en una sola, unificada, una visión de ángel o de iluminado”³⁴ (Cărtărescu, 2019, p. 145). De lograrlo, superaría ese binarismo (hombre/mujer), “la esclavitud de los dos sexos”³⁵ (Cărtărescu, 2019, p. 146). El andrógino o hermafrodita es, para Cărtărescu, un símbolo del Todo, uno de los ejes rectores de su poética, el fin último de la escritura. Por ello, recorre toda su obra, la poética y la narrativa: *REM*, donde las niñas dan vida a un ser de tal condición en el seno de uno de sus juegos; *Ruletistul*, encarnado en uno de los dioses que el narrador contempla en un sueño (una visión similar, si no idéntica, a la que se refiere en *Levantul*); *Solenoid* y *Travesti*, novelas en las que se atribuye (de forma más o menos explícita) esta naturaleza al protagonista; *Orbitor*, asociado al personaje de Herman; etc.

³² “Între cele două aripi ale pântecului desfăcut” (Cărtărescu, 2019, p. 45).

³³ “Și cei doi copii își părăsiseră, plutind foarte încet în aerul plin de raze al odăii, locașurile lor scobite [...] și ca doi astronauti în spațiu înstelat, se îndreptaseră unul către celălalt, încă legați de trupurile mamelor cu cordoane subțiri și flexibile. Întinseseră brațele unul spre celălalt și o clipă a lipsit să nu se-mbrățișeze, anihilând bariera oglinzii, dar mamele îi opriseră, privindu-se cu ură și gelozie. Fiecare și-l trăsese pe-al ei înapoi, în brațe, și, cu pântecul încă deschis, și-l puse la sân, unde copiii, sorbind lacom apele Lethei, uitaseră unul de celălalt” (Cărtărescu, 2019, p. 45).

³⁴ “Să îmbine cele două viziuni într-una singură, unificată, o viziune de înger sau de iluminat” (Cărtărescu, 2019, p. 145).

³⁵ “Sclavitatea celor două sexe” (Cărtărescu, 2019, p. 146).

Este Grial literario —como lo ha calificado Bârleanu (2011, p. 14)— que representa el Todo no se plasma solo a través de símbolos como la mariposa y el andrógino, sino también a través de ciertas técnicas discursivas. Los fractales, esto es, la repetición a diferentes escalas de la misma estructura, abundan en las obras de Cărtărescu. En *Punțile*, probablemente con la intención de acentuar el paso del tiempo, o, mejor dicho, la percepción temporal del protagonista, la sucesión aparentemente interminable y monótona de días que este pasa —o cree pasar— solo, encerrado en la vivienda familiar tras la partida de su madre, asistimos a varios rituales o prácticas que consisten en la contemplación, durante horas, de figuras que se repiten de forma idéntica en una serie infinita:

La contemplación de los patrones en el tapiz del respaldo del diván, hojas tejidas y flores polvorientas, extrañamente similares a las de las ventanas nevadas, pero tejidas con hilos de colores, en degradados pálidos, entretejidas por fibras más finas, a su vez entretejidas con fibras más finas y delgadas, y así infinitamente, porque cada hilo, por muy fino que fuera, más fino que una hebra de cabello y que un hilo de telaraña, era a su vez trenzado a partir de hilos aún más finos, hasta donde alcanzaba la vista y más allá (Cărtărescu, 2019, pp. 21-22)³⁶.

En *Vulpile* apreciamos nuevamente esta técnica en la descripción del paisaje que Marcel observa desde la ventana de su habitación: “los troncos de los árboles se deshacen en dos o tres ramas, que se deshacen, a su vez, en otras dos o tres ramas, que se deshacen en ramas cada vez más delgadas, y así siempre, en una desarticulación sin fin del mundo”³⁷ (Cărtărescu, 2019, p. 72). Reconocemos en estos ejemplos de *mise en abyme* una práctica muy frecuente en textos anteriores, en especial en *Orbitor*, definida por el propio Cărtărescu como “novela fractal” (Borbély, Braga, Cesereanu *et al.*, 2006).

En relación con las aspiraciones totalizadoras, otro procedimiento discursivo recurrente es la metáfora asintótica, descrita por Cărtărescu mismo como “un tipo de instrumento textual que, partiendo de lo real y concreto, llega hasta el infinito, el Nirvana, lo absoluto”³⁸ (Borbély, Braga, Cesereanu *et al.*, 2006). Aunque sin llegar al extremo de anteriores ejercicios textuales, en los que se lograban auténticas perspectivas abismales a través de descripciones de objetos concretos, limitados y por lo general anodinos que terminaban por abarcar el universo entero³⁹, en *Punțile* asistimos a una progresión narrativa en la que en unas pocas líneas se condensa el (hipotético) crecimiento del protagonista, “eufórico, asintótico, imparable”⁴⁰ (Cărtărescu, 2019, p. 60)⁴¹, desde su apariencia y edad actuales hasta convertirse en un anciano.

Asimismo, las pretensiones totalizadoras de la escritura cartaresquiana se manifiestan a menudo en sus obras mediante digresiones metaliterarias por parte de personajes (Victor en *Travesti* o Egor en *REM*, por aportar solo dos ejemplos) que, a través del arte, persiguen el objetivo de crear una obra *total*, un nuevo mundo que trascienda y sustituya a aquel en que este ha sido producido. La misma idea aparece, ya sea en boca de los personajes, ya sea reflejada en sus acciones o experiencias, en la práctica totalidad de sus textos, siendo *Nostalgia* (especialmente el ya citado *REM*, *Arhitectul* y *Ruletistul*) uno de los más destacados en este sentido.

³⁶ “Contemplarea modelelor din tapițeria spătarului de la studio, frunze împletite și flori prăfoase, ciudat de asemănătoare celor de pe geamurile înzăpezite, dar țesute din fire de ață colorată, în degradeuri palide, răsucite din fibre și mai subțiri, la rândul lor răsucite din fibre mai subțiri și tot așa la nesfârșit, căci fiecare firușor, oricât de fin ar fi fost, mai fin decât firul de păr și decât funigiei, era la rândul lui răsucit din fire încă și mai fine, până la limita vederii și dincolo de ea (Cărtărescu, 2019, p. 21-22).

³⁷ “Trunchiurile pomilor se desfac în două sau trei ramuri, care se desfac, la rândul său, în alte două sau trei ramuri, care se desfac în ramuri tot mai subțiri și așa mai departe, într-o destrămare fără sfârșit a lumii” (Cărtărescu, 2019, p. 72).

³⁸ “Un fel de instrument textual care, pornind din real și concret, să atingă infinitul, Nirvana, absolutul” (Borbély, Braga, Cesereanu *et al.*, 2006).

³⁹ Por citar solo un par de ejemplos, poéticos en esta ocasión, véanse “Ninge peste Gara de Nord” (Cărtărescu, 2015b, p. 268-270) o el poema titulado precisamente “Totul” (Cărtărescu, 2015b, p. 391), ambos del poemario homónimo, *Totul* (1985).

⁴⁰ “Euforic, asimptotic, de neoprit” (Cărtărescu, 2019, p. 60).

⁴¹ Las cursivas son nuestras.

Si bien este tipo de digresiones en boca de personajes escritores está ausente, las referencias metaliterarias y antimiméticas abundan en *Melancolia*. Algunas son sutiles, como, por ejemplo, en *Vulpile*, cuando el narrador en tercera persona, que focaliza a través de Marcel, describe a los padres como “translúcidos, sin verdadera existencia”⁴² (Cărtărescu, 2019, p. 68). Esta posible explicitación de la naturaleza ficcional de los personajes dentro del propio texto tiene claros antecedentes en la producción anterior del autor: en *Nostalgia*, *Orbitor* o *Levantul*, de manera más evidente; en *Solenoid* o *Travesti*, de forma más velada. Frente a esta indefinición de los padres, los niños, auténticos protagonistas del relato, son descritos como “fuertes y auténticos como la madera, como la piedra”⁴³ (Cărtărescu, 2019, p. 68). A medida que el personaje de la madre va ganando importancia en la narración —pues, con la enfermedad e internamiento de Isabel, su sufrimiento y preocupación son mayores y el discurso se hace eco de ellos—, se va perfilando, va adquiriendo nuevos y más detallados rasgos:

Pero la niña no volvió a casa ni al segundo ni al tercer día, y su madre era cada vez más auténtica, con los contornos dibujados de forma cada vez más precisa, así como, mirando a través los viejos prismáticos del despacho de su padre, las cosas lejanas aparecían borrosas al principio, y era necesario girar una ruedita para que ganasen claridad (Cărtărescu, 2019, p. 93)⁴⁴.

En la trilogía *Orbitor*, por ejemplo, este recurso se repite en varias ocasiones y con distintos personajes, como Costel, cuyos rasgos (y los del escenario en que se encuentra) se desdibujan conforme se hace consciente de su naturaleza textual y va “saliendo” del relato, cuando este se detiene, al final de un capítulo y de la segunda parte del primer tomo, *Aripa stângă*:

Las callejuelas embarradas se multiplicaban, y las estrellas, encima, ya no eran las mismas: apagadas y cercanas como un decorado naif. Las vallas, a lo largo de las cuales pasaba los dedos, distraído, habían adquirido un brillo de cartón. [...] “qué diablos”, se había dicho el joven, pasándose una mano por el pelo. Su cabello era ahora compacto como un trozo de caucho. Cuando la mano descendió a la cara, sintió los rasgos gastados, reblandecidos, como moldeados en porcelana. Costel se miró, como un sonámbulo, la mano izquierda: los dedos se le reabsorbían en el ancho de la palma. En un instante, se dio cuenta de que estaba saliendo del Relato (Cărtărescu, 2014, p. 236)⁴⁵.

Más evidente es el empleo de la segunda persona por parte del personaje y, luego, del narrador en *Punțile*:

(“¿Pero *tú* entiendes?”, dijo, volviendo la cabeza hacia *tu* dirección imposible e inimaginable y mirándote a los ojos castaños, o azules, o verdes, o solamente oscuros, o solamente luminosos, como una mariposa que empezase a batir sus alas, sola en el centro de la única vitrina en un museo vacío, atravesada por el único alfiler del

⁴² “Străvezii, fără ființă adevărată” (Cărtărescu, 2019, p. 68).

⁴³ “Puternici și adevărați ca lemnul, ca piatră” (Cărtărescu, 2019, p. 68).

⁴⁴ “Dar fetița nu veni acasă nici a doua, nici a treia zi, și mama lor era din ce în ce mai adevărată, cu contururi din ce în ce mai precis desenate, așa cum, privind prin binoculul vechi din biroul tatălui său, lucrurile îndepărtate păreau mai întâi cețoase, și trebuia să rotești de un inel pentru ca ele să capete claritate” (Cărtărescu, 2019, p. 93).

⁴⁵ “Străduțele mocirloase se multiplicau, iar stelele, deasupra, nu mai erau aceleași: stinse și apropiate ca un decor naiv. Gardurile, de-a lungul cărora își trecea degetele, distrat, căpătără un luciu de carton. [...] ‘Ce dracu’, își spuse tânărul, trecându-și o mână prin păr. Părul îi era acum compact ca o bucată de cauciuc. Când mâna-i coborî peste față, simți trăsăturile tocite, înmuiate, ca modelate în porțelan. Spațiul însuși se-mpăienjeni. Costel își privi, ca un somnambul, mâna stângă: degetele se resorbeau ușor în lățitura palmei. Într-o străfulgerare, își dădu seama că iese din Poveste (Cărtărescu, 2014, p. 236).

universo, pidiendo ayuda a gritos con su voz acartonada de mariposa) (Cărtărescu, 2019, p. 53)⁴⁶.

La proyección del lector en el propio texto transgrede las fronteras ontológicas del mismo (McHale, 1996). Aunque en *Melancolia* su empleo es muy limitado, la apelación directa (mediante el término “lector”, como en *Levantul*⁴⁷) o indirecta (a través del deíctico de segunda persona, como en este caso) al receptor del discurso es un mecanismo muy frecuente en obras anteriores.

Pero el relato de *Melancolia* que más sobresale desde el punto de vista de referencias metaliterarias y antimiméticas es, sin duda alguna, el último y más extenso de ellos, *Pieile*. Aquí se establece una suerte de *continuum* en el que estas se van intensificando y tornando cada vez más explícitas, hasta aludir directamente al relato y a los propios personajes como tal. Así, encontramos fragmentos que, pese a que el sentido antimimético es más críptico, suponen ya una advertencia, una llamada de atención al lector sobre la puesta en marcha de estos mecanismos tan habituales.

Un ejemplo serían aquellos pasajes en los que, según el narrador, el protagonista siente que él y/o su entorno son producto de una creación, literaria [“Ivan sospechaba desde hacía tiempo que vivía en un gran poema”⁴⁸ (Cărtărescu, 2019, p. 231)], o de otra índole, como en la cita que sigue:

La chica seguía en el patio minúsculo, inundado ahora por la sombra, esta vez de pie, justo detrás de la valla de puntas de lanza de hierro negro, como si lo estuviera esperando. Nuevamente el chico tuvo la impresión de que se encontraba en un viejo grabado o en una ilustración naif de libros antiguos. Parecía incluso que debajo de la imagen patéticamente dibujada decía: “La chica seguía en el patio minúsculo, justo detrás de la valla, como si lo estuviese esperando” (Cărtărescu, 2019, p. 156)⁴⁹.

En consonancia con lo anterior, Ivan, al igual que Mircea en *Orbitor*, se pregunta por la existencia autónoma, desligada de la suya, de la realidad circundante: ¿existiría el mundo si él no hubiese nacido?, ¿existía antes de su nacimiento?, ¿seguirá existiendo tras su muerte?, ¿cómo puede existir lo que no ve? Estas dudas, que surgen muchas veces en el contexto escolar, son más que un cuestionamiento de las afirmaciones de sus profesores: a nivel metafictional, se estaría planteando el sentido, dentro del universo textual, de todo aquello que no tiene una relación directa con la historia y con su personaje principal, que es él mismo.

Conforme el relato avanza, el protagonista va tomando conciencia de lo que hasta entonces había sido solo una intuición: su naturaleza ficcional. Así, sabe lo que va a pasar o lo que tiene que hacer, pues no puede ser de otra manera: “el relato estaba ya escrito”⁵⁰ (Cărtărescu, 2019, p. 190). Sus acciones, en consecuencia, quedarán reflejadas en frases inmutables, que no cambiarán, independientemente de las veces que se abra el libro. Su mundo (mundo-libro) es, entonces, tal y como sospechaba, una terrible cárcel (Cărtărescu, 2019, p. 203) en la que, privado de libre albedrío, ve limitada su existencia a lo que haya dictado la voluntad de su creador. Esta misma imagen del libro o de la hoja de papel como cárcel, como un mundo bidimensional que es imposible trascender, estaba ya presente en *Solenoid*.

Otro mecanismo antimimético de *Pieile* es el uso de la primera persona, que supone una injerencia de la instancia autorial en un universo ficticio que se reconoce abiertamente como tal. Cuando Dora está en su crisálida, antes de convertirse en mariposa, se produce la “creación”, una vez

⁴⁶ “(‘Da tu înțelegeți?’, mai spuse, întorcându-și capul în direcția ta imposibilă și de neînchipuit și privindu-te în ochii căprui, sau albaștri, sau verzi, sau doar întunecați, sau doar luminoși, ca un fluture ce-ar începe să bată din aripi, singur în centrul singurei cutii de insectar rămase într-un muzeu gol, străpuns cu singurul ac din univers, ținând după ajutor cu vocea lui pergamentoasă de fluture) (Cărtărescu, 2019, p. 53).

⁴⁷ “Lector hipocrita” / “Lector ipocrit” (Cărtărescu, 1998, p. 83).

⁴⁸ “Ivan bănuia de mult că trăia într-un mare poem” (Cărtărescu, 2019, p. 231).

⁴⁹ “Fata era tot în curtea minusculă, inundată acum de umbră, în picioare de data asta, dreaptă în spatele gardului din sulite de fier negru, ca și când l-ar fi așteptat. Iarăși băiatul avusese impresia că se află într-o gravură veche, sau într-o naivă ilustrație din cărțile de demult. Parcă și scria dedesubtul imaginii desenate patetic: ‘Fata era tot în curtea minusculă, dreaptă în spatele gardului, ca și când l-ar fi așteptat’” (Cărtărescu, 2019, p. 156).

⁵⁰ “Povestea era deja scrisă” (Cărtărescu, 2019, p. 190).

que “[...] abrí los ojos sobre el mundo, pero los abrí hasta el final, creándolo”⁵¹ (Cărtărescu, 2019, p. 242). El proceso creador se plasma dentro del producto creado y la ilusión mimética, el pacto de ficción, difícilmente sostenida gracias a esas “pistas” frecuentes, se rompe de manera definitiva.

Por último, para finalizar ya esta primera parte del trabajo, no se puede dejar de mencionar otro rasgo típicamente cartaresquiano del que este volumen también hace gala: la intratextualidad⁵². Esta se manifiesta de formas diversas: autocitas (versos, fragmentos o composiciones enteras.); alusiones, directas o veladas, a obras propias; o, incluso, incursiones de personajes de un relato en otro universo ficcional (Nana, protagonista de *REM*, en *Orbitor*, por aducir solo un ejemplo). Todas ellas encuentran cabida en *Melancolia*, reforzando ese diálogo constante que se establece con buena parte de la producción anterior del escritor, gracias a la reiteración de temas, motivos, personajes y técnicas discursivas.

Los tres relatos, aparentemente independientes, se vinculan entre sí gracias a los personajes y a ciertos elementos que se reiteran en ambos, de mayor o menor relevancia para las tramas respectivas. Además de la ya señalada conexión entre el primer y tercer relato en virtud, entre otros aspectos, de la identidad del protagonista (*vid.* nota al pie 10), hay otras referencias que, si bien pueden pasar más desapercibidas, coadyuvan a dicho propósito. Por ejemplo, “Seri albastre”, que en *Punțile* era el título de uno de los libros de la biblioteca del apartamento del niño, aparece en *Pieile* dando nombre a una sala de cine, a la que acude en varias ocasiones Ivan —primero solo y, posteriormente, acompañado de Dora—.

Por su parte, el relato intermedio, *Vulpile*, comienza con una fórmula que imita la de los cuentos tradicionales y que tiene por objeto situar al lector en un espacio (y en un tiempo) lejano e indeterminado: “Érase una vez dos hermanitos, Marcel e Isabel, que vivían en una *lejana ciudad*, en la que las casas parecían moretones sobre la piel pálida del cielo”⁵³ (Cărtărescu, 2019, p. 67). Este tiempo remoto e indefinido es, quizá, la “antigüedad” en que vivió Vasile Singurătate, el poeta preferido de Ivan, cuyos versos parecen tener su germen en las preguntas fútiles que escribe Marcel, continuando con la labor del chico extraño una vez que lo sustituye, a juzgar por la coincidencia de la frase: “¿Cómo nieva la suerte?”⁵⁴. Esta —que aparecía ya en el cuaderno que Marcel encuentra y que él mismo reproduce— se integra en el poema de Singurătate que aparece reproducido en *Pieile* (Cărtărescu, 2019, pp. 219-220).

No obstante, la práctica intratextual no se da solamente entre los relatos de este volumen, sino que alcanza a otras obras. En *Un om care scrie: jurnal 2011-2017*, en la entrada del 23 de mayo de 2016, hace referencia el escritor a unos versos escritos con 17 años, que constituyen la primera estrofa del mentado poema de V. Singurătate: “¿Cómo cae la tarde? la tarde cae despacio. / El sol se pliega como una servilleta. / Grandes moscas de ojos saltones esparcen indiscretamente / mapas de guerra sobre el árbol y el hotel”⁵⁵ (Cărtărescu, 2018, pp. 451-452). Igualmente, el nombre de Vasile Singurătate aparecía ya en uno de los sonetos de *Poeme de amor*: “podrías hacer el amor con el señor vasile singurătate, llena de deseo”⁵⁶ (Cărtărescu, 2015b, p. 244).

Junto a estos nexos, que afectan a componentes cruciales de la trama y que son, en consecuencia, más evidentes, a lo largo de todo el volumen se aprecian guiños más sutiles a elementos presentes en sus obras anteriores que el lector, *su* lector, familiarizado con ellas, es capaz de detectar. Sin ánimo de desenmarañar la intrincada red intratextual que teje aquí el autor, se pueden señalar la mención a símbolos frecuentes en su universo, como la araña (metáfora del escritor) o a la alfombra (metáfora del texto); el uso reiterado de la palabra “orbitor”, que da título a la trilogía; el nombre de Igor —personaje de *REM*— con el que en un determinado momento del relato (Cărtărescu, 2019, p. 210) se refiere el narrador a Ivan; o la alusión (en una de las citas anteriores) al museo, al insectario y

⁵¹ “[...] am deschis ochii asupra lumii, dar i-am deschis până la urmă, înființând-o” (Cărtărescu, 2019, p. 242).

⁵² Para una mayor profundización en este aspecto, se remite a Diz Villanueva (2021).

⁵³ “Trăiau odată, într-un oraș îndepărtat, în care casele păreau vânătăi pe pielea palidă a cerului, doi frațiori, Marcel și Isabel” (Cărtărescu, 2019, p. 67). Las cursivas son nuestras.

⁵⁴ “Cum ninge soarta?” (Cărtărescu, 2019, p. 219-220).

⁵⁵ “Cum cade seara? seara cade încet. / Soarele se-mpăturește ca un șervețel. / Muște mari și ochioase întind indiscret / hărți de război pe copac și hotel” (Cărtărescu, 2018, p. 451-452).

⁵⁶ “ai putea să faci amor cu domnul vasile singurătate, plină de dor” (Cărtărescu, 2015b, p. 244).

a la mariposa que, atravesada por un alfiler, sigue batiendo sus alas, que conecta nuevamente con *Nostalgia*, concretamente, con *Gemenii*⁵⁷.

3. Coordinadas espacio-temporales

3.1. El espacio

Una de las principales diferencias que la crítica ha señalado en *Melancolia* con respecto a todos sus precedentes narrativos e incluso poéticos es la ambientación (Ciotloș, 2019). En este caso, la ciudad o ciudades en que se ubican sus textos no se identifican de manera explícita con Bucarest. Sin embargo, al igual que lo visto a propósito de otras categorías narrativas, el espacio⁵⁸ se construye tomando como referente sus obras anteriores, en las que la capital rumana es el escenario predilecto.

El caso más obvio es el del primer relato, que, pese a no aludir de manera directa a Bucarest, cabe situarlo en esta urbe, en virtud de la alusión a un espacio efectivamente existente (aunque hoy desaparecido) en la ciudad valaca. Se trata de la fábrica de caucho Quadrat, una edificación situada en la antigua Alea Tonola (actual calle Dinu Vintilă), detrás de los bloques de los edificios que conforman la avenida Ștefan cel Mare. En uno de estos bloques vivió el propio escritor y, conforme a ese juego autoficcional que practica frecuentemente en sus textos, también algunos de sus personajes, como Mircea en *Orbitor*, Andrei en *Gemenii* o los protagonistas de *Solenoid* o *Mendebilul*⁵⁹.

Desde la cocina del apartamento, que da hacia la parte trasera del bloque, el protagonista del primer relato de *Melancolia* ve, separado del patio por un muro de hormigón, “las copas de los álamos, llenas de polvo, y más allá de ellas un enorme edificio de ladrillo, con innumerables ventanas con barrotes, la fábrica de caucho Quadrat. En su frontón, que despedaza las nubes, hay una gran ventana redonda”⁶⁰ (Cărtărescu, 2019, p. 9).

Este escenario no resulta novedoso para el lector familiarizado con los escritos de Cărtărescu, pues aparece referido de forma directa en alguno de ellos, como *Orbitor. Corpul* (Cărtărescu, 2008, p. 280), el poema “Mulțumesc pentru muzică” (Cărtărescu, 2015b, p. 216) o “Mi-au dărmăt moara!”⁶¹ (Cărtărescu, 2017a, p. 215). En este último texto se alude a su inminente destrucción, que sigue a otras que se están produciendo por la zona y aun en otros puntos de la ciudad. No obstante, si contrastamos la somera descripción que de esta fábrica brinda *Punțile* con la del fragmento siguiente observamos que presenta diferencias significativas: frente a las innumerables ventanas (y la circular del frontón) que presentaba en el fragmento anterior, destaca la ausencia de ellas en el que sigue a continuación. Queda patente, en cambio, cómo comparte características de los espacios colindantes, el molino Dâmbovița y la fábrica Pionierul:

Mi molino, el molino “Dâmbovița” de la parte de atrás del bloque de Ștefan cel Mare donde viví 25 años y donde todavía viven mis padres. El molino de *Nostalgia* y de *Orbitor*, el molino a cuya sombra el Mendebil contaba sus fantásticas historias. El molino que domina mis sueños, colosal como si todas las fortificaciones, mausoleos y almacenes portuarios se hubiesen reunido. La construcción con la arquitectura industrial más impresionante del mundo. ¿Cómo podría siquiera sugerirte el significado que ha tenido para mí? Pasé mi infancia en su campo magnético, que

⁵⁷ Gina, durante su expedición nocturna junto a Andrei por el desierto Museo de Historia Natural Grigore Antipa, selecciona, de entre los demás especímenes del insectario, una mariposa disecada que revive cuando la saca de la vitrina y la prende sobre su pecho con una aguja.

⁵⁸ Se deja al margen en este apartado el segundo relato, ambientado, como ya hemos dicho, en una ciudad y un tiempo alejados.

⁵⁹ Destaca la concreción con la que algunos textos del escritor sitúan esta vivienda: es el segundo bloque después de la intersección del bulevar Ștefan cel Mare con la calle Dinu Vintilă, desde Dorobanți hacia Obor (el primero sería el colindante edificio de la Dirección General de la Policía).

⁶⁰ “Vârful plopilor, pline de puf, și dincolo de ele o uriașă clădire de cărămidă, cu nenumărate ferestre zăbrelete, fabrica de cauciuc Quadrat. Pe frontonul său care sfășia norii se afla o mare fereastră rotundă” (Cărtărescu, 2019, p. 9). Las cursivas, de esta cita y las siguientes, son nuestras, para destacar las similitudes y diferencias de esta descripción con respecto a otras que se incluirán más adelante.

⁶¹ Este texto fue publicado por primera vez el 12 de octubre de 2004 (año en que comienzan las demoliciones para construir un complejo residencial, el Central Residential Park) en *Jurnalul Național* y recogido posteriormente en los volúmenes *Baroane!* y *Peisaj după isterie* (Cărtărescu, 2017a, edición que seguimos).

curva el espacio de mi mundo a su alrededor. He vivido en el rugido continuo de sus cedazos. He saltado la valla por la noche y he corrido por su patio desierto bajo las estrellas hasta tocar con los dedos la gigantesca superficie encendida por la luna. He visto, a lo largo de los años, cómo los miles de metros cuadrados de muro de su fachada se cubrían de harina petrificada y de arbustos que germinaban, en el quinto y sexto piso, directamente en el muro, gracias a alguna semilla arrastrada hasta allí por el viento. Un día lo vi (“no sé si en el cuerpo o fuera del cuerpo. Dios sabrá”) transformado en un sarcófago de cuarzo reluciente, de doscientos metros de longitud, y cuando se levantó la tapa del ataúd, vi tumbado en él a un anciano gigante. En un poema sobre Nichita Stănescu (*Semillas de girasol, semillas de girasoles*) usé el molino como pedestal para la estatua de un semental [...]

Era como si me hubiesen destruido a mí, estos días, a golpe de excavadora.

Era una construcción antigua y noble, del siglo XIX. Era robusta y melancólica. Se alzaba muy alto su frontón con *ventana redonda* como en los cuadros de Chirico [...].

Va a desaparecer también la panificadora “Pionierul”, por cuyas fantásticas tuberías trepábamos y cuyas ventanas de vidrio golpeábamos hasta que salían los trabajadores rubicundos que nos daban bollos calientes. Va a ser derribada también la fábrica de caucho “Quadrat”, edificio igual de *alto* que el molino, igual de enigmático: *enorme muro sin ventanas*, como un artefacto egipcio (Cărtărescu, 2017a, p. 213-215)⁶².

En esta larga cita se aprecia cómo el mencionado molino, al que compara con la fábrica tanto por sus dimensiones como —y esto es quizá lo más interesante— por su carácter enigmático (de gran potencial para episodios narrativos como el que protagonizará el niño de *Punțile*), es un espacio determinante en su infancia, en los juegos y aun en los sueños y ensoñaciones que, con toda esa carga emocional y simbólica, trasciende a su universo literario, íntimamente imbricado con lo biográfico.

Como ya anuncia el propio Cărtărescu en el anterior fragmento, la mención a este espacio y a la panificadora adyacente se reencuentran en *Orbitor* y en *Mendebilul*, donde se deja ver de nuevo la fascinación por la imponente arquitectura industrial y su carácter propicio para el juego y la iniciación:

Junto al molino Dâmbovița de paredes escarlata, al otro lado de la valla de hormigón, se encontraba la panificadora Pionierul. Es una fábrica vieja, con el tejado en zig-zag, con *ventanas redondas* hacia las que se dirigen una especie de extraños bajantes, blancos por la harina. [...] El edificio de la panificadora está dominado por una chimenea de *ladrillo* más alta que nuestro bloque, que se eleva, gruesa y roja, hacia las nubes, por entre las moneditas ovaladas de las hojas de la acacia. No la había visto

⁶² “Moara mea, moara ‘Dâmbovița’ din spatele blocului de pe Ștefan cel Mare unde am locuit 25 de ani și unde mai stau ai mei și acum. Moara din *Nostalgia* și din *Orbitor*, moara-n umbra căreia Mendebilul își spunea fantasticele povești. Moara care-mi domina visele, colosală de parcă toate fortărețele și mausoleele și magazinele portuare ale lumii ar fi fost puse la un loc. Construcția cu cea mai impresionantă arhitectură industrială din lume. Cum aș putea să-ți sugerez măcar însemnătatea pe care ea a avut-o pentru mine? Am copilărit în câmpul ei magnetic, care curba spațiul lumii mele în jur. Am trăit în vuietul continuu al sitelor ei. Am sărit gardul noaptea și-am alergat prin curtea ei pustie sub stele ca să-i ating cu degetele suprafața gigantică încălzită de lună. Am văzut, de-a lungul anilor, cum miile de metri pătrați de zid ai fațadei ei s-au acoperit de făină pietrificată și de copăcei răsați, la etajul al cincilea și al șaselea, direct din zid, din vreo sămânță aruncată acolo de vânt. Am văzut-o într-o zi (‘nu știu dacă-n trup sau afară din trup. Domnul știe’) transformată într-un sarcofag de cuarț strălucitor, de două sute de metri lungime, iar când capacul raclei s-a ridicat, am zărit culcat în ea un bătrân uriaș. Într-un poem despre Nichita Stănescu (*Seminte de floarea lunii, seminte de floarea stelelor*) am folosit moara ca pedestal pentru statuia unui armăsar [...]. E de parcă pe mine m-ar fi distrus, zilele astea, cu lovituri de buldozer.

Era o construcție veche și nobilă, din veacul al nouăsprezecelea.

Era puternică și melancolică. Își ridica foarte sus frontonul cu *fereastra rotundă* ca-n Chirico [...].

Va dispărea și fabrica de pâine ‘Pionierul’, pe fantasticele țevi ale căreia ne cățărăm și-n ochiurile de geam ale căreia băteam până ieșeau muncitorii rubiconzi ce ne dădeau japoneze fierbinti. Va fi dată jos și fabrica de cauciuc ‘Quadrat’, clădire la fel de *înaltă* ca și moara, la fel de enigmatică: *enorm calcan fără ferestre*, artefact egiptean, parcă (Cărtărescu, 2017a, p. 213-215).

nunca de cerca pero, como dibujada a plumilla, se distinguía a lo largo de toda ella, hasta la cúspide, una escalera de incendios protegida por unos anillos similares a una tráquea. A tres cuartos de altura, es decir, aproximadamente frente al sexto piso de nuestro bloque, vi, aquella tarde, una mancha amarilla. [...] peldaño a peldaño, el Mendébil [...] subía hacia la cúspide de la chimenea. Una vez llegado, se encaramó hasta el borde con las manos y se quedó allí unos instantes, en cuclillas (Cărtărescu, 2013, p. 55)⁶³.

En *Melancolia*, Cărtărescu parece reducir ese conjunto de espacios (el molino, la panificadora y la fábrica de caucho) a uno solo, y lo hace, en nuestra opinión, refundiendo las características de los dos primeros y aplicándoselas al tercero. Pese a estas modificaciones, la referencia concreta a la fábrica Quadrat en el relato *Punțile* establece una conexión con un escenario (la panificadora y las construcciones aledañas) emplazado explícitamente —en sus textos autobiográficos y (auto) ficcionales— en Bucarest y que constituye uno de los más recurrentes dentro del universo literario cartaresquiano.

Ello permite, asimismo, asociar el apartamento en que sucede buena parte de la acción de *Punțile*⁶⁴ con otro escenario de sobra conocido para los lectores de Cărtărescu: el bloque de Ștefan cel Mare —que, como hemos dicho, cuenta con un referente en la realidad extraliteraria vinculado a la biografía del escritor y trasciende a buena parte de su producción lírica y prosística—. Esta afirmación se sostiene, además de por el hecho de emplazar, como en los textos anteriores, la mencionada fábrica en la parte trasera del edificio, por la similitud que existe entre las descripciones —del interior del apartamento, del bloque en que se sitúa y de sus inmediaciones— de este relato y las de otros anteriores.

En *Punțile*, el apartamento del protagonista, “modesto, de gente sencilla y no demasiado pudiente”⁶⁵ (Cărtărescu, 2019, p. 8), se sitúa, como el de Mircea en *Orbitor* (Cărtărescu, 2014, p. 245) o el del protagonista de *Solenoid*, en el quinto piso del bloque, y cuenta con un recibidor, un baño, un salón y una cocina con suelo de mosaico y con una puerta acristalada que conduce hacia el balcón. La descripción es tan detallada que permite conocer la disposición de las distintas estancias: mientras que su habitación da hacia la calle, el salón, la cocina y la habitación de los padres dan hacia la parte opuesta, la trasera.

En estos espacios, y en distintos momentos de la jornada, transcurren las actividades diurnas del niño, entre las que reconocemos algunas presentes en textos anteriores, como el ritual de mirarse durante largo tiempo en el espejo del baño, que aparecía ya en *Orbitor*⁶⁶, o el de observar, sentado en el baúl del diván de su cuarto, a través del gran ventanal, la calle, los edificios y las villas del otro lado de la calzada, el tranvía que la recorre o, más allá, el centro de la ciudad. Tanto la propia práctica como, en gran medida, el escenario observado (aunque en este caso sin referencias concretas que permitan identificarlos) coincide con lo descrito en la trilogía, en “Bucureștiul meu” o en *Solenoid*.

La descripción de los espacios comunes del bloque (escaleras, ascensores, patio trasero, terraza, etc..) guarda también similitudes con las encontradas en otros textos, sobre todo en *Orbitor* y *Mendibilul*. Al igual que en estos, en *Punțile* se menciona el estado inconcluso en que se encuentra todavía el **bloque** y las obras de la calle: “la fachada aún cubierta por andamios”, “tablas de las

⁶³ “Lângă moara Dâmbovița cu zidurile ei stacojii, dincolo de gardul de beton, se afla fabrica de pâine Pionierul. Este o fabrică veche, cu acoperișul în zigzag, cu ferestre rotunde spre care duc jgheaburi ciudate, albite de făină. [...] Clădirea fabricii de pâine este dominată de un coș de cărămidă mai înalt decât blocul nostru, care se ridică, gros și roșu, spre nori, din mijlocul bănușilor ovali ai frunzelor de salcâm. Nu îl văzusem niciodată de aproape, dar, parcă desenată cu penița, se deslușea de-a lungul lui, până în vârf, o scară de incendiu, protejată de inele asemenea unei trahee. La trei sferturi din înălțimea, deci cam în dreptul etajului șase al blocului nostru, am văzut, în după-amiază aceea, o pată galbenă. [...] treaptă cu treaptă, Mendibilul [...] urca spre vârful coșului. Ajuns în vârf, copilul se ridică în mâini pe buza coșului și rămase câteva clipe pe vine” (Cărtărescu, 2013, p. 55).

⁶⁴ El mismo que se menciona también en *Piele*, si se acepta la identificación entre el protagonista del primer y del tercer relato.

⁶⁵ “Modest, de oameni simpli și nu prea înstăriți” (Cărtărescu, 2019, p. 8).

⁶⁶ La descripción física del reflejo en este texto coincide también en gran medida con la de la trilogía: la cara delgada y pálida, las ojeras, los labios carnosos.

enormes zanjias del alcantarillado, de muchos metros de profundidad”⁶⁷ (Cărtărescu, 2019, pp. 48-49). Asimismo, se alude al miedo que, al igual que a Mircea en *Orbitor* (Cărtărescu, 2014, p. 243), le causan los resallanos de las escaleras al niño, que solo asiendo la mano de la madre consigue vencer: “nunca había salido solo al descansillo, sin la tranquilidad que le daba la mano de su madre, como si un anestésico lechoso hubiera corrido de sus dedos a los de él; en su ausencia todo estaba esculpido en el miedo”⁶⁸ (Cărtărescu, 2019, p. 55). La terraza, como en *Orbitor* (Cărtărescu, 2014, p. 253), se encuentra en el octavo piso y desde ella se puede contemplar toda la ciudad.

Frente a todas estas concomitancias, encontramos, no obstante, algunas diferencias significativas en la representación del espacio familiar. Si en anteriores obras la vivienda adquiría valores de seguridad, de refugio, en el relato inaugural de *Melancolia*, la soledad a la que parece condenado el protagonista cambia su signo. El apartamento, cuyas puertas y ventanas permanecen cerradas durante el día, durante la vigilia, se percibe aquí como una cárcel, permeable solo a la luz. Asimismo, las connotaciones negativas de este escenario y —más concretamente, de su habitación— proceden del recuerdo de lo allí vivido con su padre, que el protagonista prefiere soterrar (Cărtărescu, 2019, p. 16).

Al Bucarest recreado en relatos como *Gemenii*, *Bucureștiul meu*, *Orbitor* o incluso *Travesti* recuerdan también las descripciones del tercer relato, *Pieile*. Los paseos de Ivan, siguiendo la línea del tranvía⁶⁹ que toma habitualmente desde su casa hasta el liceo Vasile Singuratâte, por ese laberinto de ruinas de la ciudad osario (Cărtărescu, 2019, p. 151), de casas bajas, aparentemente deshabitadas, se asemejan a los recorridos erráticos de personajes como Victor o Andrei, que encuentran en la desolación de determinados escenarios bucarestinos, igualmente decadentes, un reflejo de su propia soledad interior, y que se inician, como Ivan, en la exploración urbana durante su adolescencia, el periodo más proclive para ello.

El barrio armenio y las calles (Toamnei, Viitorului, Icoanei, bulevar Dacia, etc.) cercanas al instituto Cantemir (donde estudian varios de los personajes del escritor, y en cuyo referente real, extraliterario, estudió él mismo) constituyen un destino frecuente de este deambular, y a él remiten, aunque sea de forma indirecta y velada, los espacios de esa primera excursión a pie de Ivan, acordes con el sentimiento de melancolía y soledad que lo domina. Como ha señalado Țapu (2020), este paisaje urbano es una “exteriorización del sentimiento de soledad extrema de los personajes”⁷⁰. Así, en las descripciones de *Pieile* destacan algunos elementos y rasgos que acentúan tal carácter melancólico de la urbe, como la luna, que se convierte casi en un elemento espacial más; el color amarillo, asociado al recuerdo y a la nostalgia; o las mencionadas ruinas, muy presentes también en los textos precedentes. Las casas bajas y antiguas mansiones —típicas de los antedichos barrios— presentan ahora un estado decadente, que no obstante deja apreciar todavía la abundancia de elementos decorativos y el abigarramiento que las caracteriza y que evidencia la prosperidad y mal gusto de sus dueños (Cărtărescu, 2019, p. 136): balcones barrocos, hoy carcomidos y medio caídos; fachadas decoradas con ángeles de yeso y gorgonas; tejados rematados en cúpulas, torretas o estatuas descascarilladas.

Ivan, como Andrei en *Travesti* o el protagonista de *Solenoid*, se muestra fascinado por este paisaje, bien por la enigmática vida de los habitantes de aquellas casas que todavía no han sido abandonadas pero se encuentran en un estado de deterioro avanzado, dejando ver, a través de sus

⁶⁷ “Fațada încă acoperită de schele”, “planșe de scândură uriașele șanțuri de canalizare, de mai mulți metri adâncime” (Cărtărescu, 2019, p. 48-49).

⁶⁸ “Niciodată nu ieșise pe palier singur, fără liniștirea pe care i-o dădea mâna mamei, de parcă un anestezic lăptos s-ar fi scurs dinspre degetele ei către-ale lui, în lipsa căruia totul era sculptat în frică, frică insuportabilă” (Cărtărescu, 2019, p. 55).

⁶⁹ El tranvía, elemento presente en los tres relatos y, en consecuencia, nexo entre ellos, es casi un personaje más en *Pieile*, que anima, con sus ruidos y sus movimientos, la ciudad que recorre.

⁷⁰ “Exteriorizare a sentimentului de singurătate extremă a personajelor” (Țapu, 2020).

El propio escritor se ha pronunciado acerca de la importancia y el significado de las ruinas en su universo literario: “Las ruinas tienen un papel fundamental en toda mi escritura. En la cultura europea existe también una época de las ruinas: la época prerromántica, en la que muchos autores perseguían la inspiración buscando en las ruinas del pasado. Creo que las ruinas son la verdadera imagen de la condición humana, de la melancolía, del hecho de que todo esté destinado a desaparecer” (Sánchez Usanos, 2022, p. 66). De hecho, en este volumen, la melancolía y la soledad proceden de la desaparición, de la pérdida de la mujer, ya se trate de la madre (primer relato), de la hermana (segundo) o de la amada (tercero).

grietas o de las puertas y ventanas ausentes, el interior; bien por las huellas del pasado que conservan otras:

Muchos edificios llevaban largo tiempo abandonados. Algún muro derrumbado descubría el interior mohoso de las habitaciones de las dos plantas, de una majestuosidad salvaje bajo el cielo azul de la mañana [...]. Habría querido ser inmortal para poder explorar indefinidamente aquel mundo de la ruina universal, entrando en cada construcción destruida por el tiempo y cubierta de vegetación, con líquenes amarillos en los muros y antiguas fotografías esparcidas por los suelos, y esqueletos envueltos en trapos [...]. Así habría querido vivir, en aquel planeta de la desolación, como su único habitante, buscador de una verdad esquivada y esencial [...] (Cărtărescu, 2019, p. 137-138)⁷¹.

Asimismo, el edificio de la maternidad varias veces mencionado, la pastelería que Ivan suele frecuentar, los grandes almacenes de sus ensoñaciones, el cine abandonado que visita o el propio instituto presentan ecos, con toda probabilidad intencionados, con escenarios de su narrativa anterior: la maternidad descrita en *Ochiul căprui*..., los cines de los barrios de la infancia del protagonista de *Orbitor*, los almacenes Victoria adonde Mircea acudía con su madre o el ya mencionado liceo Cantemir.

No es nuestra intención ahora seguir explorando posibles referentes reales y/o literarios en la construcción espacial de *Melancolia*, pero consideramos necesario destacar cómo las metáforas urbanas⁷² recurrentes en la narrativa de Cărtărescu (y algunos de los principales escenarios y/o elementos espaciales que se dan en ellas) reaparecen en este volumen, especialmente en el primer y el tercer relato, con muy similar significado.

El onirismo referido en el apartado anterior tiene importantes repercusiones sobre el espacio. Los escenarios de la vida cotidiana de los protagonistas de los tres relatos, aparentemente anodinos, adquieren, en los sueños o en estados análogos, dimensiones, características y posibilidades de las que carecen en aquella y que los acerca a los escenarios propios de los sueños. Es el caso, por ejemplo, de esa otra dimensión en que habita el “chico extraño” de *Vulpile*, la habitación con la ventana iluminada que el protagonista contempla desde su cuarto y en la que, finalmente, acabará él mismo condenado a la soledad. Pero más llamativo por lo que concierne al modelo de la ciudad-sueño son los relatos inicial y final.

En *Punțile*, el apartamento familiar, escenario conocido y cerrado, hermético (Cărtărescu, 2019, p. 14), durante la ausencia de la madre, se abre, permitiendo un movimiento bidireccional, hacia afuera y hacia adentro. Por un lado, permite la entrada en su interior de fenómenos y elementos tales como el frío, el viento o la arena, que modifican sustancialmente el espacio y la manera de moverse por él. Por otro, y esto es más relevante si cabe, permite la salida del protagonista, hasta entonces prisionero (Cărtărescu, 2019, p. 22), que se aventura en una serie de expediciones oníricas, tanto por el mismo edificio como por zonas más o menos lejanas de la ciudad, gracias a esos “puentes” que surgen desde distintos puntos del edificio. Uno de ellos, como hemos dicho antes, lo conduce hacia la fábrica colindante⁷³; otro lo conduce hasta los almacenes Concordia; y, el tercero, que no llega a seguir, lo conduciría por un viaje través del tiempo en el que alcanzaría la vejez. En cierto sentido, las dos primeras salidas son también un viaje temporal, a través de la memoria, materializada, espacializada, en las estatuas de sus padres que descubre en los lugares visitados. Como señala Boldea

⁷¹ “Multe clădiri erau de mult părăsite. Câte-un zid prăbușit în întregime iveau interiorul mușgăit al odăilor din cele două etaje, de o măreție sălbatică sub cerul albastru al dimineții [...]. Ar fi vrut să fie nemuritor și să poată explora la nesfârșit acea lume a ruinei universale, intrând în fiecare construcție distrusă de timp și năpădită de vegetație, cu licheni galbeni pe ziduri și străvechi fotografii risipite pe podele, și schelete înfășurate-n cărpe [...] Așa ar fi vrut să trăiască, pe acea planetă a dezolării, ca singurul ei locuitor, căutător al unui adevăr eluziv și esențial [...]” (Cărtărescu, 2019, p. 137-138).

⁷² Para un desarrollo más amplio de estas metáforas en la producción narrativa anterior del autor, *vid.* Diz Villanueva (2022).

⁷³ En *Orbitor*, la fábrica de pan adyacente a la fábrica de caucho alberga un episodio onírico en el que dicho espacio se convierte, cambiando su color, su textura y sus materiales, en un enorme sarcófago de cristal, de más de doscientos metros de longitud.

(2016), “los espacios de la infancia tienen, desde esta perspectiva, el aspecto de unos laberintos en los que se camufla el pasado, reescribiendo un tiempo con aromas casi míticos y con reflejos oníricos”⁷⁴.

En *Piele*, en esos estados de ensoñación o alucinación del protagonista, la ciudad se abre también, permitiendo el acceso a zonas ocultas o inexistentes en la realidad cotidiana. Como ya hemos mencionado, Ivan descubre en el pedestal de la estatua de Vasile Singurătate una puerta que lo lleva hacia los subterráneos, un espacio predilecto de la ciudad-sueño cartaresquiana. Sus desplazamientos por la ciudad, hasta entonces producidos en el plano horizontal, se desplazan en estos episodios al eje vertical. Se trata de descensos hacia lo más profundo de la urbe, que no es sino el interior de su propia mente, como sucedía también en el caso de las experiencias del niño en *Punfile*⁷⁵. Así lo indica, en este último relato, el particular guía que lo acompaña:

Lo que ves frente a tus ojos – le dijo el gran coleóptero que al parecer había estado todo el tiempo a su lado [...] — está profundamente sumergido en tu cerebro. Por aquellos cuatro ríos no corre agua, sino cuatro licores amargos y oscuros que mezclan en ti su veneno: serotonina, adrenalina, dopamina, epinefrina [...]. Lo que ves es el centro de tu mente, la zona del cerebro llamada *claustrum* (Cărtărescu, 2019, p. 189)⁷⁶.

En su recorrido descendente hacia ese lugar, atraviesa escenarios asimilados a otras partes de la fisonomía, como la tráquea (Cărtărescu, 2019, p. 188) hasta alcanzar, primero, un valle poblado de féretros de cristal donde descansan poetas de antaño y, más tarde, una gran fábrica-catedral gótica con bóvedas ojivales unidas en su ápice por arcos quebrados. Este episodio, como el propio espacio, recuerda a otros anteriores en la producción cartaresquiana, desde la gruta en que las niñas de REM descubren el esqueleto del gigante a quien bautizan como Rolando (nombre de la cisura central del cerebro humano) hasta la gran cripta de *Orbitor*, la cavidad cerebro-genital que alberga ritos sacrificiales, creadores⁷⁷. Una de las muchas entradas a este espacio que pueden encontrarse a lo largo del planeta se encuentra justamente en el pedestal de una estatua, la de Pushkin, en el parque Ghica Tei de Bucarest. En estos casos, se trata también de viajes iniciáticos en los misterios de la mente de Mircea, protagonista y, al mismo tiempo, autor del libro que lo inmortaliza como personaje. Este espacio permitía, por tanto, conectar tres de las metáforas urbanas más potentes de la narrativa de Cărtărescu: la de la ciudad-sueño, la de la ciudad-cuerpo (se produce una corporalización del espacio o, desde otro punto de vista, el cuerpo se espacializa) y la de la ciudad-texto (la ciudad que se desvela como un resultado más de la ficción, producto de una mente creadora que la concibe y la construye a través de su discurso).

Esa gran sala cerebro-genital de *Orbitor* encuentra diversas hipóstasis en otros textos, como *Solenoid*, donde el protagonista accede, en el interior de la ya mencionada fábrica de tubos, a una caverna esférica, que era “un cráneo y un útero al mismo tiempo”⁷⁸ (Cărtărescu, 2015a, p. 711). Cabría interpretar de la misma manera esta gran sala adonde llega Ivan, identificada explícitamente con su propio cerebro y en la que la conexión con el útero vendría dada por la tumba, también presente en *Orbitor*, cuyo significado primigenio es el de vientre materno, como señala Evseev (1994,

⁷⁴ “Spațiile copilăriei au, din această perspectivă, aspectul unor labirinturi în care e camuflat trecutul ființei, rescriind un timp cu miresme evasimitice și cu reflexe onirice” (Boldea, 2016).

⁷⁵ “Y luego todo era igual, se repetía de la misma forma todas las noches, sin variación alguna [...] porque todo era, de hecho, el mismo escenario hacia donde se alargaban los túneles cada noche [...], allí, en el centro de la mente, en el centro del mundo” / “Și apoi totul era la fel, se repeta la fel în toate nopțile, fără nici o variație [...] fiindcă totul era de fapt aceeași scenă spre care se-ntindeau tunelurile fiecărei nopți, [...] acolo, în centrul minții, în centrul lumii” (Cărtărescu, 2019, p. 62).

⁷⁶ “Ceea ce vezi în fața ochilor”, îi spuse marea coleopteră ce parcă fusese întotdeauna alături de el [...], ‘este adânc scufundat în propriul tău creier. Pe cele patru râuri nu curge apă, ci patru amare și-ntunecate licori ce-și amestecă-n tine otrava: serotonină, adrenalină, dopamină, epinefrină [...] Ceea ce vezi e miezul minții tale, zona din creier numită *claustrum*” (Cărtărescu, 2019, p. 189).

⁷⁷ El útero y el cerebro son dos órganos que, si bien se encuentran en puntos alejados del eje vertical (el cerebro es el “arriba” mientras que el útero es el “abajo”), de acuerdo con la simetría expuesta en la novela, se corresponden entre sí, y se asemejan por su capacidad creadora.

⁷⁸ “Un craniu și-un uter în același timp” (Cărtărescu, 2015a, p. 711).

p. 109). También Bachelard ha apuntado a este mismo significado, relacionándolo, asimismo, con la crisálida:

¿Y qué ejemplo más claro podemos dar para entender la maternidad onírica de la muerte? El vientre materno y el sarcófago ¿no son en este caso dos tiempos de la misma imagen? La muerte, el sueño, es la misma puesta en crisálida de un ser que debe despertar y resurgir renovado (Bachelard, 2014, p. 103).

La crisálida es, de hecho, un elemento que está presente en casi todas las ocurrencias de este escenario en el universo cartaresquiano, incluyendo *Pieile*: la segunda vez que Ivan visita, en sueños, este espacio, en el interior de los féretros encontrará crisálidas, en las que los poetas, disueltos en su interior, esperan su renacer (Cărtărescu, 2019, p. 233). Otros elementos comunes a otros textos que están presentes en este espacio son los instrumentos que participan del sacrificio, como la mesa de operaciones o el bisturí.

El descenso (catábasis) viene acompañado del movimiento contrario, el del ascenso (anábasis), que consiste, en el caso de esa primera ensoñación, en un desplazamiento en ascensor por lo alto de una torre, tras el cual, y gracias al sonido del tranvía, Ivan recobra el sentido en el mismo lugar en que había iniciado su periplo, junto a la estatua.

Por lo que respecta a la metáfora de la ciudad-texto, también este escenario será determinante, ya que, en el momento en que Ivan desciende hacia él, se afirma: “el relato en el que bajaba la escalera de estribos estaba ya escrito y existía para la eternidad”⁷⁹ (Cărtărescu, 2019, p. 186). El espacio se revela, por tanto, como un elemento ficcional, un marco necesario para el desarrollo de la acción narrativa del que Ivan, como personaje principal de la misma, no podrá escapar: “estaba atrapado para siempre en la pepita de ámbar que era su vida en el espacio, el tiempo y el relato”⁸⁰ (Cărtărescu, 2019, p. 186).

En este episodio, la ciudad o, al menos, algunos de sus elementos parecen cobrar vida. La estatua del célebre poeta, que levita varios centímetros por encima de su base, se convierte en un personaje más del relato: lo encontrará oficiando el extraño rito que acabará con su propia mutilación, infringida por el coleóptero ante la mirada, perpleja, de Ivan, y del resto de los asistentes: los poetas salidos de sus tumbas. Asimismo, al final de la narración vemos cómo Singurătate, “el gran mutilado”, asido del brazo por el adolescente, camina a su lado, algo que, según se afirma, hará el resto de su vida.

La animación de las estatuas tampoco es una novedad en la narrativa del escritor. En *Orbitor*, son varios los episodios en los que las estatuas cobran vida y participan de la acción. Lo más destacado, a este respecto, es la tropa de estatuas redivivas que, en el tercer volumen de la trilogía, *Aripa dreaptă*, intenta hacerse con el control del proceso revolucionario, liderada por la gran estatua de Lenin que presidía Casa Scânteii; y la Revolución rumana, una enorme muchacha de piedra que intenta ayudar a la población que se manifiesta en las calles.

En relación con estas metáforas, hay otro espacio de *Pieile* que resulta de interés: la casa de Dora. En ella reencontramos un motivo frecuente en los textos del autor, cuyo significado alerta ya al lector avezado del carácter nuclear de este espacio y del tipo de acontecimientos que se desarrollan en él: la puerta de color escarlata (*stacojie*). En *Orbitor*, por ejemplo, la encontramos en reiteradas ocasiones: en la casa de la primera infancia de Mircea en Colentina, en el gabinete de electroterapia en el hospital donde es ingresado, en la casa de sus abuelos maternos en Tântava, o en los sueños: “la puerta escarlata de mis pesadillas presente como un sello de sangre en todo lo que he escrito y en todo lo que mi mente ha dibujado en las tardes de insomnio”⁸¹ (Cărtărescu, 2014, p. 114). Este elemento estaba ya presente en *Nostalgia*, tanto en *REM* (la puerta del almacén que las niñas eligen como escenario de su último juego —allí se erige el altar ante el que se celebrará la boda— y que da entrada a ese espacio ambiguo, conocido como “REM” que Nana debe alcanzar a través de los sueños), como

⁷⁹ “Povestea-n care cobora scara de scoabe era deja scrisă și exista-n eternitate” (Cărtărescu, 2019, p. 186).

⁸⁰ “Era prins pentru totdeauna în boaba de chihlimbar care era viața lui în spațiu, timp și poveste” (Cărtărescu, 2019, p. 186).

⁸¹ “Ușa stacojie din coșmarele mele, prezentă ca un sigiliu de sânge în tot ce am scris și în tot ce mintea mea a schițat în după-amiezile fără somn” (Cărtărescu, 2014, p. 114).

en *Gemenii* (la puerta de la casa de Gina, con la que Andrei había soñado previamente, por la que los adolescentes penetran en el túnel subterráneo que los conduce hasta el Museo Antipa) y en *Mendebilul*, donde una puerta de metal escarlata custodia la entrada a la sala del fogonero, “la más escondida en el vientre del bloque”⁸² (Cărtărescu, 2013, p. 73) y existente únicamente en la ciudad-sueño, en episodios onírico-alucinatorios (pues, como se afirma al final de relato, el bloque nunca tuvo calderas de calefacción en el sótano). También reaparece en *Solenoid*, en la fábrica donde se reúnen los alumnos de los últimos cursos y donde al profesor protagonista, tras la superación de una serie de pruebas, se le revelará un misterio.

Se trata, por lo general, de un umbral que comunica distintas dimensiones, que marca el paso de la ciudad que podríamos denominar como real o cotidiana a la ciudad-sueño y la iniciación de los personajes que la atraviesan. En *Pieile*, la casa de Dora se le presenta a Ivan como un territorio prohibido y, hasta cierto punto, amenazante. Ello no solo por haber pensado que no podía penetrar en su interior sino porque es consciente de que hacerlo implica internarse en los misterios femeninos y en el descubrimiento de su propia sexualidad. Así, la primera vez que es invitado a entrar en la casa recuerda la única ocasión anterior en que había estado en la habitación de una chica, hija de unos amigos de sus padres: le había provocado, en sueños, una gran excitación sexual y un “encuentro” erótico infructuoso, por imposible desde el punto de vista anatómico, con una muñeca del tamaño de una niña (Cărtărescu, 2019, 172)⁸³. En efecto, esa primera experiencia en casa de Dora supone dar un paso más en la intimidad que se establece entre ambos, lo que culminará en la contemplación del proceso metamórfico que experimenta la chica.

La casa, ya antes de este episodio, se le representa a Ivan como un organismo vivo, del que Dora no sería sino uno de sus órganos: “para él ella era una especie de órgano vital de la casa. No podrías ver un cuerpo sin corazón, ni un corazón vivo fuera del cuerpo en el que latía”⁸⁴ (Cărtărescu, 2019, p. 214).

La casa participa del misterio que envuelve la feminidad. En cada vivienda en la que habitaba una chica había una habitación secreta y la de Dora no representa una excepción: “era un espacio de otro mundo excavado en el cuerpo de la casa, como un cráneo o como un útero preparado para recibir al extraño llegado de lejos. La chica entraba allí [...], pero lo hacía solo una vez en la vida. Salía, después, tras un tiempo, cambiada”⁸⁵ (Cărtărescu, 2019, p. 227). Más tarde, cuando Ivan consigue finalmente acceder a este espacio misterioso, a través de una puerta que en anteriores ocasiones no había podido abrir, ve, en las paredes, un tatuaje orgánico, conformado por las venas, arterias y vasos capilares que se podían vislumbrar en la piel, húmeda, del revocado. Por otra parte, las dimensiones que adquiere este escenario son incongruentes con la altura exterior de la casa. El espacio metamorfosea como lo hace el personaje de Dora.

La mutación de los espacios y su corporalización, dentro del modelo de la ciudad-sueño, es una constante en la narrativa cartaresquiana. La importancia del cuerpo en la escritura del autor no ha pasado desapercibida por parte de la crítica. El universo de sus textos se percibe y se construye desde el propio cuerpo Mușat (2008, p. 192) y resulta en un cosmos corporalizado (Oțoiu, 2000).

3.2. El tiempo

⁸² “Cea mai adânc ascunsă în burta blocului” (Cărtărescu, 2013, p. 73).

⁸³ Este episodio recuerda a una de las infructuosas tentativas sexuales de Mircea en *Orbitor*. En el primer tomo de la trilogía se narra un intento frustrado de copular con una de las enfermeras durante una de sus estancias en el hospital, que no sabe si atribuir a una alucinación: “Pero la enfermera, si tenía un sol interior, *inter urinas et faeces*, no tenía, en cualquier caso, ninguna vía de acceso hacia él. Su palacio uterino estaba escondido y era inexpugnable [...]. Entre las piernas, la mujer [...] tenía un boceto de vulva más púdico que el de los maniquíes de los escaparates. Nada por penetrar, nada por conquistar” / “Dar sora, dacă avea un soare interior, acolo, *inter urinas et faeces*, n-avea, oricum, nici o cale de acces către el. Palatul ei uterin era ascuns și inexpugnabil [...]. Între picioare, femeia [...] avea o schiță vulvară mai pudică decât a manechinelor din vitrine. Nimic de pătruns, nimic de cucerit” (Cărtărescu, 2014, p. 246).

⁸⁴ “Pentru el ea era un fel de organ vital al casei. Nu puteai vedea un corp fără inimă, nici o inimă vie în afara trupului în miezul căruia bătea” (Cărtărescu, 2019, p. 214).

⁸⁵ “Era un spațiu din altă lume adâncit în trupul casei, ca o țeastă sau ca un uter pregătite să-l întâmpine pe străinul venit de departe. Fata intra acolo [...], dar o făcea doar o dată-n viață. Ieșea apoi, după o vreme, schimbată” (Cărtărescu, 2019, p. 227).

Estos modelos metafóricos de la ciudad, especialmente en la ciudad-sueño, implican por lo general una temporalidad distinta a la hegemónica⁸⁶. Durante esos estados oníricos, de ensoñación o de alucinación, la percepción del tiempo, como el espacio, se ve alterada. Así sucede, por ejemplo, en el caso de Ivan en casa de Dora: aunque el proceso metamórfico de la chica se percibe como dilatado en el tiempo, cuando el adolescente vuelve a salir a la calle la luz que encuentra en el exterior (y, por tanto, la hora del día) es prácticamente la misma que había cuando entró. Este fenómeno, que encuentra su correlato en otros episodios de tinte onírico de la trilogía *Orbitor* y de otros textos, evidencia que el tiempo, como el espacio, resulta subjetivizado. Así, podría aplicarse a este escenario y, más concretamente, a la habitación de Dora lo que Popa (2018, p. 743) afirma a propósito de la habitación de Gina en *Gemenii*: “es atemporal, fuera del tiempo y del espacio, se convierte en un santuario del comienzo del mundo, lugar en el que el cambio identitario y su fusión empiezan. Todo lo que sucede en el exterior no repercute en este lugar”⁸⁷.

La vivencia del tiempo por parte del niño protagonista del primer relato es asimismo altamente subjetiva. El narrador incide en el paso del tiempo, en cómo se suceden, una tras otra, las distintas estaciones; presenta las acciones del niño como una rutina que se repite desde hace mucho, sin que parezca experimentar ningún cambio físico y sin que se vea en la necesidad de satisfacer, durante ese extenso e indeterminado periodo, lo más básico: ha olvidado para qué sirve el inodoro porque no lo usa, no se alimenta. La primera noche después de que su madre se fuese a la compra está ya perdida en la noche de los tiempos (Cărtărescu, 2019, p. 23). Solo en el apartamento, pierde la noción objetiva del tiempo, que es “infinito”, lo que vienen a reforzar la idea de desamparo, de abandono, de desolación, como ha señalado Popovici (2019, p. 9).

Siguiendo con este primer relato, en una dirección similar apunta la espacialización del tiempo que se produce, aunque de manera hipotética. Hacia el final del relato, cuando el protagonista descubre cómo podría tomar ese tercer y misterioso puente vertical de luz, se narran, en condicional, los efectos que tendría, sobre su fisonomía y su estilo de vida, recorrerlo, aunque nunca llega a hacerlo *de facto*. Este recorrido no ya a través del espacio sino del tiempo (avanzar por el puente implicaría crecer, envejecer) guarda indudables similitudes con un episodio de *REM*, en el que la protagonista Nana y el resto de sus compañeras de juego atraviesan un sendero con siete rayas blancas que ellas mismas trazan para representar lapsos de diez años y, a medida que lo hacen, adquieren los rasgos propios de la edad que marca cada tramo, hasta la muerte. Este fenómeno, potencial en *Punțile*, efectivo en *REM*, pone de manifiesto una característica de esa atmósfera onírica en que se inscriben ambos fragmentos: la reducción de la noción de tiempo a una interpretación del espacio (Iparraguirre y Ardenghi, 2011, p. 255-256).

Pero lo más llamativo desde el punto de vista temporal es la total ausencia de datos relativos al contexto socio-político o de otra índole que permitan establecer en qué época sucede la acción de los tres relatos que conforman *Melancolia*, como ha puesto de relieve Ciotloș (2019). Es justamente aquí donde, desde nuestro punto de vista, radica la mayor diferencia de este volumen con respecto a sus antecedentes narrativos. Si *Nostalgia*, *Travesti*, *Orbitor* o *Solenoid* se ambientaban en la etapa comunista, desde finales de la década de los 50 hasta finales de los 80, y se hacían eco de las repercusiones que las políticas emprendidas por las autoridades tenían en la sociedad rumana, en la economía y sobre el propio espacio físico del país, este volumen carece de referencias a la coyuntura histórica.

Solo intratextualmente, es decir, tomando como base los textos anteriores, sería posible aventurar una hipótesis, en virtud de todos los paralelismos hasta ahora analizados, especialmente los referidos al espacio. Si, de acuerdo con lo sostenido en el subapartado anterior, la ciudad del primer y tercer relato es Bucarest y el apartamento familiar, el del bulevar Ștefan cel Mare, la descripción de la fachada del edificio y de las zonas comunes, de los andamios que todavía pueden verse en el patio, de la(s) fábrica(s) de la parte de atrás del bloque o de la calle nos estarían situando, de acuerdo a la

⁸⁶ La temporalidad hegemónica es aquella que “se impone a otras buscando naturalizar su concepción como la única posible”, como la oficial, producto de una “conceptualización del *tiempo lineal* concebida por occidente en distintos procesos de oficialización con el carácter de *noción de tiempo unívoca*” (Iparraguirre y Ardenghi, 2011, p. 253).

⁸⁷ “Este atemporală, ieșită din timp și spațiu, devine un sanctuar al începutului de lume, loc în care schimbul identitar și contopirea lor începe. Tot ceea ce se întâmplă în exterior nu se răsfărânge în acest loc” (Popa, 2018, p. 743).

evolución que todos estos lugares siguen en aquellos textos, en la década de los 60-70 del pasado siglo.

Aunque es cierto que la mención a algunos elementos con (posibles) referentes extratextuales⁸⁸ podrían constituir pistas en este sentido, hay una voluntad expresa de hacer atemporales los relatos, de privarlos de ese anclaje en una época concreta, de prescindir de todo ese contenido político e histórico que tanta importancia ostentaba en algunas de sus anteriores obras, especialmente *Orbitor*. En aquella, con voluntad a un tiempo crítica y paródica, Cărtărescu recreaba por extenso la época comunista, desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta la Revolución de 1989, oscilando entre el realismo y la imaginación desbordante. Aquí, en cambio, la dimensión política, histórica, no interesa: la literatura, la poesía, es el centro.

4. Conclusiones

“Ahora todo es poesía”⁸⁹ (Cărtărescu, 2019, p. 235), la afirmación del coleóptero en la segunda catábasis de Ivan es, en realidad, una declaración de intenciones por parte del propio Cărtărescu, que en este volumen ha conseguido reformular su imaginario, manteniendo la esencia (temática y estilística) de buena parte de sus ficciones anteriores, pero desligándola del acostumbrado marco, espacial, pero, sobre todo, temporal, histórico. El trasfondo del mundo comunista se elimina por completo; las referencias contextuales se reducen al mínimo cuasi imperceptible; el juego autoficcional se camufla... Lo que predomina es la ficción, toda vez que se prescinde de la recreación de las circunstancias sociales, económicas y políticas que en textos anteriores podían, si no ensombrecerla, al menos competir con ella.

En esta descontextualización hay probablemente una voluntad universalizadora. Los sentimientos transmitidos, en esa infancia y adolescencia que distan de ser una edad dorada y que se caracterizan por el sufrimiento, el trauma y la soledad; la iniciación en el mundo adulto, en la sexualidad y sus misterios; el viaje interior, a través de los recovecos de la mente; el viaje onírico y demás elementos que vertebran este volumen no necesitan circunscribirse a un espacio ni a un momento determinados. El escritor, en esta ocasión, ha querido ponerlos en primer plano.

Frente al Bucarest de sus textos anteriores, en los que era un personaje más, laboriosamente construido —pero también, como en *Orbitor* o *Solenoid* destruido y deconstruido—, la ciudad (o ciudades) de *Melancolia* es una abstracción de aquel. Se lo ha desprovisto, con la excepción de la mención concreta a la fábrica Quadrat, de referencias identificables. Así, de un espacio “semi-real, semi-ficcional”, como lo ha definido el autor (Răsuceanu, 2016, p. 89), pasamos a otro, anónimo, donde predomina el componente ficcional.

No obstante, como el resto de los elementos característicos del universo literario cartaresquiano, la ciudad, en una hipóstasis distinta, sigue estando. Más importante que todas esas similitudes que conserva con el Bucarest de sus escritos precedentes y que todas esas pistas que, como hemos argumentado, apuntan hacia él, es su valor literario, su potencial metafórico.

Melancolia es, también, la reafirmación de su universo: Cărtărescu apela a él constantemente sin necesidad de nombrarlo. Esta obra contiene buena parte de las anteriores, desde la poesía hasta escritos autobiográficos, pasando por los diarios o sus grandes novelas y relatos, en la formulación de los temas y en el estilo, como ya hemos expuesto, y a través del juego intratextual. Es un volumen que puede leerse de manera independiente, pero que gana cuando se interpreta a la luz de lo anterior.

En nuestra opinión, la melancolía que se deja notar en este volumen es la del escritor maduro que revisita toda su producción anterior, quizá para despedirse, al menos en parte, de ella. *Theodoros*, su última novela (2022), parece alejarse definitivamente de este contexto que aquí se desdibuja, para retomar el mundo oriental y exótico más próximo a *Levantul*. Pero, como sucede siempre con Cărtărescu, nada es unívoco: esta melancolía esconde la sonrisa del que, como Vasile Singurătate, se va con su libro de piedra —inmortal, eterno— en las manos.

⁸⁸ Por ejemplo, la fecha de publicación de los libros de la estantería del apartamento del primer relato nos da ya un límite temporal; la película que se menciona en *Pieile* y la noticia sobre la no concesión de un premio, de tener una base en la realidad, podrían incluso permitirnos situar de manera bastante ajustada la acción del relato.

⁸⁹ “Acum totul e poezie” (Cărtărescu, 2019, p. 235).

Referencias bibliográficas:

- Bachelard, G. (2014). *La tierra y las ensoñaciones del reposo: Ensayo sobre las imágenes de la intimidad* [The earth and daydreams of rest: Essay on images of intimacy] (R. Segovia, trad.). México: Fondo de Cultura Económica. (Original work published 1948).
- Bârleanu, C-H. (2011). *Mircea Cărtărescu: Universul motivelor obsedante* [Mircea Cărtărescu: The universe of obsessive motifs]. Iași: Editura Universitas XXI.
- Boldea, I. (2016). Fața și reversul scriiturii [The Face and Reverse of Writing]. *Vatra* 1-2. Dosar “Mircea Cărtărescu –portret interior (7)” [“Mircea Cărtărescu - Inner Portrait (7)”]. Retrieved from <https://revistavatra.org/2016/03/25/mircea-cartarescu-portret-interior-7/>
- Borbély, Ș., Braga, C., Cesereanu, R., et al. (2006). Mircea Cărtărescu despre holarhie, metaforă, fractali. O introspecție [Mircea Cărtărescu about Holarchy, Metaphor, Fractals. An Introspection]. *Dezbaterile Phantasma*. Retrieved from <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=3360>
- Cărtărescu, M. (1998). *Levantul* [The Levant]. București: Humanitas.
- Cărtărescu, M. (2008). *Orbitor: Corpul* [Blinding. The body]. București: Humanitas.
- Cărtărescu, M. (2012). *Ochiul căprui al dragostei noastre* [The hazel eye of our love]. București: Humanitas.
- Cărtărescu, M. (2013). *Nostalgia*. București: Humanitas. Ediție digitală.
- Cărtărescu, M. (2014). *Orbitor: Aripa stângă* [Blinding: The left wing]. București: Humanitas. Ediție digitală.
- Cărtărescu, M. (2015a). *Solenoid*. București: Humanitas.
- Cărtărescu, M. (2015b). *Poezia* [Poetry]. București: Humanitas.
- Cărtărescu, M. (2017). *Peisaj după isterie. Articole, 2007-2017* [Landscape after hysteria: Articles, 2007-2017]. București: Humanitas.
- Cărtărescu, M. (2018). *Un om care scrie: Jurnal 2011-2017* [A man who writes: Journal 2011-2017]. București: Humanitas.
- Cărtărescu, M. (2019). *Melancolia* [Melancholy]. București: Humanitas.
- Ciotloș, C. (2019, June 6-12). Lumea după *Solenoid* [The world after *Solenoid*]. *Dilema Veche* 798. Retrieved from <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/carte/lumea-dupa-solenoid-627621.html>
- Cubleșan, V. (2019). Melancolii [Melancholies]. *Steaua* 7, 35-36.
- Dinițoiu, A. (2019, July 12). Mircea Cărtărescu, la vârsta melancoliei [Mircea Cărtărescu, at the age of melancholy]. *Observator Cultural* 978. Retrieved from <https://www.observatorcultural.ro/articol/mircea-cartarescu-la-virsta-melancoliei/>

- Diz Villanueva, A. (2021). La intratextualidad cartaresquiana: Un recorrido por los hilos del *textus* [The Cartarescian intratextuality: A journey through the threads of the *Textus*]. In I. Alexandrescu & X. Montoliu (Ed.), *El prodigi de les lletres: Aproximació a l'obra de Mircea Cărtărescu* [The prodigy of letters: An approach to the work of Mircea Cărtărescu] (pp. 87-98). Barcelona: Servei de Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona.
- Diz Villanueva, A. (2022). *El espacio urbano en la narrativa de Mircea Cărtărescu: De la historia a la metáfora* [The urban space in the narrative of Mircea Cărtărescu: From history to metaphor]. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Evseev, I. (1994). *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale* [Dictionary of cultural symbols and archetypes]. Timișoara: Amarcord.
- Glodeanu, G. (2016). Fascinația lumilor ficționale [The fascination of fictional worlds]. *Vatra* 1-2. Dosar Mircea Cărtărescu –portret interior (8). Retrieved from <https://revistavatra.org/2016/03/28/mircea-cartarescu-portret-interior-8/>
- Iparraguirre, G. & Ardenghi, S. (2011). Tiempo y temporalidad desde la antropología y la física [Time and temporality from anthropology and physics]. *Revista de Antropología Experimental*, 11, 251-260.
- McHale, B. (1996). *Postmodernism fiction*. London: Routledge.
- Miheț, M. (2019). Singurătățile pre-melancoliei [The solitudes of pre-melancholy]. *România literară*. Retrieved from <https://romanaliterara.com/2019/07/singuratatile-pre-melancoliei/>
- Mușat, C. (2008). *Strategiile subversiunii: Incursiuni în proza postmodernă* [Strategies of subversion: Incursions into postmodern prose]. București: Cartea Românească.
- Ors, J. (2013, March 11). Mircea Cărtărescu: 'La censura es como un cataclismo, prefieres sobrevivir antes que morir' [Mircea Cărtărescu: 'Censorship is like a cataclysm; you prefer to survive rather than die']. *La Razón*. Retrieved from http://www.larazon.es/detalle_normal/noticias/1430114/mircea-cartarescu-la-censura-es-como-un-cata#.UmOhdHBSgz4
- Oțoiu, A. (2000). *Trafic de frontieră: Proza generației '80. Strategii transgresive* [Traffic at the border: Prose of the '80s generation. Transgressive strategies]. Pitești: Editura Paralela 45.
- Paz Soldán, E. (2012). La realidad como ficción [The reality as fiction] (M. Ochoa de Eribe, trad.). In M. Cărtărescu, *Nostalgia* (pp. 7-11). Madrid: Impedimenta.
- Pop, D. (2010). *Provocări ale postmodernității: Pornind de la Mircea Cărtărescu* [Challenges of postmodernity: Starting from Mircea Cărtărescu]. Iași: Princeps Edit.
- Popa, C.I. (2018). The loss of androgyny - *Gemini*, Mircea Cărtărescu. In I. Boldea. M. Dumitrescu & C.S. Buda (Ed.), *Mediating Globalization: Identities in Dialogue* (pp. 740-746). Tirgu Mureș: Arhipelag XXI Press.
- Popovici, V. (2019). La limita de sus a literaturii [At the upper limit of literature]. *Orizont*, 8(9).
- Răsuceanu, A. (2016). *Bucureștiul literar: Șase lecturi posibile ale orașului* [Literary Bucharest: Six possible readings of the city]. București: Humanitas.

- Sánchez Usanos, D. (2022). La literatura y otros demonios. Conversación con Mircea Cărtărescu [Literature and Other Demons: Conversation with Mircea Cărtărescu]. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* 38, 64-68. Trad. de Marian Ochoa de Eribe.
- Tronaru, D. & Ungureanu, L. (2015, February 15). Interviu Mircea Cărtărescu, scriitor: 'Mă numesc Cărtărescu dintr-o greșeală de transcriere la primărie' [Interview with Mircea Cărtărescu, Writer: 'My name is Cărtărescu due to a transcription error at the city hall']. *Adevarul*. Retrieved from <https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/interviu-mircea-cartarescu-scriitor-ma-numesc-1600073.html>
- Țapu, M. (2020). Repetiția e mama canonizării [Repetition is the mother of canonization]. *Echinox* 1. Retrieved from <https://revistaechinox.ro/2020/01/mircea-cartarescu-melancolia/>.

HOMELAND IN ROMANIAN CHILDREN'S LITERATURE WRITTEN IN THE DIASPORA

Cristina SĂRĂCUȚ

Babeș-Bolyai University of Cluj Napoca

e-mail: cristina.saracut@ubbcluj.ro

Abstract

Romanian children's literature has always been situated at the crossways of cultural ideologies. The Romanian texts for children lack innocence due to the implicit level of cultural, social, and historical knowledge they mirror at different epochs. In this paper I investigate how literary texts for children written in Romanian communities living abroad present the idea of homeland. I examine literary works written by three contemporary Romanian writers living in Romanian communities in Serbia: Ana Niculina Ursuleanu, Radu Flora and Slavco Almăjan. My selection includes books published in between 1970 and 2010: *Cu Soarele-n Creștet* [With the sun on the head], (2006); *Soare, Bună Dimineața!* [Sun, good morning!], (1998); *Cărările Nilului* [The paths of the Nile], (2008); *Piticii au Uitat să Crească* [The dwarfs forgot to grow up], (1987); *Pianul cu Păienjeni* [The piano with spiders], (1991); *Când Vine Primăvara* [When spring comes], (1970). In my analysis, I focus upon the role of settings in building the image of an eternal Romanian homeland that transcends the national borders. Thus, I discuss three main types of settings that shape the fiction imagined by the proposed authors, related to the following environments: landscape, family, and school. My analysis considers the theory of landscape proposed by Mitchell (2002, p. 5) in *Landscape and Power*. According to it, landscape implies the interaction between the human, the natural, the self and the other. For each novel, I analyse the role of settings within the literary texts. I explore Radu Flora's novel in connection with two elements of setting, landscape and school, respectively. In Ana Niculina Ursulescu's books I look at the bond between family and landscape, while in Slavco Almăjan's literary work I highlight the importance of landscape in building the image of childhood. These functions are classified according to a sophisticated range, from the purpose of clarifying the conflict or its function as a symbol (in *When Spring Comes* by Radu Flora), to the task of mood intensifier attributed to setting (in *Balul Strugurilor* [The party of grapes] by Slavco Almăjan).

My conclusions validate the idea that literary texts constantly build and convey an image of the Romanian identity and a sense of belonging to the Romanian homeland as marked by borders. I focus on nostalgia and irony as the main feelings the authors transmit about the image of homeland. On the one hand, the image of homeland in the literary works written by these three writers implies nostalgia, a feeling conveyed through an adult's perspective of childhood. On the other hand, sometimes, as it happens in the case of the novel *When Spring Comes*, the narrator adopts a humorous perspective on history and human interactions among characters. As a final remark, I show that the selection of these three settings (landscape, family and school) creates the image of homeland in connection with a nationalist ideology. More precisely, children's books reinforce the idea of unity between the two Romanian speaking communities (in Romania and Vojvodina) that share common cultural values. The representation of homeland reiterates a history-oriented ideology and legitimates the assimilation of nation to childhood.

Keywords: childhood; ideology; idealised image; patriotic feelings; nationalism.

1. Introduction

Artists mirror the cultural trends of the epoch they live in. While surrealistic artists as Salvador Dali are preoccupied by the horror installed by war in artworks like *Guernica*,

contemporary artists such as Marina Abramovich question today's topics related to gender, feminism, body, sexual orientation, or boundaries between public and artist during a performance. Literature is also open to the spiritual voice of the era it belongs to. In this context, writing for children cannot remain an innocent gesture. It always has a purpose, and it is always the result of an aesthetic wish. Therefore, children's literature has always been situated at the crossways of cultural ideologies. Creating the image of a peculiar space or time implies the author's desire to convey a message. For instance, the main character in *Fram – The Polar Bear*, the novel written by Cezar Petrescu, is still regarded as a very beloved hero of Romanian literature for children. But he also stands also for a voice of the alienation, the core feeling that the cultural trend of *Sămănătorism* theorizes. The Novel *The Dance of the Bear* masterfully discusses the question of liberty and childhood against the background of the Second World War. At the same time, the novel for children written by I. D. Sîrbu skilfully suggests a criticism against the politics of the Soviet Union. In my paper I will look at literary ways of representing the homeland, and their possible effects upon the children intended as audience. My selection includes literary texts written by authors belonging to the Romanian speaking community living in Vojvodina (Serbia): Radu Flora, Ana Niculina Ursulescu and Slavco Almăjan. These books, published between 1970 and 2010, are the following: *When Spring Comes* by Radu Flora, *With the Sun on its Head* and *Christmas is Coming* by Ana Niculina Ursulescu, as well as *Pianul cu Păienjenii* [The piano with spiders] and *Piticii au Uitat să Crească* [The dwarfs forgot to grow up] by Slavco Almăjan.

In what regards the literary space and its significance in Romanian children's literature written outside the borders of Romania, several important topics need to be considered: a possible national ideology disclosed within the texts, the authors' intention to preserve or to construct a national identity with the help of literature, especially by means of the story's settings, and, last, but not least, a feeling of nostalgia that dominates the stories/literary texts. There are three main settings that build up the image of homeland: family, school and landscape. Settings matter because they are the core cultural instruments for constructing a story with meaning. Choosing the settings for a story is never an arbitrary operation. Settings could be related to nationalistic feelings the characters express, or they could refer to imaginary or exotic places where the protagonist lives. At the same time, settings could connect the protagonist to the memory of the place where he/she was born or educated, and in this way become an agent of creation of the image of childhood. Additionally, meaning in children's literature is a cultural construct. The literary texts discussed here reflect a sustained message of devotion for the Romanian cultural heritage.

For my analysis, I employ several theories regarding the status of children's literature, and the importance of choosing the settings in a literary text for children. Stephens (1992, p. 8) argues that "A narrative [for children] without an ideology is unthinkable." He further assumes that both authors and child readers share a set of social and cultural values:

Writing for children is usually purposeful, its intention being to foster in the child reader a positive apperception of some social-cultural values which, it is assumed, are shared by author and audience. These values include contemporary morality and ethics, a sense of what is valuable in the culture's past (what a particular contemporary social formation regards as the culture's centrally important traditions) and aspirations about the present and future (Stephens, 1992, p. 3).

The children's literature texts convey a message for the readers of all ages, no matter the country they live in. The role of the children's literature created by the writers belonging

to the Romanian community in Vojvodina mainly consist of the storage of several landmarks of Romanian culture (religious rituals for Easter and Christmas, together with various cultural elements incorporated within the mainstream culture). The stories and the poems written in Romanian by writers of diaspora in Vojvodina help the children readers integrate themselves within the Romanian mainstream culture and develop a sense of belonging to a cultural space outside the geographical borders.

In a story, landscape used as a setting is crucial. For Mitchell (2002, p. 5), landscape lays on the crossway between the human, the natural, the self and the other: "Landscape is a medium of exchange between the human and the natural, the self and the other." The relationship between humans and the external world begins in childhood. It is the culture that mediates this meeting: "Landscape is a natural scene mediated by culture" (Mitchell, 2002, p. 5). It is by culture that land changes itself into landscape: "Landscapes are at once geographical and historical, natural and cultural, experienced and represented, and present a spatial interface between human culture and physical terrain (...). The interaction between geography and human culture transforms land into landscape" (Carroll, 2012, p. 2). The relationship between humans and the external world begins in childhood. In this respect, the literary texts in my selection create a cultural representation of childhood as a defensible space and time. The literary imagery also links the idea of a secure and ideal childhood and the creation of Romanian identity.

In a literary text written for children, Lukens (1999, pp. 159-169) identifies five types of settings, and, with them, five functions of settings: setting that clarifies the conflict; setting as antagonist; setting that illuminates the character; setting as mood and setting as symbol. The first type of setting may refer to time, and space of the action. In other cases, setting acts as an antagonist that opposes the protagonist and makes the conflict believable. The third function of the settings in the list above implies the example when the character is overwhelmed by the environment. Settings can be described in a sentimental way, giving too much importance to emotions, and thus having an influence upon the mood of the character. Finally, once the settings in a story or a poem are repeated and emphasized, they become symbols, and they can act both at the literal and the figurative level of meaning.

2. Landscape and School in *When Spring Comes*

When Spring Comes is a novel published by Radu Flora in 1970 at *Libertatea* Publishing House¹. The author is a prominent personality of Romanian culture in Vojvodina, and, probably the most popular amongst the writers mentioned here. He is both a writer and an academic figure. He taught Romanian language and literature at the universities of Belgrade and Novi Sad, and he made an important contribution to Dialectology by studying the Romanian language spoken in ex-Yugoslavia. He also founded (in 1962) the *Association of Romanian Language in Vojvodina*, the most important organisation for promoting Romanian language and culture in Serbia. Radu Flora published several books at *Libertatea* Publishing House: *Capcana* [The trap] (1978), *Vârtejul* [The vortex] (1980), *Zidul* [The wall] (1983), *Copilăria din Amintiri* [The childhood from memories] (1983).

The novel *When Spring Comes* reconstructs the life in a boarding-school in Vojvodina. The main character is Bujor Bogdan, a young boy whose father dies when he is in the 4th grade in high school. There is not much information about the place and the time of the action. Still, the reader finds out the birthplace of the main character (Bujor Bogdan is

¹ Several books I include in my article are published by Libertatea Publishing House. This is a publishing house established by the Romanian community in Vojvodina. Libertatea Publishing House proves the high interest of the community (writers, intellectuals and audience) in publishing books written in Romanian.

born in the village called Văleni) and is given suggestions about the time of action probably the interwar period.²

Radu Flora's story insists upon two settings: school and landscape. School is a prominent institution in a child's evolution. It should be understood as an outdoor space, opposed to the inner space of home. Life of the young Bujor Bogdan in the boarding-school goes according to certain rules concerning the religious habits. Describing the whole school ritual, Radu Flora builds up a religious identity, which demands the pupil to be a good Christian practitioner. In the morning, when having breakfast time, Bogdan and his colleagues must thank to the Lord for the food, make the sign of a cross in the name of the Father, of the Son and of the Holy Spirit, and say the prayer: "Mulțumim, Ție, Doamne, că ne-ai săturat de toate bunătățile Tale, cerești și pământești, acum și pururea și în vecii vecilor" (Flora, 1970, p. 16)³. The same prayer is repeated after lunch time (Flora, 1970, p. 148). The author also recalls the ritual of Lent and Confession. For example, both teachers and pupils observe Lent and make their confession (Flora, 1970, p. 213). For the young adolescent in high school, Lent is an incentive to understand the meaning of life. He goes through changing moods. In high school, Bujor Bogdan lives the Lent days as ordinary days, with no feelings of guilt, but, instead, with a strong desire to become a forgiving person (Flora, 1970, p. 212). While being a child, on the contrary, he relates the idea of sin to the ordinary facts: fighting the other boys, eating the forbidden jam or sausages, or quarrelling with his cousin, Neli.

The rituals observed in school shape the religious identity of the main character. However, school life influences the adolescent by other means, too. The official curriculum builds up the cultural identity and a sense of belonging to the other country (Romania). In the high school where Bujor Bogdan studies, reading the book *România pitorească* is mandatory. The book authored by Alexandru Vlahuță is listed in the catalogue of the high school's Romanian library, which contains 2000 titles. The main purpose of selecting the bibliography for children and adolescents is to construct the image of an ideal country, Romania: "România a devenit pentru copii, de fapt, o Românie pitorească. O țară în flori, unde curge, cum s-ar zice, lapte și miere" (Flora, 1970, p. 98)⁴. The image of Romania is far away from being neutral. The country is evoked as an idealised land, or, even more, as the promised land. Mentioning this book creates the perception of Romania as a biblical paradise, where all individuals can have the life and the fulfilment they desire. By introducing this religious element (the land of Canaan that God promises to Abraham) the description assumes the idea that the Romanian children living outside the Romanian borders build up a relationship of noble descent with the inhabitants living inside the Romania's borders.

The second important setting in Radu Flora's novel is that of the landscape. The author mentions three elements in connection to landscape: a river, a town, and an island. Several place names are mentioned in the story: Văleni, Belgrade and Cladova. Cladova suggests duplicity. This is because Cladova names both a place in Romania and another in Serbia. Additionally, in the novel, Cladova, the Serbian place, is the destination for the pupils in Bujor Bogdan's class. They decide to take a two-day trip on the Danube River to Cladova and to have a stop in Belgrade. This journey is a pretext to revisit a cultural, nation-related leitmotif: the idea of a national and cultural limit, which is both material, or visible, and

² Mozor (2020: 40) argues in favor of the interwar period as the time settlement for the novel's action. He also notices that there is no place named Văleni in Serbia and that Radu Flora probably creates the name by taking Vălenii de Munte, the place in Romania, as reference.

³ 'We thank you, Lord, for you have fed us with all the spiritual and earthly goods, now and forever, Amen' (Translation mine).

⁴ 'In fact, for children, Romania became a picturesque country. A country in blossom, where milk and honey flow' (Translation mine).

invisible. The description of the town reveals a poor place, resembling more a village than a town, and preserving an oriental atmosphere (Flora, 1970, p. 275) Cladova connects with the Romanian town situated on the other side of the Danube River, Turnu-Severin. The Serbian town mirrors the Romanian place and stands as a symbol for the material and visible border. In this way, a physical journey to a Serbian destination turns into an imaginary visit to a Romanian place: “De altfel Cladova era aproape. Pe malul celălalt se arătau în zarea străvezie formele oraşului Turnu-Severin” (Flora, 1970, p. 275)⁵.

During the trip, the ship named *Sava* goes to the Ada-Kaleh island. The island situated on the Danube, whose name means *the fortress of the island*, was situated between Drobeta Turnu-Severin (15 km downstream) and Orşova (9 km downstream). In 1970, when the Iron Gates 1 hydroelectric plant started to function, the island disappeared under the waters of the Danube. The island was inhabited by a Turkish population, and it seemed to have the appearance of a town with a small power plant, textile and cigarettes factories, a school where pupils were taught up to the fourth grade, and a cinema for watching the newest films. A part of its heritage was moved to the inhabited island of Şimian, 14 miles downstream. The plan of the relocation was led by Professor Constantin Nicolaescu-Plopşor, a well-known archaeologist and ethnographer. In 1968, when he died, the plan was abandoned, and the survivors of the island moved to Turkey or to Romania. The island was always the border for two civilisations. It has been claimed by the Ottoman Empire and the Austrian Empire. The latter built a fortress on the island in 1689, but the island was controlled by the Turks until the First World War. In 1923, the island became part of the Romanian territory.

The teachers that accompany the group of pupils evoke the topic of the island in their debate. Mister Iovan Bumbici, the teacher in history, and Mister Ion Pleşoianu, the teacher in natural sciences, argue over the possession of the island. It is the teacher in Romanian language, Miss Sofia Pleşoianu, who resolves the historical matter, by saying that the island belongs to the Turkish heritage:

Înspre stânga se profila o insulă. Domnul Bumbici a ieşit iarăşi din muţenia sa: Ada-cale! Tu su bile beogradske dahije. Aici erau dahii. Domnul Pleşoianu a înţeles aluzia: –Spune-i, te rog, Sofia, că acu insula este a noastră. (Flora, 1970, p. 274).⁶

The island of Ada-Kaleh stands for the idea of intercultural exchange. When evoking the image of the island that does not exist anymore, the novel (published in 1970, the same year when the island disappeared) supports the idea of a cultural bridge between nations. It is only the cultural heritage that makes the communication possible between different civilisations. Radu Flora uses the image of the lost Ada-Kaleh also for arguing in favour of the cultural dialogue of the communities that share the same origin, but are located in different territories. The island, the home of a Turkish population separated from their native country, becomes the symbol of a duplicity-based existence: distinct territories, united due to sharing the same culture. The teacher's debate over the Ada-Kaleh hints at an allegorical discussion about the relationship between centre and periphery, and between the Romanian community in Vojvodina and the Romanian community in the country of origin, Romania, respectively.

⁵ ‘However, Cladova was close. On the other riverside, within the transparent horizon, the silhouette of Turnu-Severin was visible’ (Translation mine).

⁶ ‘There was an island to the left. Mister Bumbici interrupted his silence again - Ada-cale! Tu su bile beogradske dahije. There were the Dacians. Mister Pleşoianu understood the allusion: -Tell him, please, Sofia, that the island is ours nowadays’ (Translation mine).

The study trip includes another key landmark: the Danube River and the Danube's Cauldrons. The third element of landscape is the Danube River, which is evoked twice, in contexts related to the scenery. First, the river is mentioned at the beginning of the travels, when describing the specific wind that whistles at the place where the river Sava joins the river Danube. The Danube is but a pretext to suggest the idea of union. The confluence of the two bodies of water is an allegorical one, recalling the idea of another meeting, both cultural and national, between the two Romanian communities, which are separated by being placed in distinct countries.

Secondly, the Danube functions as a decorative element in the landscape design. It acts as a character that interferes with the scenery. The author uses personification to create a dramatic moment of the encounter between the river and the natural obstacle – the Carpathians Mountains, at the entry of the Danube's Cauldrons. The sequence preceeds the evocation of the island Ada-Kaleh and reveals the image of the river as a hostage, caught by the natural gutter formed by the cliffs. The image of the Danube as a captive also has an allegorical function. It recalls, through implication, a different image of captivity – that of the Romanian speaking communities living abroad:

Și iarăși vaporul și-a reluat lunecatul ușor deasupra apei liniștite a fluviului care venea din departe, grăbit, dar nu agitat. Intrarea în Cazane a fost acompaniată de uralele elevilor. Dunărea s-a strîmțat dintrodată, iar malurile înverzite și șesurile s-au transformat brusc în rîpe prăpăstioase. Abrupte. Canioanele danubiene închideau fluviul într-un jgiab enorm (Flora, 1970, p. 275).⁷

In Radu Flora's novels, the two predominant settings play different functions in constructing the image of an idealized Romania, and a sense of belonging to it. The landscape elements clarify the main conflict. The mention of the two towns (Cladova and Turnu Severin) in the sequence of the trip mirrors the idea of their relationship and clarifies the main topic of the pupils' visit: that of their becoming aware of the existence of the two Romanian communities and construction of a common heritage.

In the same sequence, evoking the island of Ada-Kaleh underlines the novel's main purpose: the construction of a cultural heritage that could be shared by the two Romanian speaking communities. The Danube River has the function of scenery, and it stands for the idea of border. It represents the background of this trip. The description of the river is neutral from the point of view of the narrator, but it requires the attention of the reader, who is invited to contemplate it. The sequence requires more than contemplation from the part of the readers. It demands a high degree of active emotional participation of the readers who could manifest it through patriotic feelings.

3. Family and the Sun in Ana Niculina Ursulescu's Literary Works

Ana Niculina Ursulescu is a very talented writer, actress and editor. She was born in 1957 in Urzin. Since 1985, she has been working for Radio Novi Sad, where she prepares the Romanian broadcasting for children and youth. In her books, the most important settings for constructing the image of homeland are family and landscape. *Cu Soarele-n Creștet* [With the sun on the head] is an autobiographical short-stories book. The story *Washing the Fleece* rememorates a sad event in the main character's childhood – the day when Ana was almost

⁷ 'And again the boat easily slipped over the calm waters of the river, which arrived calmly from far away, fast, but not exactly in a hurry. Its entry in the Danube's Cauldrons was met with cheers by the pupils. The Danube suddenly got tight, and the green sides and the plains suddenly turned into steep cliffs. Abrupt cliffs. The canyons of the Danube enclosed the river into a gutter' (Translation mine).

about to drown. All the peasants in the village are gathered on the Timiș riverside to wash the fleece. It is very hot and the heat creates an optical illusion: the child sees the dwarfs at the root of the suspended trees on the riverside. The child (Ana) tries to cross the river, but she falls, tripping over the roots. She is about to drown in the fleece surrounding the trees. The child is saved by Cea Ghiță to the great joy of Nana, the child's grandmother.

The story underlines the presence of a landscape element – the Timiș river. The river stands as a symbol for the border. It rises in the Cernei Mountains and joins the Danube River in Serbia. In the story, Timiș acts as a character that opposes the main character (Ana the child). The name of the river is used as a metaphor for sadness and relief. It describes the feeling of relief the grandmother Nana experiences when Ana is saved from drawing to the deep waters of Timiș: “un Timiș de lacrimi” (Ursulescu, 2006, p. 21).⁸

The story *Misterul din Soba Mare* [The mystery from the big stove] reveals a malefic side of the Timiș river. This time the river acts as an evil force that influences the life of the village's inhabitants. On Easter Day, the child crosses the Valley together with her friend, Viorica, in order to visit her aunt. This is the moment when she remembers the Valley, and she associates crossing the river with a feeling of pleasure: “În Vale, pe timpuri venea de inundau apele Timișului. Atunci să vezi veselie!”.⁹ Finally, the inhabitants build up the fence to protect themselves against the flooding river.

The story about the Timiș River in *Cărările Nilului* [The paths of the Nile] reveals an opposite dimension. The Timiș river is revealed as a protective character that helps the community, but also as a wise instructor that teaches the child to free herself of the fear of water. The book is a diary type of journey, and develops a river mythology that is explicitly linked to birthplace and personal identity:

Noroc în Timișul lângă care mă născusem și care, cu toate că avea treabă până peste cap când spăla lâna femeilor din sat, ba chiar și picioarele vacilor pe care Moș Sima Văcariu le mai lăsa, cu dinadinsul, scăpate în valuri, mai găsea vreme, acest Timiș al meu, să-mi legene verile încă destulă vreme și să mă dezbrace, săracul, cât de cât, de frica bezmetică ce mă cuprindea dacă mă lua, în vreo barcă prăpădită, vreun pescar...

Noroc în Timiș, că se dăduse de ceasul morții să mă facă să prind drag de apă, taman atât cât să mă pregătească pentru captivanta, seducătoarea, fascinantă întâlnire de neuitat cu sufletul Nilului...

Se prea poate că mă amăgeam, cu bună știință!’’ (Ursulescu, 2008, p. 68).¹⁰

The very deep relationship between the child (that is the author and at the same time the character) and the river Timiș is created by the use of personification (the river as instructor) and of words related to possession (possessive adjectives – my Timiș).

The second important landscape element in the design of homeland representation is the sun. The celestial body is evoked in the title of the eponymous story. The setting element is portrayed as a positive and powerful character that is invoked by the child Ana during hard times. It is the sun that the child Ana in *De la Oaie se Trag Toate* [Sheep causes everything] (a story included in *Cu Soarele-n Creștet* [With the sun on the head]) invokes when she is almost about to get drowned and cannot breathe:

⁸ ‘one Timiș river of tears’ (Translation mine).

⁹ ‘Long time ago, the Timiș river flooded the Valley. What a joy!’ (Translation mine).

¹⁰ ‘It was a chance that the river Timiș- where I had been born, even if it was very busy washing the fleece/ wool of the village women and even the foot of the cows that Moș Sima the Cattleman allowed on purpose to bath- my river Timiș had time to cradle me during summer and to free me of the terrible fear I was experiencing when a fisherman took me in his humble boat. I had the chance with Timiș that desperately tried to make me love water so that I could be prepared for the charming, captivating, exciting, and unforgettable meeting with the soul of the Nile’ (Translation mine).

O ultimă viziune (...) Nu pot să respir. Miroase a oaie, a umezeală, a ploaie...Și încerc din rășputeri să ajung cu nasul la aerul rece din cameră. Ceva greu, străin, mă apasă. Ceva care face să doară plămânii. Mă doare că nici măcar soarele pe care mi-l închipui nu poate să-mi ajute” (Ursulescu, 2006, p. 18).¹¹

In *Cu Soarele-n Creștet* [With the sun on the head], the sun is the symbol of both the natural and cultural family. The description of the cousin Marinică (the main character's cousin) incorporates a mythology of the sun. First, the sun is mentioned in order to highlight the small physical size of the child – Ana's cousin is small in height: “Verișorul meu cel cu soarele-n creștet era mic de tot, așa de mic că nu aveam ce face cu el” (Ursulescu, 2006, p. 48).¹² Secondly, the sun acts as a mythical deity that has supernatural powers and causes the freckles: “Soarele, pentru că e soare, ca să nu se dea bătut, lasă sulițele lui lucitoare să cadă ușor, pe obrajii acestui pui de om. Din fiecare vârful de suliță, se naște un pistrui” (Ursulescu, 2006, p. 48).¹³

The image of Ana's cousin bathing in the sun creates the perfect opportunity for a retrospective moment. Watching the sunny portrait, the child Ana remembers the main character in Ion Creangă's stories and the figure of her mother - the storyteller. The sun illuminates the past and coagulates the cultural heritage via a reference to the eternal fame of the national storyteller, Ion Creangă:

Rădea soarele în creștetul lui și mie îmi amintea de copilul din poveștile lui Ion Creangă, pe care mamei îi era permis să mi le povestească de mai multe ori. De câte ori voia. Avea privilegiu mare, moșul Creangă, dar asta pentru că îl iubeam nespun.¹⁴

The book *Soare, Bună Dimineața!* [Sun, good morning!] concentrates upon the sun as a sacred topos as well. Ana Niculina Ursuleanu clearly associates the sun to the image of childhood. The childhood is made of sunpieces:

În zilele copilăriei desprindem mari cioburi de soare și le rânduim frumos, lângă noi. Cum de putem? Și cum se țin, oare, ele de noi? Și cum ne ținem noi de ele, până la adânci bătrâneți? Simplu! Ne uităm în apele copilăriei, ape ce se zămislesc în palme de copil și se preling pe cioburile noastre de soare. (Ursulescu, 1998, p. 48)¹⁵

Within the Romanian culture the image of childhood is associated (at least for the period of classics) to the idea of perfect time and space, the gold epoch of human development. The representative book for this approach is the autobiographical volume of short stories *Memory of My Boyhood*, written by Ion Creangă.

¹¹ 'A last vision (...). I cannot breathe. It smells like sheep, like moisture, like rain. And I do all my best to reach the cold air in the room with my nose. Something hard, strange, puts a pressure on me. Something that make my lungs hurt. It hurts me that not even the sun that I imagine cannot help me' (Translation mine).

¹² 'My cousin, the boy with the sun on his head, was very small. He was so small that I could not do anything with him' (Translation mine).

¹³ 'The sun, because it is the sun, in order not to give up, leaves his spears to fall step by step on the cheeks of this small creature. A freckle is born in every spear' (Translation mine).

¹⁴ 'The sun was laughing on his head and this reminded me of the child in the stories of Ion Creangă, stories that were allowed to be told many times by my mother. As much as she wanted. Father Creangă had a great privilege, that is why I loved him so much' (Translation mine).

¹⁵ 'During childhood, we take pieces of glass and we arrange them next to us. How is that possible? And how do they follow us? And how do we follow them until we grow old? Easy! We look at the waters of childhood, waters that are born in the hands of children and trickle down on our pieces of sun' (Translation mine).

4. Childhood and Landscape

Slavco Almăjan's books deal also with the image of homeland. His biography is similar to that of Ana Niculina Ursulescu. He was born in 1940 in Vârșeț and he is a radio editor for Radio Novi Sad. He has an impressive collection of books and literary prizes. He is a translator and a filmmaker, too. His two children's books, *Pianul cu Păienjeni* [The piano with spiders] and *Balul Strugurilor* [The party of grapes], imagine a possible home / homeland by underlining the importance of landscape.

There are two elements of landscape that recurrently appear in his books: the river and the town. The story *Afion* [Opium] recalls the image of the Caraș River. Originating in the Anina Mountains, the Caraș River runs through Banat for 50 km and marks the Romanian-Serbian border. In Slavco Almăjan's story, the Caraș river shapes the author's childhood and stands for a cultural bridge between the two Romanian communities:

Nimeni nu știe unde și când dispare copilăria himerică! (...) Apele Carașului au lăsat amprenta lor precum fosilul în argilă. Aci mi-am revăzut fața în apă și nu o dată m-am identificat cu scurgerea neoprită a râului: aici am cunoscut misterul celuilalt mal (Almăjan, 1991, p. 9).¹⁶

In the story *Gheața* [The ice], the river is frozen and becomes the place where children of the village skate: "În iarna aceea a înghețat Carașul. Era o mare bucurie pentru viscolul de dimineață. Carașul a înghețat noaptea, pe liniște și pe furiș și pe neauzite" ¹⁷ (Almăjan, 1991, p. 9). The river acts as a fabulous creature whose powers can predict the future: "Carașul era înghețat și sub geana lui am găsit o potcoavă de cal și o mărgea. Va fi o vară lungă și caldă, a spus bunicul" (Almăjan, 1991, p. 25).¹⁸

In the story *Exercițiul Imperfect* [Imperfect exercise], the river functions as an agent to illumination. The Caraș river is the instrument of desire. It helps the child to imagine a moment of unity between the people populating the two Romanian communities, separated by the Caraș river.

Era duminică; era cald și era vară. Lumea se ducea la Caraș. Eu încă nu văzusem Carașul, dar mi-l închipuisem ca pe un desen pe nisip. La noi în curte era o movilă de nisip iar eu eram cel mai mare desenator în nisip dintre toți copiii din strada noastră. 'Trebuie că râul este un desen', zisesem de mai multe ori. 'Nu poate fi altceva decât desen.'

Îmi închipuisem că există multe mese și scaune, de o parte și de alta a malurilor și că femeile, oamenii și copiii beau sucuri din păhărele făcute din scoici. (Almăjan, 1991, p. 17)¹⁹

The second landscape element is the town. The book *Piticii au Uitat să Crească* [The dwarfs forgot to grow up] the town as an incentive for fantasy. In *Balul Strugurilor* [The

¹⁶ 'Nobody knows where and when the chimeric childhood disappears (...) The Caraș River made its mark as the fossil on argil. Here I saw my face on water and more than one time I identified myself to the eternal tickling of the river: here I knew the mystery of the other riverside' (Translation mine).

¹⁷ 'During that winter, the Caraș river got frozen. It was a great joy for the morning snowstorm. The Caraș river got frozen during nighttime, quietly, secretly, and silently' (Translation mine).

¹⁸ 'The Caraș river was frozen and under its waters I found a horseshoe and a bead. 'It will be a long and hot summer', my grandfather said' (Translation mine).

¹⁹ 'It was Sunday. It was hot and summertime. People went to Caraș (to take a bath), but I imagined it like a painting on sand. In our garden there was a sand heap, and I was the greatest painter on sand amongst all the children in our street. The river must be a painting, I was telling myself many times. It can be nothing but a painting. I imagined that there were a lot of chairs and tables, on both sides of the river, and that women, people and children drank juice in shell glasses' (Translation mine).

party of grapes], the town creates the mood for non-rational side of life. It gets asleep and, in this way, it opens itself to a non-rational experience. The town is also associated with the idea of celebration. The grapes take the power over the town and turn the ordinary day to a celebration. Life in the town becomes similar to life in a circus:

Într-o zi-n Vârșețul beat/Adormiră toate drumurile din Banat/Strugurii ieșiți la plimbare/Făcuseră din ziua sărbătoare/Deasupra de oraș o parașută/Se făcu văzută apoi nevăzută/În acest oraș cu vis modern/Gînditor se-nalță un munte cu joben²⁰ (Almăjan, 1987, p. 22).

The similitude relies especially on the fact that both circus and town imply the idea of living in a chaotic style. But the chaotic style of living is only a superficial characteristic. Actually, both living in a town, or a circus requires discipline and a set of daily routine operations. It is this regular procedure that the fantasy imagined by Slavco Almăjan desires to break.

In Slavco Almăjan's literary works, the settings representing the homeland have specific functions. For instance, the Caraș river, that marks the border between the two countries Romania and Serbia, plays distinct roles in the stories. In *Exercițiul Imperfect* [Imperfect exercise], the river illuminates the character. For the child, the Caraș river is a drawing, and it thus becomes an instrument of desire. It helps the child to imagine a joyful moment of union/unity between the people populating the two Romanian communities separated by the river. Secondly, the river is a symbol for both memory and homeland. It stores the childhood of the character and the whole knowledge about the existence of the other riverside. Thirdly, the river is a sanctuary, where village people can make predictions about the summer.

As far as the second element of landscape, the town, is concerned, representing the urban space has a particular role. This role refers to the mood it calls forth. The image of the town of origin, Vârșeț, in *Balul Strugurilor* [The party of grapes], is associated with the idea of escaping the real world. The town is the land of fantastic experiences.

In his literary texts, Slavco Almăjan creates an idealized image of Romania. The common element of this representation in *Exercițiul Imperfect* [Imperfect exercise] and *Petrecerea Strugurilor* [The party of grapes] is imagination. The child imagines a moment of union between the two Romanian communities, while the poem reinforces the idea of breaking the rules of the visible world by sleep and alcohol. In addition, the image of an ideal Romania also appears as the result of the recall of the child's memories in *Afion* [Opium].

5. Conclusions

Radu Flora, Ana Niculina Ursulescu, and Slavco Almăjan emerge from the Romanian speaking community in Vojvodina. Their works have an intrinsic value due to the cultural context they belong to. The books in my selection are autobiographies, except for *Piticii au Uitat să Crească* [The dwarfs forgot to grow up] and *Cărările Nilului* [The paths of the Nile]. Therefore, the representation of homeland is based on books that deal with autobiography, not with fantasy. The three authors attempt to link the image of childhood to the image of homeland. In this process settings are important. The most important recurrency in creating the image of homeland is that of landscape, family, and school.

²⁰ 'One day in the drunken Vîrșeț / All the ways in Banat got asleep / The grapes walking turned the day to a celebration / A parachute over the town / Became seen and then unseen / In this town with a modern dream / A mountain with top hat is rising in meditation' (Translation mine).

The literary landscape supports the idea of belonging to a homeland both by horizontal and vertical elements: rivers (Timiș and Caraș), islands (Ada-Kaleh), and towns (Vârșeț), respectively, as well as a solar system component (the sun). Elements of landscape that focus on the idea of border are privileged, which is the case of the two rivers, Timiș and Caraș.

The family is the representation of homeland on the smallest scale. The stories depict characters in their relationship to family members. Ana Niculina Ursulescu even uses photographs of her family to document the stories and to create a feeling of authenticity. Radu Flora imagines a character that experiences the saddest moment of a family crisis – the death of his father. The novel can be regarded as a bildungsroman that mirrors the growth of Bogdan Bujor, the main character. Family is also the smallest social unit to preserve the tradition. Some stories recall traditions related to Christmas and Easter (Ana Niculina Ursulescu) or the death ceremony (in Radu Flora's novel, the scene of the death of the father with the cry of mourners).

In his school life, the character in Radu Flora's novel experiences an important marker of religious and cultural identity of homeland. This setting creates a bridge for the individual to connect to eternal values of the national heritage: religious values (faith, obedience to religious habits) that create an ideal religious practitioner, as well as cultural values (history, literature) that ask for an ideal supporter. In the novel the setting of school shapes the relationship of the individual with the major culture (in Romania). This relationship is depicted in terms of power between a minor and a major culture, respectively.

The literary image of homeland reveals two main traits as far as the historical time is concerned. First, it created by memories. The stories are remembered from the adult perspective. Thus, the image of the homeland is associated with the idea of a past life which the communities shared at a certain moment in their history. Secondly, the image of homeland is a stable one. Surprisingly, the texts have no reference to the future. The stories create an immobile picture of homeland, that focuses on the past.

The writers reinforce the idea of belonging to a major culture (Romanian culture in Romania). Nation is assimilated to childhood. Describing childhood becomes a way/a tool to imagine a national identity. Constructing the image of homeland implies both nostalgia (conveyed by an adult perspective of childhood events) and irony (the humorous perspective of the narrator when it comes about talking about the Ada-Kaleh island and possession in Radu Flora's novel). By using elements of landscape as settings, the stories construct a reader that is aware of the importance of the national heritage.

Given the selection of settings (landscape, school, family) in these works, it results that these literary texts do not imagine a possible country but describe a real one. The depiction of this real and unique country (Romania) highlights two main traits. The first major trait is associated to the idea that the Romanian cultural communities are separated and, at the same time, united. The other characteristic deals with a center-periphery relationship within the same culture (Romanian culture). Children's literature written by these three authors living in the Vojvodina community strongly assumes a history-oriented ideology. The core element of this ideology consists of the nostalgic idea of the existence of a possible moment of union between the Romanian community in Vojvodina and the origin country, Romania.

Their books stand for a testimony about the cultural values that the two Romanian-speaking communities share: religious and cultural rituals for the Christmas and Easter, the perception of childhood as the golden age of human development, the importance of imagination and fantasy for breaking the daily routine, a sense of communion between human beings and nature.

References:

- Almăjan, S. (1987). *Piticii au uitat să crească* [The dwarfs forgot to grow up]. Pancicova: Libertatea.
- Almăjan, S. (1991). *Pianul cu păienjeni* [The piano with spiders]. Pancicova: Libertatea.
- Anderson, B. (2006). *Imagined communities*. London: Verso.
- Carroll, J. S. (2012). *Landscape in children's literature*. London: Routledge.
- Flora, R. (1970). *Când vine primăvara* [When spring comes]. Pancicova: Libertatea.
- Hollindale, P. (1988). Ideology and the children's book. In P. Hunt (Ed.), *Literature for children* (pp. 23-37). London: Routledge.
- Lukens, R. (1986). *A critical handbook of children's literature* (6th ed.). New York: Longman.
- Marcoin, F. (2015). L'enfance comme enjeu idéologique [Childhood as an ideological stake]. *Idéologie(s) et roman pour la jeunesse au xxi^e siècle* [Ideology(s) and youth literature in the 21st century] (pp. 23-36). Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux. Retrieved March 4, 2024, from <https://books.openedition.org/pub/8966>
- Mitchell, W. J. T. (2002). *Landscape and power*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mozor, M. (2020). Imaginea școlii din Banatul sârbesc în perioada interbelică în romanul *Când vine primăvara* de Radu Flora [The image of school in Serbian Banat during the interwar period in the novel *When spring comes* by Radu Flora]. *Romanoslavica*, 2, 37-44. Retrieved June 30, 2023, from <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=1106793>
- Nodelman, P. (1997). Fear of children's literature: What's left (or right) after theory? Reflections of Change. In S.L. Becket (Ed.), *Children's literature since 1945* (pp. 45-58). Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Stephens, J. (1992). *Language and ideology in children's fiction*. London, New York: Longman.
- Ursulescu, A.N. (2006). *Cu soarele-n creștet* [With the sun on the head]. Pancicova: Libertatea.
- Ursulescu, A.N. (1998). *Soare, bună dimineța!* [Sun, good morning!]. Novi Sad: S.L.R.
- Ursulescu, A.N. (2008). *Cărrile Nilului* [The paths of the Nile]. Reșița: Banatul Montan.

FOR A NOBLE AND SENTIMENTAL LITERATURE N. STEINHARDT AND THE ESSAY AS A FORM OF FREEDOM

Antonio PATRAS

Alexandru Ioan Cuza University of Iași

e-mail: antonio.patras@uaic.ro

Roxana PATRAS

Alexandru Ioan Cuza University of Iași

e-mail: roxana.patras@uaic.ro

Abstract

N. Steinhardt, the author of Jurnalul fericirii [The Diary of Happiness], was not only an exquisite intellectual colporteur, but also an erudite essayist of astonishing spontaneity, who gave his intellectual discourse a remarkable cultural breadth, which places him in the same spiritual family as Alexandru Odobescu, Paul Zărețopol, Mihail Ralea, Alexandru Paleologu or Andrei Pleșu. In spite of the diversity of the themes addressed, the essays of the later monk of Rohia preserve a basic unity, revealed in a coherent modus cogitandi and a defensive ethos, intended to protect individual freedom through recourse to modesty and to what Paleologu called common sense as paradox. Reading Steinhardt's essays is also a powerful antidote to laziness of thought, offering the reader the chance to escape from the narrow horizon of commonplaces. Leaving aside the prison memorial and the texts on religious subjects, which are permeated by the same essayistic vein, we highlighted the fact that Steinhardt understood literary criticism as an ingenious creative activity, polemically anti-positivist, susceptible to new and surprising cultural analogies, incessantly pleading for the rehabilitation of subjectivity, emotion and feeling as essential factors in the process of knowledge, from the perspective of a fundamental humanism drawing from Montaigne's tradition.

Keywords: essay; liberalism; Judaism; Orthodox; discreteness; sentimental; freedom; prison.

1. Introduction

Gaining fame only after the publication of his testamentary book, *Jurnalul fericirii* [The diary of happiness], which he never saw in print, N. Steinhardt (1912-1989) remained in the public consciousness not so much for his remarkable work as an essayist, but for his testimony of his years in prison, where he found salvation in faith and converted from Judaism to Christianity. Uncompromising in every way, but understanding and tolerant of human weaknesses, the monk of Rohia would later preach Christian forgiveness in his sermons and in everything he wrote, refusing to answer evil with evil and to react according to the primitive law of the Talion. Christian benevolence left a deep mark onto his style of writing, which reads as a singular form of literary criticism that is closer to both the essay and epistle, every comment or review being directed – continuing the dialogic spirit of classical colloquies between Montaigne and his dead friend, Étienne de la Boétie, but also the precepts of Aristotle's *The Nicomachean Ethics* – toward an epitome friend, who represents, as Giorgio Agamben suggests, a *heteros-autos* (Agamben, 2012, p. 18). When used, the essayist's *monologue* is not a symptom of self-centeredness, but a subtle dialogue, which is carried further even in the absence of the discursive partner.

Numerous passages in the *Diary of Happiness* refer to Christ's *Boyar-ism* (that is, to His aristocratic manner), a formulation which makes Steinhardt's attitude so singular, so utterly contrastive to the mordant attitude of writers - from Paul Goma to Herta Müller - who have experienced totalitarian repression, condemning communism outright. For the monk of Rohia, however, man remains an improvable being, which explains his defensive strategy of taming and cauterizing evil, without vindictive intentions. Revenge only perpetuates evil, without destroying it, hence the Romanian essayist's need for care (as an antidote of violence), his need for consolation (offered by immersion into language), and ultimately his need for forgiveness, understood by N. Steinhardt not so much as a Christian virtue *stricto sensu*, but as an ethical conduct that expresses the need for freedom, as George Ardeleanu has eloquently shown in the most substantial monographic study devoted to the writer so far (*N. Steinhardt și paradoxurile libertății* [N. Steinhardt and the paradoxes of freedom], 2009).

According to Steinhardt's exegete and editor, the theme of freedom is, in fact the very *center of his existential project*, built in the spirit of conservative liberalism that the young Jewish intellectual had theoretically appropriated from the writings of French doctrinaires,¹ as well as from his assiduous attendance of Anglo-Saxon culture in general (in addition to numerous references throughout his work, he also translated from English writers such as Kipling and David Storey), whose spirit reflects the harmonious relationship between the individual and the community. The preference for the contested space of the essay-forms should thus be interpreted neither as a reflection of an egotistic, self-centered personality nor as the emanation of an individualist dogma, but primarily as a tactic of dissidence, of profound *resistance* (Wittman, 2022, pp. 101-105), used in a totalitarian regime, whose primary target is the very sense of selfhood.

Steinhardt's essayism also encourages us to rethink - in line with Mario Aquilina's chapter in the *Edinburgh Companion to the Essay – the I of the essay* as still *ineluctable*, but as an entity or, better, as a voice

fluid, fragmented and marked by the inevitable trace of 'the other' in a way that questions our thinking of the essay as primarily self-centered. The 'I' of the essay is not an absolute singularity or a self-contained unity but depends on relations of contestation and affinity with others that simultaneously establish and problematize – without erasing – its insistence on individuality and singularity (Aquilina, 2022, p. 21).

One of the premises for opening the essayist's selfish *I* toward an integrative *we* comes from the so-called *two-ness*, that is, the *I* that is marked by a *double-consciousness*, endowing it with 'a sense of always looking at one's self through the eyes of others'. (Du Bois cited in Aquilina, 2022, p. 21). Such considerations, as well as Steinhardt's assumed *two-ness* – a Jew converted to Christianity; a supporter of liberal conservatism and of conservative liberalism; a professor of freedom within the totalitarian daily-life confines; a lover of what Barthes calls *the neutral* – , lead us straight to the profoundly explicit title *Prin alții spre sine* [Through others towards one's self] (1987) as well as to its resonances into other titles chosen by the monk of Rohia for his collections of essays such as *Critică la persoana I* [Critique in the first person] or *Dăruind vei dodânda* [By giving you'll be given].

Based on the conviction that 'traditions and customs not only did not hinder progress but strengthened the sense of human dignity'² (Steinhardt, 2008, p. 73, our translation), Steinhardt then became involved (together with his friend Emanuel Neumann, whose

¹ Steinhardt's doctoral thesis was published in 1936 and was entitled *Classical Principles and New Trends in Constitutional Law. A Critique of the Work of Léon Duguit*.

² 'tradițiile și obiceiurile nu numai că n-au împiedicat progresul, ci au întărit simțul demnității omenești'.

convictions would later turn to agnosticism) also in religious issues, especially those of Jewish spirituality (see the volumes *Essay on a Catholic Conception of Judaism*, 1935, and *Jewish Illusions and Realities*, 1937, reprinted by Polirom), in an attempt to identify on rational grounds, beyond any form of mysticism, the sociological and legal foundations of religious life. As George Ardeleanu (2009, p. 202) points out, the later conversion would not contradict the Jewish roots of the writer's faith (the monk of Rohia used to say that his conversion was 'not to something, but toward something'³, our translation); it is rather the consequence of a genuine *vocation of assimilation*, which the entire Steinhardt family manifested in various circumstances, mentioned time and again by commentators: for instance, the writer's father, Oscar Steinhardt, was decorated by the king for his heroism in the First World War; then, the author of *The Diary of Happiness* recalls that his family attended both the synagogue service on Saturdays and the Orthodox church service on Sundays; then, N. Steinhardt had also learnt how to keep an exemplary ethical conduct from his father, preferring to go to prison so as not to become, like so many others, a collaborator of the Securitate (Secret Police) and a traitor of his close friends.

Speaking from the angle of classical liberalism, the essayist was skeptical about the bounty of democracy, but he was, in harsh times of socialism, a defender of democracy to. By this nuanced attitude, the young Steinhardt resembles in many ways E. Lovinescu, the theorist of Romanian modernity, whom he praises on several occasions, considering him to be the greatest Romanian critic, a critic of bourgeois culture *par excellence* (Steinhardt, 2008, pp. 107-112). Steinhardt paid frequent visits to Lovinescu's famous house on Câmpineanu Street, and, as attested by Lovinescu's *literary agendas* edited by Gabriela Omăt after 1989, he also enthusiastically participated in the meetings of the *Sburătorul* circle (Lovinescu, 2001, p. 83), more as a witness and observer of the literary phenomena, without playing a leading role in Lovinescu's entourage. The great critic, who expressed dissatisfaction with the excessive manifestations of the 'cowardly' Eugen Ionescu and of other writers with 'foolish genius claims' (such as Ion Barbu and Camil Petrescu), sympathized with the young Steinhardt, appreciating his serious culture and, above all, his good manners, so rare in others (Lovinescu, 2000, p. 328). In fact, the key of Steinhardt's personality is *discretion*, that is the avoidance of dogmatic affirmation of any particular belief; therefore, the author never occupied a leading position, contenting himself with participating in the cultural life of his time as an ideal interlocutor gifted with the discrete genius of receptivity. Monica Pillat's testimony is emblematic of this personality trait:

On those enchanted evenings with my father, Sergiu Al.-George, Theodor Enescu, Alecu Paleologu, Sebi Muntenu, I used to watch Nicu Steinhardt listening. He avoided speaking, but the exaltation with which he participated in the discussions of the others was so immense that, although he did not utter a word, it seemed to me that he had not been silent for a moment⁴ (Pillat, 2001, pp. 108-109, our translation).

2. Good-sense⁵ as Paradox. Beyond Commonplaces

³ Original text: "nu de la ceva, ci spre ceva".

⁴ Original text: "În vrăjitele seri împreună cu tata, cu Sergiu Al.-George, Theodor Enescu, Alecu Paleologu, Sebi Muntenu, îl urmăream pe Nicu Steinhardt cum asculta. Se ferea să vorbească, dar exaltarea cu care participa la discuțiile celorlalți era atât de imensă, încât, deși nu scotea niciun cuvânt, îmi părea că nu tăcuse niciun moment".

⁵ The English *common sense* would only partially convey the meaning of the Romanian 'bun-simț' as it also indicates a type of retractile politeness. Alexandru Paleologu, one of the most gifted Romanian essayists, has made the distinction between the general phrase *common sense* and the French *bon sens* [good sense], the latter being considered a unique and quite rare feature of humankind: "Descartes nu are dreptate când afirmă că bunul-simț este *la chose du monde la mieux partagée*. Din contra, mie mi-a apărut întotdeauna ca o însușire de excepție; întâlnirea cu superiorul bun-simț, care îți deschide ochii în fața vastelor și profundelor evidențe, mă zguduie ca prezența geniului. Bunul simț nu e, cum crede lumea, o formă primară a

It is precisely from this perspective, of good manners and good-sense [the French *bon sens* and the Romanian *bun-simț*] - as a paradox, according to the formula coined by Alexandru Paleologu (Paleologu, 1972, pp. 10-12) -, that Steinhardt criticizes his contemporaries (The Criterion Association, the Avangarde, etc.) in the pages of *Revista burgheză* [The Bourgeois review]. He points at extremism of any kind, in the line of a healthy and enlightened rationalism, inspired by the *Junimea* Circle and Titu Maiorescu. It was not by chance that the future monk's debut volume, *În Genul Tinerilor: Exercițiu de Stil Asupra Unei Generații Neortodoxe* [Imitating the young generation: An exercise in style concerning an unorthodox generation] (1934) resonates and synchronizes with Eugen Ionescu's debut with the volume *Nu* [No] that was awarded a prestigious jury prize. Steinhardt's contribution is explicitly placed under the cultural aegis of Titu Maiorescu and his *Criticism*, in which negative examples erred because of banality, while the writings targeted by Antisthius's parodies are 'guilty' not only of 'word drunkenness', but also of the most elementary lack of common sense. For instance, in one place, 'the non-commonsensicality of the young generation'⁶ is bluntly indexed. The comparison is clearly to the disadvantage of his contemporaries, Steinhardt identifying precisely the symptoms of a disease and then prescribing a remedy - a return to the classical tradition:

Nowadays, stylistic impudence is far surpassed by the sickening audacity of thought. What is more, the sick used to be pitied, the uneducated despised and kept in their place, the mad locked up. Today the normal man is looked down upon, madness proclaims its right to rule, intelligence is a thing of shame⁷ (Antisthius, 1934, p. 8, our translation).

The young writer's parodies, read at Lovinescu's literary circle, were well received, although the book did not acquire the critical reception it deserved, being overshadowed by the polemical brilliance of Eugen Ionescu's debut volume.

What distinguishes Steinhardt-the essayist from almost all his contemporaries is his tolerant, lucid and common-sensical attitude, his *centrist* extremism (to use a paradoxical ideological formula, in the wake of Adorno's 'radical non-radicalism' or 'methodical non-methodical-ity'), the ideas of a conservative liberal, which protected him from the temptations of utopia and from the fascination of any ideologies promising 'salvation'. What still keeps him in the company of the interbellum intellectuals might be - as Arleen Ionescu points out in a very consistent contribution on Cioran's essay-ism - the shared option for a discontinuous, fragmentary and incomplete literary form so as to signal

the dramatic changes that occurred in the aftermath of World War II, when thinkers such as Maurice Blanchot, Emmanuel Levinas and Adorno, among many others, attested *de*

inteligenței, un succedaneu inferior al acesteia [...]. Se confundă mai întotdeauna bunul-simț cu simțul comun; e adevărat că merg o bună parte de drum împreună, pornind de la constatări elementare. Dar simțul comun cade repede în aporii sau platitudini, în vreme ce bunul-simț își urmează fără greșală drumul ajungând la descoperiri senzaționale ca postulatul lui Euclid sau teoria lui Copernic" [Descartes is not right when he says that good sense is *la chose du monde la mieux partagée*'. On the contrary, it has always seemed to me to be an exceptional asset; the encounter with superior good sense, which opens your eyes to the vast and profound evidence, shakes me like the presence of genius. Good sense is not, as people think, a primary form of intelligence, an inferior successor to it (...) Good sense is more often than not confused with common sense; it is true that they go a good part of the way together, starting from elementary observations. But common sense quickly falls into aporias or platitudes, while good sense follows its own path without error, arriving at sensational discoveries like Euclid's postulate or Copernicus' theory].

⁶ Original text: "nonbunsimțismul tinerei generații".

⁷ Original text: "Or, astăzi neobrăzarea stilistică e întrecută cu mult de îndrăzneala bolnăvicioasă a cugetării. Mai mult: înainte bolnavul era compătimit, incultul disprețuit și ținut la locul lui, nebunul închis. Astăzi omul normal e privit de sus, nebunia își proclamă dreptul la conducere, inteligența e lucru de rușine".

facto to the failure of the Enlightenment project and ushered in a new historical era in which morality, ethics, forgiveness and representation changed meanings completely (Ionescu, 2022, p. 344).

So, beyond the dramatic episode of his *conversion*, beyond the heroism shown in the communist prisons, even beyond his astonishing intellectual performances, Steinhardt's humbleness remains remarkable - a discrete virtue assumed not only from the posture of a monk (practicing daily humility), but also as a *sui generis* form of affirmation of the bourgeois ethos, polemically exalted since his youth, in contrast to the iconoclastic *trăirism* - 'a radical passion' (Tismăneanu in Bejan, 2019, pp. ix-xii), a form of Romanian vitalism⁸ - of his fellow writers. I believe that it is precisely because he has adopted the spirit of bourgeois morality, which values work, family and friendship (as an expression of sociability *par excellence*), that the author of *The Diary of Happiness* managed to choose the right path, resolutely, avoiding despicable compromise and betrayal of his fellows. Steinhardt's exemplary behavior during his imprisonment should not be justified, as it happened in the past, exclusively on religious or supernatural grounds, since it is not due to a factor added to the essayist's personality, to a sudden *enlightenment* that led to his conversion. On the contrary, the conversion seems to us to be only a secondary consequence, a mere epiphenomenon in relation to the dramatic experience of the bourgeois ethos, radicalised in the terrible conditions of prison. Such process would better account for Steinhardt's *humanity*, for his tolerance, and explain why the monk is much more *liberal* than the Jewish debutant, and why he writes with equal pathos about everything, praising the writers he parodied in his youth and enthusing, often childishly, about the Romanian literature of the eighties. It also resonates with his forgiving attitude towards all those who have done him wrong, towards weak or spineless people who have lost their honor here on earth and were grieving the good Lord in heaven.

The entire biography of N. Steinhardt, whose work faithfully reflects his personality as a Montaignean essayist, free of any kind of prejudice (in *The Diary of Happiness*, the monk of Rohia comments eloquently on the rock opera *Jesus Christ superstar*), opens towards all fields of knowledge, and it is based on ethical coordinates such as tolerance and common sense. This is why, in an interview, he would recommend reading as a way of life; he made this recommendation in a different way than Noica, in the posture of 'the Cathar of Paltiniș', pleaded for *specialist* and *disciplined* reading: 'Read indiscriminately, catalogues, advertisements, dictionaries, fiat books, treatises, zodiacs and books of every time and place... Wander, roam, enter the vital circuit' (Steinhardt, 2010 a, p. 154). The interest in concrete life and the assumption that writing is a complex activity with a psycho-moral purpose thus brings the monk of Rohia closer to Montaigne. In this way, Steinhardt's thinking implicitly draws from the Goethean model, in a way that makes him resonate with Alexandru Paleologu's attitude in his polemical article *Amicus Plato... sau Despărțirea de Noica* [Amicus Plato... or parting with Noica] (Paleologu, 1981, pp. 7-68), but also with the higher dilettantism and the humanism celebrated by Virgil Nemoianu in his studies, from *Micro-Armonia* to *Triumph of Imperfection*. The generation of *authenticist* writers of the interwar period has in common *trăirism*, that is to say, 'the affirmation of the indissolubility of the life-culture couple,' because for the young scholars of the past, regardless of their ideological choices, 'there was no hiatus between culture and life, but a symbiosis that almost

⁸ While the concept of 'trăirism', formed from the Romanian verb *a trăi* [to lead one's life] + the suffix *-ism*, might suggest the sheepish emulation of philosopher Nae Ionescu (1890-1940) as well as the nationalist ground, Cristina A. Bejan suggests that scholars should always take into consideration the nuances added by the members of the Criterion Association and the preference, in some cases, for the more translatable concept of *experiență* (2019, pp. 25-57).

went as far as to merge the two' (Steinhardt and Pintea, 2009, p. 47). He continues in the same spirit:

None of them ever imagined that one could conceive of culture as anything other than another aspect of life. Or, possibly, as a perspective from which life can be seen, analysed and observed as a natural phenomenon in full effervescence⁹ (Steinhardt & Pintea, 2009, p. 48, our translation).

This explains why Steinhardt repeatedly states, in opposition to structuralist theories, that the life of great writers is always the source of their work, that there are no great writers, only great people, and that *discretion* is appropriate to unimportant authors. With such statements, the essayist implicitly sanctioned the *immoralism* of some of the stars of the modern literary scene, such as Wilde and Gide, but also the simplifying manner in which Proustian theorizations of Saint-Beauvian biographism were subsequently popularized. Out of the prison in 1964 and returning to literary life in 1976, with the volume *Between Life and Books* (dedicated to Vladimir Streinu, also a victim of totalitarian repression), the essayist showed a polemic-subversive attitude towards fashionable theories, and explicitly claimed to be part of the tradition of interwar essayism and humanism, presenting himself as 'a dilettante' (Steinhardt & Pintea, 2009, p. 59), who comments only on books he likes, with an undisguised accomplice-like receptivity. The exegetes have also stressed the ethical dimension of his admiration exercises, which transforms the analytical-interpretative labor into an occasion for perpetual euphoria. His choice of essayism and fragmentary writing then reflects the intention to remain authentic, which calls for the practice of paradox as 'gymnastics of the mind' and a therapy designed to unravel the ankylosed *langue de bois*.

Placing himself, in a polemical spirit, similarly to Alexandru Paleologu, at the antipode of the intransigent elitism of the 'Cathars of Paltiniș,' Steinhardt deliberately assumes a marginal and subversive position, since he chooses to do so in the midst of communism. In Noica's words, his is 'the work of a hooligan [derbedeu]'¹⁰, that is, an eminently subjective criticism - *Critică la persoana I* [Critique in the First Person] is the title of a volume of essays from 1983 -, consisting of 'wandering freely among ideas, images, books, memories and dreams'¹¹ (Steinhardt, 2011, p. 47, our translation). All these are genuine essayist gestures: looking for 'the thingness' that resists and then fighting against the kind of objectivity that sees 'bare things' (Plunkett, 2022, p. 70). In his most recent Steinhardtian exegesis - an exhaustive study that rounds up the monographic perspective of the George Ardeleanu's contribution and that builds up on the critical edition of the works recently published by Polirom -, the critic Adrian Mureșan comprehensively integrates the writer's essays in line with a type of cultural criticism 'with elements from the history of ideas, which works polyphonically and as a whole'¹² (Mureșan, 2020, p. 28, our translation), while revealing the 'strategies of subversion' that shape Steinhardt's entire oeuvre in a particular way. This basic anti-dogmatism becomes a working method appropriated as such by the author in the preamble to the volume *Incertitudini literare* [Literary Uncertainties] (1980), in which Steinhardt sanctions reductionist thinking, 'the demon of theory': 'I have chosen a title intended to mark a reaction, a protest (very modest, of course) against a tendency towards

⁹ Original text: "Niciunul dintre ei nu și-a imaginat vreodată că s-ar putea concepe cultura altfel decât ca o altă ipostază a vieții. Sau, eventual, ca o perspectivă din care viața poate fi privită, analizată și constatată drept fenomen natural în plină efervescență".

¹⁰ Original text: "operă de derbedeu".

¹¹ Original text: "a hoinări liber printre idei, imagini, cărți, amintiri și vise".

¹² Original text: "cu elemente de istoria ideilor, care funcționează polifonic și integrator".

dogmatism, arrogance and towards what Jean Paulhan has called 'literary terrorism'¹³ (Steinhardt, 2012 a, p. 55, our translation).

The explicit reference to Jean Paulhan's book *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans Les Lettres* [The flowers of Tarbes or the terror in literature] (1936) is by no means coincidental, the reflection on the relationship between cliché and authenticity, as well as the principled anti-dogmatic attitude equally defining the works of both writers. In both one can identify the humanist ethos of forgiveness: Paulhan, who fought in both World War I and World War II (as part of the French Resistance), publicly spoke out in favor of absolving the guilty collaborators (Paulhan, 2015, p. 25); Georges Duhamel, the well-known novelist, who served as a medic in both wars, was praised by Steinhardt for his moderation (Steinhardt, 2012 b, p. 83). The difficulty of such a conciliatory, irenic attitude is always difficult to metabolize, and exegetes have rightly emphasized the praise of imperfection as a form of humanising essayistic discourse and, by implication, as a form of opening the critique of abstract-utopian thinking. It is worth mentioning Adrian Mureșan's incisive and nuanced critical approach, which places Steinhardt's writing under the sign of subversion and 'deconstruction of utopias,' while placing the author of *The Diary of Happiness* in the family of *anti-modernists* (Compagnon, 2008, p. 16).

3. A Lover's Reading. The Ethics of Melodrama

A writer with a serious legal training and an impressive literary culture, Steinhardt was an outspoken Anglophile, but he read French books with equal competence, at one point establishing himself as a professional theater chronicler. A confirmed individualist, he defiantly went against mainstream opinions both in the interwar period (when he decried the anarchist tendencies and political radicalism of his peers from the positions of conservative liberalism, criticising avant-garde of all kinds and advocating classical values) and in communism (when he was actually much more in touch with contemporary literary events, writing enthusiastic comments on young writers's books). In this respect, we found relevant Steinhardt's reassessment of Geo Bogza's youthful writings (*Geo Bogza – un poet al Efectelor, Exaltării, Grandiosului, Solemnității, Exuberanței și Patetismului* [Geo Bogza - a poet of effects, exaltation, grandiosity, solemnity, exuberance and pathos] 1982) and the avant-garde phenomenon in general, in which the essayist deciphers *a posteriori* the 'thirst for events and the joy of living' characteristic of the *crazy years* after the First World War. In this way, emphasizing the author's osmosis with his youth's age (Steinhardt, 2012 b, p. 300), Steinhardt was indirectly paying homage to the interwar period, seen as a period of creative freedom and vital exuberance, in a context where freedoms of all kinds were drastically curtailed by the communist regime.

While removing the avant-garde from the umbrella of any ideology, Steinhardt was able to identify in all its representatives a 'robust optimism', for 'they all showed longevity, success in life, creative power to the depths of their youth, skill and solid common sense'¹⁴ (Steinhardt, 2012 b, p. 301, our translation). In exactly the same terms, Jean Paulhan interprets the phenomenon of *terror in literature*, perceived in an ambivalent key, both as an expression of a negative attitude towards tradition and towards literature as a rhetorical system, and as a manifestation of vitality and creative freedom, which implicitly calls for the critical sanction of cliché, of the commonplace (Paulhan, 2015). In the end, however, authenticity becomes a cliché like any other, *terror* proving to be a transitory moment in the

¹³ Original text: "Am ales un titlu menit să marcheze o reacție, un protest (foarte modest, desigur) împotriva unei tendințe spre dogmatism, trufie și ceea ce Jean Paulhan a numit *terorismul literar*".

¹⁴ Original text: "au dat mai toți pildă de longevitate, reușită în viață, putere de creație până la adânci cărunțețe, îndemânare și solid bun-simț".

dynamics of the literary phenomenon, just as madness has a very close relationship with wisdom (Erasmus speaks of this very thing in the *Laus Stultitiae*, showing how the wise man should relate to life). In his recent critical synthesis, *Scurtă istorie: Panorama alternativă a literaturii române* [Short history: An alternative panorama of Romanian literature], Mihai Zamfir also regards the avant-garde as a picturesque phenomenon, specific to our bourgeois culture, fully configured during the interwar period (Zamfir, 2017, pp. 189-210) - rightfully labeled as the *golden age* of Romanian literature.

Dedicating to Al. O. Teodoreanu ('The Cheerful Păstorel') in one of his last volumes of essays (*Escale în Timp și Spațiu* [Breaks in time and space], 1987), Steinhardt was in fact claiming an illustrious but subversive ancestry. Like Alain (Émile Chartier), whom he translated into Romanian, he styles himself as an aristocratic and epicurean scholar ('author-lover', he writes in a Barthesian vein), who considers culture a form of happiness, the direct expression of livelihood. Hence, the monk of Rohia does not preach for a frowning and austere morality – 'I have never been indifferent, nor has my anger ever turned into acrimony'¹⁵ (Steinhardt, 2012 b, p. 37, our translation), looking indulgently at the small joys made to relieve the poor people's daily bitterness. This pinpoints Steinhardt's surprising appreciation of melodrama, a species discredited in modernity on the grounds that it would easily satisfy the modest demands of an uneducated public in search of easy thrills. Contrariwise, the monk of Rohia sanctions the elitism of modern art, which has dehumanized itself (in his famous study, *The Dehumanization of Art*, Ortega y Gasset promptly pointed out the phenomenon) and has taken refuge in the austere cult of pure forms, turning its back on life, with all its so-called trivial emotions and feelings.¹⁶ Nowadays, with the revival of interest in melodrama, the essayist's humanist position of is worth exploring; indeed, he does not interpret literature from a purely aesthetic angle, separating the work from biography, but from a broad cultural perspective, as an existential document with multiple relevance, of interest to philosophers and sociologists, historians, psychologists and so on.

At a time when Romanian criticism was dominated either by historical positivism ideologically directed by censorship, or by the theoretical paradigm of structuralism, which allowed doctrinal evasionism (by the use of *close reading* or by the affirmation of the autonomy of aesthetic values), the polemical rehabilitation of melodrama has the significance of a recuperative gesture, of re-evaluation in a humanist spirit of emotions and feelings. Obliquely, the essayist also signals the process of the social devaluation of literature, also hinted at by William Marx in the volume *L'adieu à la Littérature: Histoire d'une Dévalorisation XVIIIe-XXe Siècle* [Farewell to literature: History of a devaluation 18th-20th centuries] (2005). Since Balzac and Hugo, literature gradually parted with life, turning into an elitist *feast of the intellect* (as Paul Valéry coined it) celebrated in a cryptic and obscure language, accessible only to the initiated ones. Steinhardt's plea for 'a noble and sentimental literature' once again confirms Peter Brooks's considerations in *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (1992), in which the critic convincingly demonstrates the viability of the genre, which by no means ended with the nineteenth century, but continued to survive in specific forms and modes (as an *experimental genre*) to this day.

Sensing that the aesthetics of melodrama satisfies a deep human need to dream and live, by compensation, in an ideal world (Patraș, 2013, pp. 51-95), Steinhardt actually draws attention to the aesthetic relevance of the ethic core of literature, in line with the ancient ideal of *kalocagathia*. Feeling is thus understood as the intellectual processing of emotion, in a

¹⁵ Original text: "indiferent n-am fost niciodată și nici supărarea nu mi s-a transformat cândva în acreală".

¹⁶ Radu Vancu's study, *Elegy for the Human* (2018) is based on the same premises.

circuit that harmoniously connects soul, spirit and body, instinct and reason, culture and nature and so on. Melodrama would express, says Steinhardt (2012 b, p. 238), ‘the long-standing dream of mankind, that evil - perhaps - is not true, and that troubles - in the end - will end in good; the hope, the desire, the conviction that the bad guys have only played some roles and that in the end everything will be cleared up and reconciled’¹⁷ (our translation). The Olympian Maiorescu, who admired Charles Dickens and refused to read the naturalists, and the cynical sentimentalist Ioan Luca Caragiale, who confessed somewhere that he always preferred ‘a good, warm melodrama’ to modernist creations (considered ‘insipid’), were prone to melodrama. It is interesting that Steinhardt reveals in the works of the two Romanian classics a happy conjunction between local and European culture and a synthesis of liberalism and conservatism (both are, says the essayist, ‘aristocratic bourgeois’), despite the profoundly different personality structure of each of them, Caragiale being close, according to the author of *The Diary of Happiness*, to Nietzsche, and Maiorescu - to Mozart.

4. Rehabilitating Naivety: Why Crying for Ridiculous Liberal Ideas?

Steinhardt’s interpretation of Caragiale’s work, as an expression of ‘bun-simt’ [*common sense* or, even better through the French ‘*bon sens*’, *good sense*], was otherwise received with great reservations by most critics. Our great playwright remains in the consciousness of posterity, whatever one may say, rather as a cynic than a sentimentalist, since it has become a commonplace of exegesis to characterise him as a satirical, anti-romantic, radically conservative writer, who ridiculed liberal values, showing an acute misanthropy and an irony amplified to the point of cruelty towards the most tender aspects of existence (love, childhood, etc.). To give an eloquent example, appreciating his exceptional talent, Negoïtescu held Caragiale responsible for the deplorable moral state of the nation, on the grounds that the mixture of cynicism and aestheticism in his work had influenced Romanians for the worse (Negoïtescu, 1991, p. 119). Caragiale’s work has been evaluated in this negative grid of radical criticism and extremely caricaturing stylization, with the socialist Dobrogeanu-Gherea reproachfully pointing out the absence of ethical and social ideals in the playwright’s writings, a deficiency that can also be seen in his minimalist aesthetics, which models a humanity that is far too schematic and elementary, reduced to a set of automatisms and stereotypes and, as such, lacking psychological depth (Gherea, 1956, pp. 66-91). Even the playwright’s most ardent admirers (Zarifopol, Eugen Ionescu) later drew attention to the pessimism and grotesque visionary-ism (considered the dominant feature of his talent, reducible only superficially to irony), which robbed Caragiale’s characters of any shadow of humanity (Mironescu, 2014, pp. 38-40).

In contrast to such reductionist interpretations, the monk of Rohia offers us a sentimental and even tender view on Caragiale, a hypostasis that would be traceable even in his most representative comic creations, whose ‘secret’ the author of *The Diary of Happiness* seems to have uncovered since childhood, if we are to take his word for it. Steinhardt confessed that both his mother and he burst into tears at the end of the performances of the play *A Lost Letter*. Republished in *Articole Burgeze* [Bourgeois essays], the essay entitled *Secretul ‘Scrisorii Pierdute’* [The secret of The Lost Letter] first saw the light of print in 1945, in a historical context that was to seal the end of the democratic regime, while provoking nostalgia for liberal ideas and a world in which the rights of the individual were not empty words. Steinhardt broadly recalibrates the characters of Caragiale’s comedy in a positive light and, with them, the exalted romantic rhetoric of the 48’ Revolution liberals,

¹⁷ Original text: “visul dintotdeauna al omenirii, după care răul – poate – nu este adevărat, și necazurile – până la urmă – se vor termina cu bine; speranța, dorința, convingerea că cei răi n-au jucat decât roluri și că la sfârșit se vor lămurii și împăca toate”.

vehemently discredited by Maiorescu's *Critice* [Pieces of criticism] and by the *Junimea* members. Exaggerations should not be deemed as undesirable *by default*; they should be banned only if they serve a bad idea. Instead, if it is meant for a good purpose, even the exaggerated melodrama reveals 'a noble face.'

From this perspective, discussing Caragiale's emblematic character Cațavencu, an epitome of hypocrisy, Steinhardt notes that 'Cațavencu's ideals, nebulous and deformed, start from the great principles of freedom, rights and progress which, much as they may be mocked, forced and pushed beyond the limits of right reason, they are still noble things'¹⁸ (Steinhardt, 2008, p. 732, our translation). Opposed to the *theories* that Cațavencu so patently and incoherently advocates (with the caveat that liberal ideas 'remain human and express an aspiration'¹⁹), the critic places the 'brutal and terrorist theories that were extolled by the previous years'²⁰ that is, by the extremist ideologies of the interwar period, and that 'will never leave the tender-hearted impression that liberal ideas, corrupted and minimized as they are, can produce'²¹ (Steinhardt, 2008, p. 732, our translation). If we apply this reading grid to Caragiale's comedy, with the contextualization associated (the end of the Second World War and so on), we can easily understand the tears of the spectators at the end of the play, whose conflict is sorted out not by the extermination of the adversary, but by a general reconciliation intended to illustrate the characters' deep humanity, their capacity to forgive or at least to reconcile and accept compromise. In times of war or of totalitarianism, this is a sign of tolerance and wisdom. As George Ardeleanu states, the commentary boils down to 'the misery of utopia'²² (Ardeleanu, 2009, p. 351, our translation) and, no less, to the benefits of imperfection; the playwright imagines a world dominated by a 'cheerful relativism,' which makes Caragiale's heroes ethically superior to, for instance, the blackened Hamlet, the prince who, by taking revenge, 'returns to the fullest normality of inferiority'²³ (Ardeleanu, 2009, p. 351, our translation).

No doubt this is also a typical Steinhardtian twist, as exegetes have morally sanctioned Cațavencu's versatility, blaming it on the character's incapacity to evolve. Moreover, the final reconciliation has also generally been seen as a petty barter in which the characters, going through different experiences, eventually cheerfully accept their villainy as a matter of course. Perhaps it was precisely from this observation, which highlights the circularity of comedy, that Eugen Ionescu came to see the radically tragic, grim fatality of comedy. It is worth noting that, only a year after the publication of Steinhardt's article, Călinescu revises in Steinhardtian vein (see *Domina bona*), his chapter on Caragiale from *Istoria Literaturii Române de la Origini Până în Prezent* [History of Romanian literature from origins to present], and judges the characters' verbal incontinence as 'the pathos of the idea,' that is, an attitude which might be considered ethically superior to any instance of argumentative lucidity or sophistry (Călinescu, 1990, pp. 137-184).

In fact, a correlation between Steinhardt and Călinescu should be established not only by bringing closer their comments on Caragiale, but by discussing their contributions as parts of a broader (and perhaps unconsciously brought to the fore) critical project aiming to rehabilitate the emotion, the passion, in order to rethink literary history from the perspective of what Aby Warburg called *Pathosformel* (*pathetic form*). Incidentally, the 'nameless

¹⁸ Original text: "idealurile lui Cațavencu, nebuloase și deformate, pornesc de la marile principii de libertate, drepturi și progres care, oricât ar fi luate în răs, siluite și împinse dincolo de limitele dreptei rațiuni, tot lucruri nobile rămân".

¹⁹ Original text: "rămân omenești și exprimă un elan".

²⁰ Original text: "teoriile brutale și teroriste pe care le-au preamărit anii din urmă".

²¹ Original text: "nu vor putea da niciodată impresia duioasă pe care o produc, corupte și minimalizate cum sunt, ideile liberale".

²² Original text: "mizeria utopiei".

²³ Original text: "reintră în cea mai deplină normalitate a inferiorității".

science' that Agamben spoke of in one of his 2012 studies, referring to Warburg's pioneering work, refers strikingly to Călinescu's definition of literary history as an 'ineffable science' (Călinescu, 2008, pp. 430-470), with at least two beaconing principles: the anti-positivist attitude and the wide interdisciplinary opening. In this vein, the rehabilitation of emotion and feeling, to which Steinhardt also contributed significantly, acquired for Călinescu the significance of a theoretical presupposition consistently illustrated throughout his work in various forms and nuances. Călinescu's generally overlooked theoretical attempt in *Poezia 'Realelor'* [Poetry of Real Things] to classify writers into two distinct categories ('realists' versus 'idealists') according to their gender (Călinescu, 1971, pp. 263-302) is also significant in this framework, albeit the multitude of details related to life and everyday practices (clothing, food, reading, etc.), invoked as determining factors in the creative process. Călinescu is also one of the *realist* writers who sees Petrarca's indirect influence on Conachi and on the Văcărești poets, but also on Caragiale's character Trahanache, that is, on those who believe in the mystical, noumenal reality of love, thus ignoring its concrete-phenomenal incarnations. Admirably, Steinhardt seems to have perceived with extraordinary intuition - as Negoîtescu (1991, p. 188) did later - this sensualist-vitalist, naive-elemental, refractory to any kind of ideology, side of the personality of Călinescu, appreciating (see the monk's commentary on *The Wedding Book*)

this feeling of participation in the external reality, of euphoria, of Goethean acceptance of the world, of merging into entanglements, of anticipatory fulfilment, ... which is particularly intense and is one of the least researched aspects of a writer who has otherwise been so thoroughly analyzed (Steinhardt, 2012 b, p. 280, our translation).

Moreover, Steinhardt deliberately ignores the much-touted canonical stance of *the divine critic* in order to highlight his personality as an artist *stricto sensu*, a creator whose work 'is nothing but joy, love of life and peace'²⁴ (Steinhardt, 2012 b, p. 282, our translation). Consequently, as in the case of Caragiale's characters, Călinescu's emphasis on pathos and emotion actually overshadows this idea. The predominant note of his personality is - Steinhardt concludes in line with his own humanist creed - 'an attitude devoid of criticism, reservations and malice towards life'²⁵ (Steinhardt, 2012 b, p. 280, our translation).

This explains why Steinhardt is so vehemently against criticism and especially against dissolving irony (deemed as 'a second-rate quality,' derived from lack of soul involvement, and excessive rationalism) designed to nip any mobilizing impulse, and all the more so because discretion does not suit it and because it is often used 'with ostentation and system' and is usually confused 'with contemptuous intelligence'²⁶ (Steinhardt, 2010 b, p. 358, our translation). Stressing instead that 'art particularly rewards the creators who add a *warm* substance [sentimental, inspired, etc.] and those who do not know the dilemma of soul or spirit' (Steinhardt, 2010 b, p. 358, our translation), the monk of Rohia pleads strongly for 'a noble and sentimental literature'²⁷, deeply rooted in life, in which the ethic core acquires a spectacular aesthetic brilliance. If modern literature has evolved from melodrama to irony, from Balzac's visionary realism to Flaubert's critical realism, the resurrection of melodrama is in fact a wise reconnection of literature to its most fertile source, namely life. This is why Steinhardt is always keen on sanctioning the modern heresy of segregating the work from the

²⁴ Original text: "nu-i decât bucurie, dragoste de viață și pace".

²⁵ Original text: "atitudinea lipsită de critică, rezerve și malițiozitate față de viață".

²⁶ Original text: "cu inteligența disprețuitoare".

²⁷ Original text: "o literatură nobilă și sentimentală".

writer's biography, as we have previously demonstrated, without exalting, nonetheless, vulgar biographism, that is, an approach that ignores the aesthetic specificity of literature and art.

5. The Writer and his Shadow. From Life to Oeuvre

There are authors, however, in whom the links between life and work do not illustrate a harmonious unity, but rather the most serious distortions, betraying the desire for celebrity at all costs. The most illustrious examples cited by Steinhardt are the 'uncertain' Oscar Wilde - about whom he conjectures: 'he misunderstood the undeniable truth: the artist's task is to scandalize. He believed that the artist can and must scandalize by his life. Which shows a childish conception and is completely false'²⁸ (Steinhardt, 2012 b, p. 406, our translation) - and the sterile André Gide, a bourgeois spirit and failure as a novelist, as the essayist decrees mercilessly. Like Wilde, Gide theorized scandal, exaggeration with method:

as a child, he simulated nervous attacks. 'I'm suffering!', he cried, and he was writhing. Uncle Charles didn't believe him, shrugged his shoulders, read his diary further. André remained the same today. He wants to frighten, to enrage, to conquer in this way, indirectly. Let's not believe him when he wants to be worse than he is²⁹ (Steinhardt, 2012 b, p. 133, our translation).

Compared to Gide and Wilde, Dickens was deemed as more valuable, because he neither sought to scandalize nor to theorize unnecessarily, preferring instead to try to make people better, to write for the many and the oppressed. Melodramatic in the fullest sense of the word, the English writer's work appears to the monk-essayist as a literary analogue of Origen's theology (Steinhardt, 2012b, p. 239), who advocated through the idea of *apocatastasis* (a key concept of his doctrine), the salvation of the whole universe, including the Devil and the wicked and sinful. Calling for compassion for the afflicted, but also for forgiveness, for the forgetting of evil, Dickens's melodramatic literature surpasses in importance the work of any other modern writer, and is appreciated by Steinhardt as the gold standard in relation to the series illustrated by those authors 'who make a method and a creed out of goodwill'³⁰ (Steinhardt, 2012b, p. 238, our translation), such as Alphonse Daudet, Jules Romains, Thomas Mann, Mihail Sadoveanu, Ionel and Păstorel Teodoreanu, Calistrat Hogaș and D.D. Pătrășcanu and many others. In our literature, Steinhardt opinions, 'the culmination of art's aspirations toward goodwill and endearment' is represented by the work of Brătescu-Voinești, the essayist considering that the novel *Călătorului îi Șade Bine cu Drumul* [The traveler fits the road] would have a 'formidable significance for the characterology of the Romanian people,' because here the concept of *comesenie*, sitting together at the table - an autochthonous variant of *conviviality* - is exemplarily illustrated³¹ (Steinhardt, 2012 b, p. 236, our translation).

The re-evaluation of Brătescu-Voinești from this unusual angle deserves Steinhardt's attention, the novelist enjoying the appreciation of the critics of his time (at the time, H. Sanielevici considered the novelist's work a model of classicism, and Ibrăileanu dedicated an

²⁸ Original text: "a înțeles greșit incontestabilul adevăr: menirea artistului e să scandalizeze. El a crezut că artistul poate și trebuie să scandalizeze prin viața sa. Ceea ce vedește o concepție copilăroasă și e cu totul fals".

²⁹ Original text: "Copil, simula atacuri de nervi. Sufăr, striga el, și se zvârcolea. Unchiul Charles nu-l credea, dădea din umeri, își citea jurnalul mai departe. André a rămas același și astăzi. Vrea să sperie, să înfioare, să cucerească astfel, indirect. Să nu-i dăm crezare când vrea să fie mai rău decât e".

³⁰ Original text: "care-și fac din bunăvoință o metodă și un crez".

³¹ Original text: "o formidabilă însemnătate pentru caracterologia poporului român", deoarece aici e ilustrat exemplar conceptul de *comesenie* - variantă autohtonă, s-a spus, a englezescului *conviviality*.

applied study to him, published in a booklet), only to be excluded from the canon later on thanks to the minimizing opinion of G. Călinescu (Călinescu, 1982, pp. 575-581), who places him in the category of minor prose writers, who practised literature occasionally, as a work of *leisure*. Remarkable and surprising are also the connections that Steinhardt makes between the literature of the ‘anti-absurd’ Eugen Ionescu (placed within an autochthonous tradition, as a descendant of Creangă, Caragiale and Anton Pann) and popular literature, dominated by the common sense of the Romanian peasant, which is also evident in the work of the great playwright. In fact, all of them seem to share ‘the right thinking... that which breaks the veils, inspires the steady utterance of truths and puts things in their place’³² (Steinhardt, 2012b, p. 351). Steinhardt finds Alexandru Odobescu’s literature to be ‘noble and sentimental,’ and he also discovers deep popular roots in it, ignored by exegetes who have stubbornly tried to highlight the author’s erudition and who have discredited, for example, the *Bisocean’s tale* on the grounds that it is an irrelevant addition to the subject matter of the ‘false hunting treatise.’ In reality, Steinhardt remarks with exceptional acuity, *Pseudokynegetikos* presents itself as ‘a genuine treatise on culture and distinction’³³ mainly because it succeeds in ‘the somatic taming and mixing of refinement and folk inspiration’³⁴ (Steinhardt, 2012b, p. 186, our translation), the writer’s performance being similar to George Enescu’s *Third Sonata (for violin and piano) in Romanian style*, or Nicolae Grigorescu’s self-portrait. Unlike contemporary critics, therefore, who have removed Odobescu’s essays from textbooks because they read as too complicated, Steinhardt exalts the highly pedagogical value of reading this difficult text; he deems this reading as a necessary propaedeutic for unravelling the relationship between low-brow and high-brow literatures:

I for one - the essayist comments - , if I were a Romanian teacher, would have my students read and comment on *Pseudokynegetikos* before others; [*Pseudokynegetikos* is] the cultural response to the memories and stories of the popular Creangă³⁵ (Steinhardt, 2012b, p. 188, our translation).

The same harmonious confluence between the popular and the cultured background can be noticed, says the essayist, in the version of *Miorița* rephrased by Vasile Alecsandri, where we are dealing with an ‘essentialist stylization’³⁶ that projects the text of the ballad ‘from a miscellaneous fact to splendor’³⁷, straight into Mihai Eminescu’s or Lucian Blaga’s poetry (Steinhardt, 2012b, p. 175, our translation).

At the opposite end of the spectrum is the way Steinhardt interprets psychoanalysis, the hermeneutic reductionism of the new science (which had the indisputable merit of having emphasized the importance of the subconscious in psychic processes) placing it, along with Marxism, in the category of secular religions, *i.e.* discursive practices of a fundamentalist type. The monk of Rohia therefore attributes Freud’s discovery to the spiritual climate of Belle Époque, marked by the vogue of occultism, theosophy and all those mundane practices with which ordinary people spent their time – ‘a world of well-being, tranquility and a sense

³² Original text: “dreapta socotință este aceea care rupe vălurile, inspiră statornic rostirea adevărilor și pune lucrurile la locul lor”.

³³ Original text: “autentic tratat de cultură și distincție”.

³⁴ Original text: “îmblânzirea somatică dintre rafinament și popular”.

³⁵ Original text: “Eu unul, dacă aș fi profesor de limba română, le-aș da elevilor mei să citească și să comenteze *Pseudokynegetikos* mai înainte de altele; [*Pseudokynegetikos* este] răspunsul dat de culturali amintirilor și poveștilor popularului Creangă”.

³⁶ Original text: “stilizare esențialistă”.

³⁷ Original text: “de la fapt divers la splendoare”.

of security’³⁸ (Steinhardt, 2012 b, p. 409, our translation). Ignoring the dogmatic presuppositions of psychoanalysis, Steinhardt makes original considerations about the erotic behavior of Emil Codrescu (see the article *Cinci Cazuri se Seniorie* [Five Cases of Senior-Like Behavior]), a character who belongs to the illustrious category of literary heroes such as the Princess of Clèves, Dominique, Adolphe or Tatiana Larina, characterized by ‘self-control’, ‘nobility’ and ‘sense of honor’ (Steinhardt, 2012 b, pp. 289-296). The essayist also places the work of Marcel Proust (Steinhardt, 2012 b, pp. 154-171), admired for its ‘finesse of social analysis’³⁹ and for its classicism, which takes it beyond the horizon of reductionist interpretations (along the lines of Freud-Bergson). Steinhardt’s observations are in line with those of Garabet Ibrăileanu in *Creație și analiză* [Creation and Analysis] and confirm once again the opinions of the most learned Proust exegetes, who have emphasized the geometric-architectural vision of the narrative construction of *À la Recherche du Temps Perdu* [In search of lost time], as well as the overcoming of Bergsonism in the spirit of the postulates of Husserl’s phenomenology. After noting that time is Marcel’s ‘source of sadness and unhappiness’, Steinhardt asserts: ‘Glorification of the absence of time, glorification of eternity, could anything be more anti-Bergsonian, a more faithful literary affirmation of the classical metaphysics of the static?’⁴⁰ (Steinhardt, 2012 b, p. 167, our translation).

6. Conclusion

From all the examples presented in this article, it is clear that the author of *The Diary of Happiness* was not only ‘an elite intellectual colporteur’⁴¹ (Negoițescu, 1994, p. 416, our translation), but also an erudite essayist of astonishing spontaneity, whose intellectual discourse was embedded within a remarkable cultural breadth. This places him in the same spiritual family as Alexandru Odobescu, Paul Zarifopol, Mihail Ralea, Alexandru Paleologu or Andrei Pleșu. In spite of the diversity of the themes addressed, the essays of the monk of Rohia preserve a basic unity, revealed in a coherent *modus cogitandi* and a defensive ethos, intended to protect individual freedom through recourse to modesty and to what Paleologu called *bunul simț* – the good sense as paradox (Paleologu, 1972, p. 10).

Reading Steinhardt’s essays is also a powerful antidote to laziness of thought, offering the reader the chance to escape from the narrow horizon of commonplaces and to see the harmonious way in which the author’s life is mirrored in his work. This outstanding sample of humanity provides for Romanians a strong symbol of anti-totalitarian resistance. Leaving aside the prison memorial and the texts on religious subjects, which are permeated by the same essayistic vein, we highlighted the fact that Steinhardt understood literary criticism as an ingenious creative activity, polemically anti-positivist, susceptible to new and surprising cultural analogies, incessantly pleading for the rehabilitation of subjectivity, emotion and feeling as essential factors in the process of knowledge, from the perspective of a fundamental humanism drawing from Montaigne’s tradition.

References:

Agamben, G. (2012). Aby Warburg și ‘știința fără nume’ [Aby Warburg and the ‘nameless science’]. In *Idea*, (No. 40). Retrieved January 10th, 2024 from <https://idea.ro/revista/ro/article/XIAqihIAAB8AoESm/aby-warburg-si-stiinta-fara-nume>

³⁸ Original text: “o lume a bunăstării, a liniștei și a sentimentului de siguranță”.

³⁹ Original text: “finețea analizei sociale”.

⁴⁰ Original text: “Glorificare a lipsei timpului, preamărire a veșniciei, se poate ceva mai anti-bergsonian, afirmare literară mai fidelă a clasicei metafizici a staticului?”.

⁴¹ Original text: “un colporteur intelectual de elită”.

- Agamben, G. (2012). *Prietenul și alte eseuri* [The friend and other essays]. (V. Russo, Trans.). București: Humanitas.
- Aquilina, M. (2022). Affinities and contestations: The self and the other in the essay. In M. Aquilina, B. Bowser Jr, & N. B. Wallack (Eds.), *The Edinburgh Companion to the Essay* (pp. 17-36). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Antisthius. (1934). *În genul... tinerilor: Exerciții de stil asupra unei generații neortodoxe* [Imitating the young generation: An exercise in style concerning an unorthodox generation]. București: Cultura Poporului.
- Ardeleanu, G. (2009). *N. Steinhardt și paradoxurile libertății: O perspectivă monografică* [N. Steinhardt and the paradoxes of freedom: A monographic perspective]. București: Humanitas.
- Bejan, C. A. (2019). *Intellectuals and fascism in interwar Romania: The Criterion Association*. London: Palgrave-Macmillan.
- Brooks, P. (1995). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.
- Călinescu, G. (1971). *Universul poeziei* [The universe of poetry]. (A. Piru, anthology and postface). București: Minerva.
- Călinescu, G. (1990). *Pagini de estetică* [Pages of aesthetics]. (D. R. Hanu, Ed.). București: Albatros.
- Călinescu, G. (1982). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [The history of Romanian literature from origins to present] (2nd ed., revised and augmented). (A. Piru, Ed. & Postface). București: Minerva.
- Călinescu, G. (2008). *Publicistică* [Column essays], Vol. VI (1946-1947). (N. Mecu, Ed.). București: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă.
- Compagnon, A. (2008). *Antimodernii: De la Joseph de Maistre la Roland Barthes* [Anti-moderns: From Joseph de Maistre to Roland Barthes]. (I. Mavrodin & A. Dinițoiu, Trans.). Preface by M. Martin. București: ART.
- Dobrogeanu-Gherea, C. (1956). *Studii critice* [Critical studies], Vol. II. (H. Bratu, Ed., Annotated, and Commented). București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- Ionescu, A. (2022). The Essay as brinkmanship: Cioran's fragment, aphorism and autobiography. In M. Aquilina, B. Bowser Jr, & N. B. Wallack (Eds.), *The Edinburgh Companion to the Essay* (pp. 343-357). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lovinescu, E. (2000). „Sburătorul”: *Agende literare* [„Sburătorul”: Literary agendas], Vol. IV. (M. Lovinescu & G. Omăt, Eds.). (A. George, M. Feraru, & G. Omăt, Notes). București: Minerva.
- Lovinescu, E. (2001). „Sburătorul”: *Agende literare* [„Sburătorul”: Literary agendas], Vol. V. (M. Lovinescu & G. Omăt, Eds.). (A. George, M. Feraru, & G. Omăt, Notes). București: Minerva.
- Marx, W. (2005). *L'adieu à la littérature: Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle* [Farewell to literature: History of a devaluation 18th-20th centuries]

- Mironescu, A. (2014). *Afacerea clasicilor: Paul Zarifopol și critica modernității* [The business of classics: Paul Zarifopol and the critique of modernity]. București: Tracus Arte.
- Mureșan, A. (2020). *Vârstele subversiunii: N. Steinhardt și deconstrucția utopiilor* [Ages of subversion: N. Steinhardt and the deconstruction of utopias]. Alba Iulia: OMG.
- Negoîtescu, I. (1991). *Istoria literaturii române* [The history of Romanian literature], Vol. I. București: Minerva.
- Negoîtescu, I. (1994). *Scriitori contemporani* [Contemporary writers]. Cluj-Napoca: Dacia.
- Paleologu, A. (1972). *Bunul simț ca paradox* [Good sense as paradox]. București: Cartea Românească.
- Paleologu, A. (1981). *Ipoteze de lucru* [Working assumptions]. București: Cartea Românească.
- Patraș, A. (2013). *Scriitorul și umbra sa: Geneza formei în literatura lui E. Lovinescu* [The writer and his shadow: The genesis of form in the literature of E. Lovinescu], Vol. II. Iași: Institutul European.
- Paulhan, J. (2015). *Florile din Tarbes sau teroarea în litere* [The flowers of Tarbes or the terror in literature]. (A. Tudurachi, Trans. & Introduction). Iași: „Alexandru Ioan Cuza” University Press.
- Pillat, M. (2001). *Prietenii moștenite* [Inherited friendships]. In *Cultura ca Interior* [Culture as Inner Space]. București: Vremea.
- Plunkett, E. (2022). The thing of the essay. In M. Aquilina, B. Bowser Jr, & N. B. Wallack (Eds.), *The Edinburgh Companion to the Essay* (pp. 68-81). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Steinhardt, N. (2008). *Articole burgheze* [Bourgeois articles]. (V. Nișcov, Ed., Annotated, & Chronology). (N. Mecu, Introduction). Iași: Polirom, Mănăstirea Rohia.
- Steinhardt, N., & Pinte, I. (2009). *Primejdia mărturisirii: Convorbirile de la Rohia* [The danger of confessing: The conversations of Rohia]. (I. Pinte, Ed.). (V. Bulat, Bio-bibliographical References). Iași: Polirom, Mănăstirea Rohia.
- Steinhardt, N. (2010a). *Escale în timp și spațiu sau dincoace și dincolo de texte* [Stopovers in time and space or before and beyond texts]. (Ș. Iloaie, Ed., Introduction, Notes, Critical Comments, and Index). (V. Bulat, Bio-bibliographical References). Iași: Polirom, Mănăstirea Rohia.
- Steinhardt, N. (2010b). *Între viață și cărți* [Between life and texts]. (G. Ardeleanu, Ed.). (V. Bulat, Bio-bibliographical References). Iași: Polirom, Mănăstirea Rohia.
- Steinhardt, N. (2011). *Critică la persoana I* [Critique in the first person]. (F. Roatiș, Ed.). (V. Bulat, Bio-bibliographical References). Iași: Polirom, Mănăstirea Rohia.
- Steinhardt, N. (2012a). *Incertitudini literare* [Literary uncertainties]. (G. Ardeleanu, Ed.). (V. Bulat, Bio-bibliographical References). Iași: Polirom, Mănăstirea Rohia.
- Steinhardt, N. (2012b). *Prin alții spre sine* [Through others towards the self]. (F. Roatiș, Ed.). (V. Bulat, Bio-bibliographical References). Iași: Polirom, Mănăstirea Rohia.

- Vancu, R. (2018). *Elegie pentru uman* [Elegy for the human]. Bucharest: Humanitas.
- Zamfir, M. (2017). *Scurtă istorie: Panorama alternativă a literaturii române* [Brief history: Alternative panorama of Romanian literature], Vol. II. Iași: Polirom.
- Wittman, K. (2022). The essay as resistance. In M. Aquilina, B. Bowser Jr, & N. B. Wallack (Eds.), *The Edinburgh companion to the essay* (pp. 98-113). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Cultural Studies

REPRÉSENTATIONS ET PRATIQUES NOCTURNES DANS LA SOCIÉTÉ ROUMAINE (XVIII^e – XX^e SIÈCLES)

NOCTURNAL REPRESENTATIONS AND PRACTICES IN ROMANIAN SOCIETY (18th – 20th CENTURIES)

Alexandru OFRIM
University of Bucharest

e-mail: alexandru.ofrim@litere.unibuc.ro

Abstract

Folklorists, ethnographers and anthropologists have dedicated few studies to the night, and they especially emphasized its negative representations: an interval of darkness, of anxiety and fear, a time of intensified activities of evil supernatural forces. By favoring imaginary and mythical components, night was taken into consideration as an exceptional and extraordinary time, as a negative counterpart to the day, and not as a natural reverse of it. For a long time, the night did not draw the attention of historians, being perceived as a time when nothing happens, a time for rest and sleep. Starting with Jean Verdon's pioneering book ("La Nuit au Moyen Âge", 1994), historians have become increasingly interested in night habits, and explored the nightlife of people in ancient societies, bedtimes and waking times, sleep duration. The history of sleep has become a new field of research, opened by the American historian Roger Ekirch (2001, 2005), who advanced the theory that people in pre-industrial societies used to sleep differently. During the night, the sleep was biphasic (or segmented), divided into two moments and separated by a period of wakefulness (watch) at around midnight (between the first sleep and the second one). In our study we intend to verify if the results of Ekirch's research are also applicable to the realities of the Romanian society in the 18th-20th centuries. We must recognize the difficulties of a history of nocturnal time, the fragmentary nature of the sources, the lack of direct and explicit testimonies (few people have been able to subjectivize their experience of sleep and transmit written testimonies). Therefore, we investigated sources such as chronicles, judiciary documents and literary texts, in search of the segmented sleep pattern. We have identified direct or indirect references to the two periods of sleep, and the intervening period of wakefulness. These references allow us to cautiously advance the hypothesis that this sleep pattern also existed in pre-modern Romanian society, in rural and urban environments. The future researches, based on teamwork, will more accurately determine the validity of this hypothesis.

Keywords: Night Studies; night-time activities; sleep habits; segmented sleep; monophasic sleep.

I. L'anthropologie de la nuit

La problématique de la nuit est un sujet relativement récent dans les sciences sociales et humaines. Les sociologues ont été les premiers à ouvrir ce champ de recherche. L'Américain Murray Malbin, dans son étude *Night as Frontier* (1986), s'interroge pour la première fois sur les spécificités des comportements sociaux nocturnes et constate la « colonisation de la nuit » dans les sociétés industrialisées, celle-ci devenant une extension temporelle des activités diurnes, avec leurs propres spécificités. Ces dernières années, un

champ d'investigation transdisciplinaire a émergé : les *Night Studies*, qui étudient la temporalité nocturne sous un angle historique, anthropologique, économique, urbanistique, biologique, écologique, etc. Ainsi, les multiples implications sociales de la nuit, les comportements, les pratiques et les représentations qui structurent les relations de l'homme avec la nuit sont pris en compte.¹ Pendant longtemps, la nuit n'a pas retenu l'attention des chercheurs dans les domaines des sciences socio-humaines, étant perçue comme une parenthèse, un hiatus dans la vie des gens, une absence de lumière, un temps où rien ne se passe, celui du repos et du sommeil. Les folkloristes, les ethnographes et les anthropologues accordent plus d'attention au moment de la nuit, mais ils insistent surtout sur ses représentations négatives dans la sensibilité collective : un intervalle d'obscurité, un moment peu propice, d'anxiété et de peur, un moment d'intensification des activités des forces surnaturelles maléfiques. En privilégiant les composantes imaginaires et mythiques, la nuit a été envisagée comme un temps exceptionnel et extraordinaire, comme un pendant négatif du jour et non comme un revers naturel de celui-ci.

La nuit est avant tout une forme de temps, plus qu'une unité temporelle comme le jour. Personne ne le dit avec cette clarté comptable : une année compte 365 nuits. Dans toutes les sociétés, la nuit a toujours été vécue comme une forme de temps, qualitativement différente, l'obscurité dense et sans fin qui la définit étant la représentation la plus évidente de l'inconnu, le siège privilégié de la peur. La triade obscurité – inconnu – peur ne pouvait constituer qu'un décor idéal, un vivier d'un imaginaire peuplé de représentations de forces surnaturelles aux pouvoirs incommensurables. Leur pouvoir est formidable précisément parce qu'il est incommensurable dans un régime où le visible est aboli, l'espace se dissout en l'absence de repères et la matérialité du monde diurne semble disparaître.

Les recherches des folkloristes et ethnologues roumains enregistrent un grand nombre de représentations mythiques, d'interdits, de pratiques magiques et d'actes rituels nocturnes. L'intervalle entre minuit et le premier chant des coqs est un moment dangereux, peu propice, un mauvais moment, dit Ernest Bernea : « C'est alors que se promènent les morts-vivants, les loups-garous, les apparitions, les esprits et les fantômes de toutes sortes, et alors aussi les sorciers ont un plus grand pouvoir parce qu'ils travaillent avec eux. »² (Bernea, 1985, p. 176). Pendant l'entre-deux-guerres, Bernea a enregistré les remarques de certains paysans roumains : « Je pense que l'heure du mal est à minuit. Ce n'est pas bon de marcher à ce moment-là. C'est une période tellement malsaine, voyez-vous, vous le ressentez dans l'air, dans votre corps. »³ (Bernea, 1985, p. 193). « La nuit est profonde après minuit. Alors les mauvais esprits se déplacent, ils se déplacent jusqu'à ce que les coqs se mettent à chanter ; il est environ trois heures et demie. La profondeur de la nuit, c'est l'obscurité, c'est le Diable. »⁴ (Bernea, 1985, p. 193).

Si pendant la nuit les puissances maléfiques sont à leur maximum, des pratiques apotropaïques avaient également lieu à nuit. Les collections ethnographiques de la fin du XIXe siècle mentionnent des pratiques nocturnes de protection des animaux domestiques. Pendant la nuit de la Saint-Georges, il y avait une véritable guerre contre les sorcières : les bergers soufflaient les cors pour les empêcher de voler le lait des vaches par des méthodes

¹ Nous rappelons quelques études : Joachim Schlör (1998) ; Catherine Espinasse, Luc Gwiazdzinski et Edith Heurgon, (2005) ; Luc Gwiazdzinski (2005) ; Jacques Galinier, et.al (2010) ; Susane Bach, Folkert Degenring (2015).

² „Atunci umblă strigoi, priculicii, arătările, duhurile și stafile de tot felul și tot atunci vrăjitorii au puterea mai mare pentru că conlucrează cu ele.” (La traduction du roumain en français pour les auteurs dont l'original figure en bas de page nous appartient.)

³ „Eu așa gândesc, că ceasu rău e la miezul nopții. Nu e bine să umbli atunci pe afară. E așa un timp nesănătos, vezi bine, îl simți în aer, în curte, în trupu tău.”

⁴ „Adâncu nopții e după ceasul 12. Atunci umblă duhurile rele, umblă până când încep să cânte cocoșii ; asta-i așa pe la trei și jumătate. Adâncul nopții e întunericul, e Necuratul.”

magiques : « un homme se promène la nuit dans le village pendant environ deux heures avec un cor, pour détourner ceux qui viennent nus la nuit et empêchent la vache de donner du lait. »⁵ (Fochi, 1976, p. 296). Une autre activité nocturne à caractère rituel était la cueillette des plantes médicinales, leur efficacité thérapeutique et magique étant assurée si le processus se déroulait à des moments spécifiques (jours de fête) et uniquement pendant la nuit. La nuit de la Fête de Saint Jean d'Été « certaines femmes lavent tout leur corps, puis vont toutes nues aux champs, ramassent les mauvaises herbes, qu'elles utilisent pour soigner les maladies tout au long de l'année. »⁶ (Fochi, 1976, p. 318).

On pourrait multiplier ces exemples de nombreuses croyances et pratiques rituelles avec un substrat mythologique et imaginaire, mais pour l'instant nous nous contentons de souligner que les ethnographes qui ont décrit ces activités nocturnes n'ont pas prêté attention à leur relation exacte avec les périodes de sommeil ou d'éveil, précisant seulement que celles-ci avaient lieu à « minuit » ou « jusqu' à l'aube ». Cependant, à ce stade de notre démarche, nous pouvons affirmer que ces pratiques suggèrent déjà l'existence d'une culture nocturne à part, avec ses rituels et ses habitudes.

Le temps de la nuit, la manière dont il était approprié et vécu, n'a pas fait l'objet d'observations directes des ethnographes et ethnologues roumains, plus préoccupés par l'imaginaire nocturne, par les mythologies de la nuit et nullement par l'expérience individuelle ou sociale du temps nocturne. On éprouve la nécessité d'une étude approfondie qui n'insiste plus sur les représentations négatives de la nuit, considérée comme un temps diabolique, de la peur et des ténèbres, et qui nécessite de multiples mesures défensives, individuelles et collectives.

II. La « culture du sommeil »

Sans nier l'importance de la mythologie existante autour du temps de la nuit, il faut également reconstruire la « culture du sommeil » dans la société roumaine traditionnelle : les habitudes, les heures du coucher et du réveil, la durée du sommeil, la vie nocturne des peuples des sociétés anciennes, les contextes spécifiques, les activités nocturnes concrètes et leurs rythmes en fonction des saisons. En ce qui concerne les activités nocturnes autres que celles liées au sommeil, nous avons tout un ensemble de situations à considérer : les activités rituelles et magiques, les occupations lucratives (pêche de nuit par exemple), l'organisation vespérale des réunions, les pratiques religieuses (la prière du crépuscule, la prière de minuit ; la nuit comme temps de méditation, le manque de sommeil comme forme de pénitence, etc.), les voyages nocturnes (les paysans avaient l'habitude de voyager de nuit). Afin de capter l'expérience individuelle et sociale du sommeil, des sources indirectes peuvent également être mobilisées, comme des éléments de culture matérielle : éclairage, meubles de couchage, linge de lit, etc.

Pendant longtemps, les historiens ne se sont pas préoccupés de la temporalité nocturne. L'historien français Jean Verdon a été le premier à comprendre l'importance de la nuit comme objet de recherche historique, dans sa monographie *La Nuit au Moyen Âge* (1994), dans laquelle il reconstitue la vie de l'homme médiéval dans la France rurale et urbaine après la tombée de la nuit. Dans l'historiographie roumaine, une première étude appartient à l'historien Sorin Mitu : *Sleep in Traditional Romanian Mentality* (2014), qui utilise des recueils folkloriques (la lyrique érotique principalement) pour découvrir les endroits où dormaient les paysans roumains (dans la maison, sur le porche, en plein air, etc.).

⁵ „umblă un om prin sat, vreo două ceasuri din noapte cu un bucium, pentru a îndepărta pe ce vin noaptea în pielea goală pentru a face ca vaca să nu mai dea lapte.”

⁶ „unele femei se spală pe tot corpul, apoi se duc în pielea goală pe câmp, culeg buruieni, cu care se servesc pentru a se vindeca de boale pe tot cursul anului”

Plus récemment, nous soulignons l'apport d'un autre historien, Dragoș Lucian Țigău, qui analyse les indices du corpus de documents et chroniques médiévales pour dresser un inventaire des pratiques nocturnes dans la province du Banat (réunions et fêtes, infractions, missions de garde, opérations militaires, etc.) (Țigău, 2020).

Les recherches de l'historien américain Roger Ekirch ont joué un rôle pionnier dans l'histoire du sommeil, notamment son livre de 2005 : *At Day's Close : Night in Times Past*,⁷ – une histoire culturelle et sociale de la nuit - le livre qui suscitera des débats intenses dans l'historiographie anglo-saxonne et française.

La thèse d'Ekirch est que la révolution industrielle du XVIII^e siècle a irrévocablement transformé la façon dont les gens vivent la nuit, principalement le sommeil. Le sommeil, activité physiologique et psychique intrinsèque à la nature humaine, est loin d'avoir la même forme, inchangée, immuable et intemporelle. Au contraire, le sommeil est protéiforme, répondant non seulement à des conditionnements naturels, mais aussi culturels et historiques. Ainsi, affirme Ekirch, dans la période préindustrielle, dans l'espace occidental, on pratiquait le « sommeil segmenté » ou « biphasique », divisé en deux moments et séparé par une période d'éveil. Plus précisément, les gens se couchaient entre 21h et 22h en été et entre 19h et 20h en hiver, se réveillaient à minuit, puis suivaient cette période d'éveil d'une heure ou deux entre minuit et 2h du matin, puis se recouchaient et dormaient jusqu'à l'aube.

Il faut préciser que la thèse d'Ekirch a également été reprise par d'autres historiens qui, traitant de la « nocturnalisation » des sociétés occidentales, ont avancé des arguments supplémentaires concernant l'existence de ce modèle traditionnel et préindustriel du sommeil. Nous rappelons ici Alain Cabantous (2009) ; Guillaume Garnier (2013) ; Craig Klossowski (2011) ; Sasha Handley (2016) ; Nikolaos Barkas (2016) ; Nancy Gonlin, April Nowell (2018). Non sans intérêt sont les observations d'un spécialiste des études bibliques, William L. Holladay (2007) - qui relève des allusions au « sommeil segmenté » dans les textes bibliques.

La révolution industrielle aurait rendu possible « l'abolition de la nuit », résultat de multiples transformations historiques : la généralisation de l'éclairage artificiel et du temps mécanique précis et discipliné de l'horloge (au détriment du temps naturel), l'urbanisation, la nouvelle organisation industrielle du travail (la standardisation de la journée de travail, le travail de nuit, etc.). Tout cela aurait aussi conduit à l'émergence d'une nouvelle façon de dormir : le « sommeil consolidé », « monophasique ». Vers 1700, le sommeil biphasique disparaît d'abord dans les milieux urbains riches, puis vers 1830 il disparaît complètement, ne survivant, par endroits, qu'à la campagne, jusqu'à la fin du XIX^e siècle. L'éclairage public et domestique, le noctambulisme urbain et les nouvelles sociabilités nocturnes ont modifié l'horaire du coucher, de sorte que la première période de sommeil disparaît, entraînant un rythme différent de celui-ci, sans l'intervalle intermédiaire d'éveil.

Que faisaient les gens pendant cette période d'éveil à minuit ? Le temps était consacré à diverses activités, en fonction de la condition sociale, de l'occupation professionnelle, du niveau d'éducation, du milieu rural/urbain, etc. Par exemple : ils inspectaient leurs animaux ou effectuaient d'autres activités ménagères qui ne nécessitaient pas d'éclairage, mangeaient, entretenaient des relations intimes ou surveillaient le sommeil de leurs enfants, discutaient ou

⁷ New York, W.W. Norton & Company, 2005 ; on rappelle son premier article également, qui a eu un grand impact : Ekirch, R. (2001). The Sleep We Have Lost : Pre-industrial Slumber in the British Isles, *American Historical Review*, 106. ; Un fait intéressant, même si les recherches d'Ekirch sur le « temps traditionnel », préindustriel de la nuit sont connues par les représentants de la nouvelle histoire culturelle française (le dernier avatar de l'École des Annales), son livre n'a été que récemment traduit en français, en 2021, sous le titre *La grande transformation du sommeil : Comment la révolution industrielle a bouleversé nos nuits*. Le contexte n'est pas fortuit, compte tenu des nouvelles réalités pandémiques : la « dé-nocturnisation » - le fort rebond des activités nocturnes en raison des interdictions sanitaires, de l'isolement domestique et des troubles du sommeil.

rendaient visite à leurs voisins. Mais le plus souvent, ils restaient au lit et priaient ou lisaient. La prière crépusculaire, celle par laquelle le croyant se place sous la protection de la divinité avant de s'endormir, peut être suivie des prières de minuit, selon le modèle monastique. Ce temps de léthargie nocturne était propice aux états méditatifs, à l'introspection (ils réfléchissaient sur les événements de la journée – « la nuit porte conseil »). Ou bien ils réfléchissaient sur les rêves de la première partie du sommeil qu'ils réussissaient – semble-t-il – à mémoriser et à structurer mieux que nous, ceux qui dormons de manière monophasique et perturbés par la pollution lumineuse et sonore nocturne.

Pour soutenir sa thèse, après deux décennies de travail, Roger Ekirch a réuni diverses sources : des documents judiciaires et législatifs, des écrits religieux et médicaux, des sources littéraires, des journaux intimes, des lettres, du matériel iconographique. Outre des témoignages indirects, Ekirch invoque l'apparition de formules : « le premier sommeil » et « le deuxième sommeil ». Dans l'Antiquité, ces expressions apparaissent aussi bien chez les auteurs grecs que latins : *primus somnus* (ou *prima sopor*) et *secundus somnus*. Ici, chez Virgile, dans l'Énéide, les Grecs sortent du cheval de Troie à ce moment-ci : « C'était le moment où le premier sommeil commence pour les hommes aux durs soucis et, par un bienfait divin, insinue en eux son extrême douceur. » (Virgile, 2014, p. 34). Ou encore chez Virgile, une autre référence : « Il avait devant les yeux, se battant autour de Pergame, d'un côté les Grecs qui fuyaient pressés par la jeunesse de Troie, de l'autre les Phrygiens en fuite devant le char et l'aigrette d'Achille. Tout près, il reconnaît en pleurant les tentes de Rhésus d'une blancheur de neige : la trahison les a livrées dans le premier sommeil. » (Virgilw, 2014, p. 17-18). Un autre témoignage se trouve chez Apulée, dans l'*Âne d'Or* : « Attends qu'il soit étendu tout de son long, et que tu l'entendes respirer pesamment, comme il arrive dans l'engourdissement du premier sommeil. » (Apulée, 1975, p. 86).

Ekirch trouve des preuves solides dans l'œuvre de Cervantes, *Don Quichotte* : « Don Quichotte paya tribut à la nature en dormant le premier sommeil ; mais il ne se permit pas le second, bien au rebours de Sancho, qui n'en eut jamais de second ; car le même sommeil lui durait du soir jusqu'au matin, preuve qu'il avait bonne complexion et fort peu de soucis. » (Cervantes, 1863, p. 679).

Aucune de ces références présentes dans diverses sources, de l'Antiquité à la fin du XIXe siècle, n'est commentée ou expliquée, puisque le sommeil biphasique apparaît comme quelque chose de normal, de banal, d'évident, une pratique générale qui ne nécessitait aucune mention supplémentaire.

Arrivé à ce point de notre étude, nous ne pouvons nous empêcher de nous demander si les résultats des recherches d'Ekirch sur le « sommeil segmenté » dans les sociétés européennes préindustrielles s'appliquent également aux réalités roumaines. Il faut reconnaître les difficultés d'une histoire du temps nocturne, l'absence de témoignages directs et explicites (peu de personnes ont pu subjectiver leur expérience du sommeil et nous laisser des témoignages écrits).

Sans prétendre à l'exhaustivité, nous proposons dans cette étude de suggérer des pistes de recherche et de proposer quelques exemples, résultats de quelques enquêtes dans le corpus de documents écrits, qui constituent la base documentaire de notre argumentation sur l'hypothèse de la pratique du « sommeil segmenté » dans la société roumaine prémoderne.

Les récits des chroniques roumaines – rédigés sous le signe du canon assumé par ce type d'écriture – ne fournissent pas beaucoup d'informations sur le temps nocturne. On sait que la nuit s'est révélée être un moment propice aux offensives militaires, aux attaques surprises. Par exemple, les chroniques moldaves décrivent succinctement l'attaque nocturne de décembre 1467 contre la ville de Baia, menée par le voïvode de Moldavie, Étienne le Grand, contre l'armée de Matthias Corvin, roi de Hongrie. Chez le chroniqueur Nicolae

Costin (1660-1712), dans la *Letopiseșul Țării Moldovei de la Zidirea Lumii pînă la 1601* [Chronique du Pays de Moldavie depuis la création du monde jusqu'à 1601], on trouve l'affirmation selon laquelle cette attaque a eu lieu pendant le « premier sommeil » des adversaires :

« au coucher du soleil partit la cavalerie, et le voïvode Étienne seul avec toute l'infanterie, partirent, après la cavalerie, de Suceava jusqu'à Baia, où ils trouvèrent les Hongrois endormis, insoucians, ivres, dans le premier sommeil ; faisait sombre, quand tout semble plus terrible et plus effrayant. »⁸ (Costin, 1942, p. 246)

Voici un autre exemple, issu d'une autre catégorie de documents, les documents judiciaires qui sont des sources indirectes qui capables de fournir des informations précieuses, des détails qui peuvent passer inaperçus, sur les rythmes du sommeil. Dans l'enquête judiciaire sur les petites ou grandes criminalités nocturnes (vols de maisons, braquages, meurtres, etc.), les victimes et les témoins déclarent soit qu'ils ne dormaient pas, soit qu'ils étaient dans leur premier ou leur deuxième sommeil au moment du délit.

Le 21 mars 1780, le prince Alexandre Ypsilanti ordonne aux intendants du comté d'enquêter sur la plainte de Marin, un tailleur d'Oltenița, qui poursuivait en justice son voisin Stancu, l'accusant d'avoir eu l'intention de voler de sa maison. Les serviteurs princiers, après l'enquête, écrivent :

« Cette nuit-là, vers deux heures, étant réveillés après le premier sommeil, avec sa femme, dans la maison, ils entendirent un homme marcher devant leur porte et il (le mari) dit qu'il y avait un tonneau de farine sous un belvédère qu'il avait devant sa maison, il dit qu'il pensait que quelqu'un essayait de voler sa farine et, sortant de la maison avec sa femme, il dit qu'ils ont vu Stancu courir sous la rive d'Argeș, avec une ceinture attachée autour de la tête et portant des bottes. »⁹ (Cronț, 1973, p. 882)

Dans un testament de 1786, Cozma, évêque de Buzău, fait don de tous ses biens immobiliers de Bucarest au Monastère d'Argeș, afin que ceux-ci soient bien protégés, comparant sa mesure de prévention à l'état d'éveil nocturne du propriétaire :

« Et le maître de maison, prudent, lors de son premier sommeil, quand tout le monde dans la maison dort, il veille encore avec plus de vigilance et il ne s'assoupit pas, car c'est à ce temps-là que les voleurs pénètrent dans les maisons des autres et les volent. »¹⁰ (Andreescu, 2005, p. 198)

On peut supposer que les voleurs avaient agissaient dans les intervalles de temps pendant lesquels ils étaient sûrs que les propriétaires dormaient.

Le réveil inattendu du « premier sommeil » pourrait être une raison pour s'adresser à la presse, comme le fait un cordonnier roumain de Brașov. Le journal *Țara Noastră* [Notre pays] de Sibiu publie sa plainte dans le numéro du 2 août 1908 :

⁸ „... în apusul soarelui, au pornit toată oastea călărimea și singur Ștefan vodă cu toată pedestrima s-au pornit den Suceava după călărime la Bae, unde aflând pre unguri adormiți, fără de grije, beți, în somnul dintâi, fiind întunec, când toate se văd mai strașnice și mai înfricoșate.”

⁹ „Într-acea noapte, pe la două ceasuri treji fiind după întâiul somn cu soția lui în casă, au auzit om umblând denainte uși lui și fiidcă zice că avea o bute de făină supt un foișoraș ce-l avea dinaintea casei lui, zice că i s-a părut că umblă să îi fure făina și, eșindu din casă afara dimpreună cu soția lui zice că l-au văzut pe acel Stancu fugind pe sub malul Argeșului, legat fiind cu brâu la cap și cu cizmele încălțate.”

¹⁰ „Și casneul cel bine chibzuit, în somnul dintai cand toți ai casei dorm, el atuncea mai cu trezire priveghează și nu ațiște că într-acea vreme mai vartos au obiceiul furii a săpa case streine și a le fura.”

« J'ai été sur le point d'envoyer au diable un client et de lui frapper la tête avec la chaise. C'était une nuit d'hiver. Le vent hurlait aux fenêtres, Monsieur. Et quand je dormais le premier sommeil, – le doux premier sommeil ! – toc-toc-toc, quelqu'un à la fenêtre. 'Qui est-ce' ? je demande. 'Toc-toc-toc' on répond de l'extérieur. J'ouvre et voici un de ces jeunes hommes : il revenait du bal, où sa botte s'était fendue en haut. »¹¹

Beaucoup plus éloquentes se révèlent être les sources littéraires, qui mettent l'accent sur le temps de la nuit et du sommeil et parlent, de manière directe ou indirecte, de l'ancien modèle du sommeil biphasique. Ainsi, dans un livre populaire largement diffusé dans le monde occidental mais aussi en Roumanie, *La Vie du Bertoldo* (traduit de l'italien et adapté à Sibiu en 1799), on apprend que le héros parvient à s'échapper du palais de l'impératrice en volant la clé qui était sous son oreiller :

« ils ont mis leur oreille plusieurs fois pour écouter quelque chose à entendre et n'ont entendu personne dans ces chambres, parce que tous dormaient leur premier sommeil ; ils ont ouvert la porte, lentement. »¹² (Georgescu, 1999, p. 222)

Dans un livre populaire du XVIII^e siècle, *Halima* (titre sous lequel le recueil de contes orientaux *Les Mille et Une Nuits* s'est répandu dans l'espace roumain), on trouve l'histoire du sultan Schazenan qui rentre chez lui à l'improviste et découvre l'adultère de sa femme :

« Et il rentra seul dans son palais et se rendit directement dans les appartements de sa femme. Celle-ci, ne se doutant pas qu'elle pouvait être attrapée, avait emmené au lit, à côté d'elle, l'esclave le plus bas de la maison. Et ils étaient tous deux plongés dans les filets du premier sommeil. »¹³ (Chițimia & Simonescu, 1962, p. 32)

Dans le roman de l'écrivain Nicolae Filimon, *Ciocoi Vechi și Noi* [Parvenus anciens et nouveaux] (1862), l'hetman Cărbuș est surpris par le mari cocu, tout nu, oint de mazout et doté d'une paire de cornes fixées par des chaînes sur la tête. Laissé ainsi dans la rue de nuit, il doit traverser les taudis pour rejoindre son vignoble et demander de l'aide. Ici :

« il se mit à frapper fort à la porte du vigneron, qui, étant dans son premier sommeil et ne voulant pas se lever, envoya un domestique voir qui frappait à la porte. »¹⁴ (Filimon, 1971, p. 197)

Un moment nocturne, rendu avec des repères temporels, dans lequel le « premier sommeil » est illustré dans la nouvelle *La Crucea din Sat* [Auprès de la croix du village] de Ioan Slavici (1876) :

¹¹ „Era să dau dracului pe un mușteriu și să-l trăsnesc în cap cu scaunul. Era o noapte de iarnă. Urla vântul pe la fereștri, Domnule. Și când durmeam somnul dintâi, - dulcele somn dintâi! - poc, poc, poc cineva în fereastră. «Cine-i»? întreb eu de colo. «Poc-poc-poc», răspunde el de-aferă. Deschid și iată un domnișor de aceștia: venise de la bal, unde-i crepase ghiata în vârf.”

¹² „au pus urechea de multe ori ascultându de se va auzi ceva și neauzind pe niminea într-acele cămări, pentru că să afla tot dormindu într-un somn cel dintâi, au deschis ușa încet.”

¹³ „Și s-a întors singur acasă, la palatul său, și s-a dus de-a dreptul spre încăperile femeii sale. Aceasta, nebanuind că ar putea fi prinsă, își luase lângă ea, în pat, pe cel mai de jos rob al casei. Și amândoi erau adânciți în mrejele celui dintâi somn.”

¹⁴ „începu a bate cu tîrie în ușa vierului, care, aflându-se tocmai în somnul dintâi și nevoind să se scoale, trimise pe un argat să vadă cine bate la ușă.”

« Quand il est rentré à la maison, les enfants dormaient, Stan les a regardés, a écouté leur respiration, puis il s'est déshabillé, il a éteint la lumière et il s'est couché à son tour. Quand Bujor est arrivé, il l'a réveillé de son premier sommeil. »¹⁵ (Slavici, 1967, p. 39)

Dans la nouvelle du même auteur, *Moara cu Noroc* [Le Moulin de la chance] (1881), le meunier Ghiță s'était endormi immédiatement après la tombée de la nuit, mais il est réveillé par les chiens qui jappaient comme s'ils avaient rencontré un homme qu'ils connaissaient. Le meunier ne voit rien par la fenêtre dans la nuit noire. Sa femme se réveille, elle aussi, puis les deux se rassurent sur le fait qu'il n'y a aucun danger et décident de continuer leur sommeil : « Mais elle n'arrivait pas à dormir. Elle avait été réveillée de son premier sommeil. » (Slavici 1967 : 312-313). On retrouve également dans ce fragment le paysage sonore nocturne de la campagne, où les gens pouvaient immédiatement repérer tout son qui pourrait être suspect.

Un autre auteur, Nicolae M. Condiescu, dans la nouvelle *Însemnările lui Safirim* [Les notes de Safirim] évoque une possible hypothèse du sommeil segmenté :

« Dans les yeux de Madame Profi il lisait plus que l'indifférence méprisante à laquelle il était habitué, quand, tard dans la soirée, rompant avec l'atmosphère de la vie sociale du salon (...) il entra dans la chambre pour dormir. Son regard se posa sur le Maître, qui, après avoir longtemps dormi, se réveillait, pour ensuite aller vers son deuxième sommeil. »¹⁶ (Condiescu, 1935, p. 41)

Dans le roman de Sandu Teleajen, *Porunca Inimii* [Le commandement du cœur], qui évoque le monde rural roumain en Munténie au début du XIXe siècle, on décrit le drame d'une jeune femme, déçue par son mari et sa famille, et contrainte de prendre la décision de s'enfuir trois jours après le mariage :

« Quand elle pense que tout le monde dans la maison est plongé dans son premier sommeil, elle se lève doucement du lit, prend ses vêtements à la main et, pieds nus, uniquement en chemise – parce que c'est l'été et sa belle-mère dort dans le belvédère – elle se faufile par l'arrière du hall du véranda. »¹⁷ (Teleajen, 1933, pp. 30-31)

En arrivant au portail, elle est surprise de voir sa belle-mère assise sur le banc, en compagnie d'un inconnu, ces deux contrariant sa fuite. Dans ce cas, la première partie de la nuit peut être pour certains l'occasion d'une sociabilité nocturne, et pour d'autres une opportunité d'approfondir le premier sommeil. Dans ce modèle segmenté, les individus n'avaient pas le même rythme de séquences du sommeil.

Des indices du sommeil biphasique existent dans les mémoires également. Eusebiu Camilar dans ses souvenirs (*Cordun*, 1942), décrit son enfance passée dans un village de Bucovine. Son père, malade, mourant, lisait à haute voix l'*Apocalypse de Jean*, pendant la nuit, dans la pièce où dormaient également d'autres membres de la famille :

« Je me couvrais la tête avec le tissu. J'ai fermé les paupières et les visions de l'apocalypse apparaissaient quelque part en moi. J'avais peur et je m'accrochais à Alecu,

¹⁵ „Când a venit acasă, copiii erau culcați, Stan a privit la ei, a ascultat răsuflarea lor, apoi s-a dezbrăcat, a stins lumina și s-a culcat și el. Când a venit Bujor, l-a trezit din cel dintâi somn.”

¹⁶ „În ochii coanei Profi, cetea mai mult decât indiferența disprețuitoare cu care se obișnuise când, seara târziu, rupându-se din atmosfera sindrofiei de salon (...) intra în iatac să se culce. Privirea i se oprea asupra Jupânului, care, culcat de mult, se trezea, pentru ca apoi să treacă la al doilea somn.”

¹⁷ „Când socotește că toți ai casei sunt adânciți în somnul dintâi, se ridică binișor din pat, își ia hainele în mână și, desculță, numai în cămașă - fiindcă e vară și soacră-sa doarme în foișor - se furișează prin dos pe sălița cerdacului.”

qui ronflait doucement dans son deuxième sommeil vers l'aube. »¹⁸ (Camilar, 1942, p. 89)

Dans la nouvelle *Alcyon sau Diavolul alb* [Alcyon ou le diable blanc] (1949) de Vasile Voiculescu – un écrivain qui allie le mythique au réalisme dans ses textes – plusieurs éléments constitutifs du sommeil biphasique sont suggérés. Amoașei, un célèbre voleur de chevaux, vient de nuit voler l'étalon arabe blanc du manoir du boyard Marghiloman. L'étalon le sent et commence à s'agiter violemment dans l'écurie :

« Réveillé par tant de bruit, tout le monde, tiré du premier sommeil, courait avec des lanternes et des armes pour voir ce qui se passait. » Les gardes et les domestiques pensent que l'étalon a été effrayé par une souris et se couchent. Mais « vers minuit, une autre alarme, plus importante, les réveille à nouveau. Le voleur aiguillonnait sans cesse l'étalon qui courait agité dans l'écurie. » Encore une fois, les gardes pensent que quelque chose est arrivé par hasard à l'étalon et ils se couchent. Enfin : « Les gens de la cour dormaient leur plus doux sommeil, celui de la troisième ronde de garde », lorsque le voleur parvint à attirer l'étalon avec un poil imbibé de l'odeur d'une jument en chaleur et à sortir avec lui, tranquillement, par la porte. »¹⁹ (Voiculescu, 1998, pp. 260-261)

Nous avons ici trois marqueurs temporels nocturnes : « premier sommeil » – la première alarme, « minuit » – la deuxième alarme et le doux sommeil de la « troisième ronde de garde ». Le système militaire roumain de surveillance de nuit à l'époque médiévale était l'ancien système romain consistant à mesurer l'heure de la nuit en quatre rondes de garde. La première commençait au coucher du soleil et durait jusqu'à neuf heures du soir, la seconde se poursuivait jusqu'à minuit, la troisième durait jusqu'à trois heures du matin et la quatrième se poursuivait jusqu'au lever du soleil. On peut donc supposer que le voleur de chevaux atteint son but pendant le « deuxième sommeil », à trois heures du matin.

Il est intéressant de noter que cette habitude du sommeil segmenté semble avoir été pratiquée non seulement par le peuple, mais aussi par les membres de l'élite. Carmen Sylva, le pseudonyme littéraire de la reine Élisabeth de Roumanie (1843-1916), décrit les précautions qu'elle prenait pour ne pas perturber l'horaire de travail de son mari, le roi Charles I^{er} : « Chaque fois que je rentre tard le soir, je dors sur le canapé de l'atelier, afin de ne pas troubler le premier sommeil du Roi, qui travaille chaque jour jusqu'après minuit. »²⁰ (Sylva, 1913, p. 782).

Dans sa jeunesse, le futur linguiste roumain Sextil Pușcariu avait été recruté comme officier pendant la Première Guerre mondiale, car il était né à Brașov et donc citoyen de l'Empire austro-hongrois. Ainsi, il connaissait les rigueurs de la vie militaire et notait quotidiennement ses impressions dans un journal. Il écrit, le 28 octobre 1915, dans une caserne de Vienne : « Il va falloir que je m'habitue à dormir sans interruption. Mais je pense que je le supporterai facilement. »²¹ (Pușcariu, 1978, p. 96, notre traduction). Un an plus tard, dans la nuit du 27 août 1916, la Roumanie entre en guerre contre l'Autriche-Hongrie, l'armée roumaine attaquant par surprise en Transylvanie. Sextil Pușcariu était chez lui, en permission. Avant de se coucher, il a lu quelques pages d'un roman : « À 1 heure du matin, j'ai éteint la lampe électrique. Alors que je dormais le

¹⁸ „Eu imi acopeream capul cu țolul. Stringeam pleoapele și vedeniile apocalipsului apăreau undeva în mine. Mi-era frică și mă stringeam lângă Alecu, care sforăia liniștit în somnul al doilea dinspre ziuă.”

¹⁹ „Sculată de atâta larmă, toată lumea, trezită din somnul dintâi, alegea cu felinare și cu arme să vadă ce se petrece.” (...) „pe la miezul nopții, altă alarmă și mai mare îi deșteptă iar. Hoțul îmboldea fără astâmpăr armăsarul, care alerga învolburat în grajd.” (...) „Oamenii curții dormeau cel mai dulce somn, al străzii a treia.”

²⁰ „De câteori mă întorc, seara târziu, dorm pe canapeaua atelierului, pentru a nu turbura somnul dintâi al Regelui, care muncește fiecare zi până după miezul nopții.”

²¹ „Va trebui să mă deprind cu somnul fără de întreruperi. Dar cred c-am să-l suport ușor.”

mieux mon premier sommeil, j'ai soudain cru entendre des trompettes d'alarme. »²² (Pușcariu, 1978, p. 148).

En conclusion, seule une étude plus approfondie, mobilisant toutes les catégories de sources disponibles (historiques, anthropologiques, ethnographiques, folkloriques, littéraires, mémorielles, etc.) – interprétées avec prudence, avec une méthode critique – peut apporter la réponse à la question si la fragmentation de la nuit était une réalité vécue également dans la société rurale et urbaine roumaine du passé. Une telle recherche implique un effort documentaire remarquable, aussi bien qu'un travail d'équipe.

L'histoire et l'anthropologie de la nuit, voilà un thème que l'on retrouve dans l'historiographie roumaine uniquement au... crépuscule. Autrement dit, en termes de *Night Studies*, au début.

Références:

Sources littéraires, chroniques, mémoires

Apulée. (1975). *L'âne d'or ou les Métamorphoses* [The golden ass or methamorphoses] (P. Grimal, Trad.). Paris: Gallimard.

Bach, S., Degenring, F. (2015). *Dark Nights, bright lights: Night, darkness, and illumination in literature*. Berlin: De Gruyter.

Barkas, N. (2016). *Sleep and sleeplessness in Byzantium*. Piscataway: Gorgias Press.

Bernea, E. (1985). *Cadre ale gândirii populare românești : Contribuții la reprezentarea spațiului, timpului și cauzalității* [Les cadres de la pensée populaire roumaine: Contribution à la représentation de l'espace, du temps et de la causalité] / [Frames of Romanian popular thinking. Space, time and causality]. București: Cartea Românească.

Cabantous, A. (2009). *Histoire de la nuit: XVe-XVIIIe siècles* [History of the night: 15th -18th centuries]. Paris: Arthème Fayard.

Camilar, E. (1942). *Cordun*. Bucarest: Editura Fundațiilor Culturale Regale.

Cervantes, de M. (1863). *Don Quichotte de la Manche* (L. Viardot, Trad.), tome II. Paris: Hachette.

Chițimia, I. C., & Simionescu, D. (Éds.). (1962). *Halima și alte cărți populare* [Halima et autres livres populaires] / [Halima and other popular books]. București: Editura Pentru Literatură.

Condiescu, N.M. (1935). Însemnările lui Safirim [Les notes de Safirim] / [Safirim's notes]. *Revista Fundațiilor Regale*, 4. 34-53.

Costin, N. (1942). *Letopiseșul Țării Moldovei de la zidirea lumii până la 1601* [Chronique du pays de Moldavie depuis la création du monde jusqu'à 1601] / [The chronicle of Moldavia from the creation of the world until 1601 and from 1709 to 1711]. Ioan Șt. Petre (éd.). București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă.

Cronț, G. (1973). *Acte judiciare din Țara Românească, 1775-1781* [Dossiers judiciaires de Valachie, 1775-1781] / [Judicial documents from Wallachia, 1775-1781]. București: Editura Academiei.

²² „Pe la 1 noaptea stinsei lampa electrică. Pe când dormeam mai bine somnul dintâi, deodată mi se păru că aud trompete de alarmă.”

- Ekirch, R. (2005). *At day's close: Night in times past*. New York: W.W. Norton&Company.
- Espinasse, C., Gwiazdzinski, L., & Heurgon, E. (2005). *La Nuit en question(s)* [The Night in question(s)]. La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube.
- Filimon, N. (1971). *Ciocoii vechi și noi* [Parvenus anciens et nouveaux] / [New and old boyars]. Elena Beram (éd). București: Éditions Eminescu.
- Fochi, A. (1976). *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea: Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu* [Coutumes et superstitions populaires de la fin du XXe siècle: Réponses au questionnaire de Nicolae Densușianu] / Customs and folk beliefs at the end of the 19th century: The answers to Nicolae Densușianu's questionnaires]. București: Minerva.
- Garnier, G. (2013). *L'oubli des peines: Une histoire du sommeil 1700-1850* [Forgetting sorrows: A history of sleep 1700 – 1850]. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Georgescu, M. (Éd.). (1999). *Bertoldo*. București: Minerva. Colecția Cărți populare.
- Gonlin, N., & Nowell, A. (2018). *Archeology of the night: Life after dark in the ancient world*, Boulder: University Press of Colorado.
- Gwiazdzinski, L. (2005). *La nuit dernière frontière de la ville* [Night. The last frontier of the city]. La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube.
- Handley, S. (2016). *Sleep in early modern England*. New Haven and London: Yale University Press.
- Klosowski, C. (2011). *Evening's empire: A history of the night in early modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sylva, C. (1913). Cum s-a petrecut aniversarea mea de 60 de ani [Comment s'est passé mon 60^{ème} anniversaire] / [How was my 60th birthday]. *Luceafărul*, XII(24), 782.
- Pușcariu, S. (1978). *Memorii* [Mémoires] / [Memories]. București: Minerva.
- Schlör, J. (1998). *Nights in the big city: Paris, Berlin, London; 1840-1930*. London: Reaktion Books.
- Slavici, I. (1967). La crucea din sat [Après de la croix du village] / [Near the village cross]. Dans *Opere* [Œuvres] / [Works], vol. II. București: Editura Pentru Literatură.
- Teleajen, S. (1933). *Porunca inimii* [Le commandement du cœur] / [The commandment of the heart]. Iași: Pagini Moldovene.
- Verdon, J. (1994). *La Nuit au Moyen Âge* [Night in The Middle Ages]. Paris: Perrin.
- Virgile. (2014). *L'Énéide* [Aeneid] (A. Bellesort, Trad.). Paris: Éditions Bartillat.
- Voiculescu, V. (1998). Alcyon sau diavolul alb [Alcyon ou le diable blanc] / [Halcyon or the white Devil]. Dans *Integrala prozei literare* [L'intégrale de la prose littéraire] / [The complete literary prose]. Roxana Sorescu (éd). București: Anastasia.

Études

- Andreescu, M.M. (2005). *Documente muntene referitoare la Mitropolia Țării Românești, Mănăstirea și Episcopia Argeșului (1492-1823)* [Documents relatifs à la Métropole de Valachie, au Monastère et au Diocèse d'Argeș (1492-1823)] / [Documents relating to the Metropolis of Wallachia, the Monastery and the Diocese of Argeș (1492-1823)]. București: Publistar.
- Ekirch, R. (2001). The sleep we have lost: Pre-Industrial slumber in the British Isles. *American Historical Review*, 106(2), 343-396. DOI: <https://doi.org/10.1086/ahr/106.2.343>
- Galinier, J. et al. (2010). Anthropology of the night: Cross-Disciplinary investigations. *Current Anthropology*, 51(6), 819-847. DOI: <https://doi.org/10.1086/653691>
- Holladay, W.L. (2007). Indications of segmented sleep in the Bible. *The Catholic Biblical Quarterly*, 69(2), 215-221. Retrieved November 15, 2023, from <https://www.jstor.org/stable/43725962>
- Malbin, M. (1978). Night as frontier. *American Sociological Review*, 43, 3-22.
- Mitu S. (2014). Sleep in traditional Romanian mentality. *Studia Universitas Babeș Bolyai. Historia*, 2, 26-33.
- Țigău, D.L. (2020). Timpul nopții în Banatul medieval [La nuit dans le Banat médiéval] / [The night time in medieval Banat]. *Banatica*, 30, 13-34.

DECLINE OF A NATIONAL ICON: DEROGATORY REPRESENTATIONS OF THE ROMANIAN PEASANT IN RECENT TELEVISION PROGRAMS

Anca ȘERBĂNUȚĂ
University of Bucharest

e-mail: anca.serbanuta@litere.unibuc.ro

Abstract

*Intellectuals and artists have been crafting an image of the Romanian peasant as the building block of the nation since the second half of the 19th century. The process went hand in hand with the modernization of the elites, and the peasant was thus mainly 'discovered' within the cultural framework of Romanticism,—as the 'eternal autochthon' (Mihăilescu, 2017, p.173), creator of the specific Kultur of the Romanian people. However, dramatic social transformations such as the difficult transition period of the '90s have shifted the focus from a complimentary representation of the peasant as the national foundation – and all the positive characteristics of his/her habitus in terms of material, spiritual and aesthetic values– to a rather alienated and anachronistic figure coming across as a burden that has to be carried into modernity by the enlightened social strata. This paper uses visual analysis, grounded in Barthesian semiotics, to explore the changes in modes of representation of the peasant in popular media from the depository of national values to a marginal lower class, striving to keep up with the urban lifestyle. Various portrayals of peasants in TV series and sketches, movies and memes point to the degradation of the peasant figure in the public imagination. Images of poverty, bad taste and a lack of hygiene seem to pollute the bodies, garments and home environments of the rural characters, with a toxic effect on their language and behaviour as well. Although there have always been derogatory images of the peasants in the discourse of the elites (Mihăilescu also coined the term 'domestic primitive' for the representation associated with the historical tendency to portray the peasants as a backward population incapable of progress), in recent times this tendency has prevailed, especially with the rural-themed successful TV series *Las Fierbinți*, for mainly ideological reasons which will be discussed. Thus, apart from deconstructing a national myth, I argue that the representation of contemporary peasants and their degenerating habitus also contributes to the polarization in the Romanian society.*

Keywords: peasant; popular media; representations; stereotypes; polarization.

1. Introduction

A team of first responders has been called to the village of Fierbinți after a local man fell motionless in the dirt. One of the paramedics lifts an empty bottle from the ground and sighs: 'Alcoholic coma, the local specialty...'¹. There is bitter resignation to the professional's attitude in this scene from the TV series *Las Fierbinți*. The message is clear: expensive resources are spent each time a drunkard loses consciousness by the side of a village road. This is how intelligent, modern structures like the emergency services are wasted on the mess the rural world has become. The villagers are lazy and thus poor, they don't contribute taxes to maintain the modern structures, and they are too uncivilized to

¹ Original text: "Comă alcoolică, specialitatea locală..."

refrain from drinking and too ignorant to vote the correct way – to vote for the complete Westernization of Romania. In a nutshell, this is the portrait of the villager put forward by the most viewed TV show in the recent history of Romania.

This essay analyzes elements of visual rhetoric (Barthes, 1964; Danesi, 2017) to argue that post-socialist media have contributed to the mainstreaming of a derogatory image of the Romanian peasant. This iconographic slide towards the pejorative has played a role in the advancement of a specific form of social polarization. Studies spanning the last decade have shown polarization to be a general social and political phenomenon with an acute manifestation in the United States, where it has been framed generally as a recent pathology of the democratic process (Iyengar & Westwood, 2015; Abramowitz, 2010). Europe has its own forms of political polarization, but what they have in common is a shift from ideological to affective messaging (Iyengar et al., 2012; Bettarelli et al., 2022). Recent scholarship has tended to investigate the polarizing effects of social media and internet culture (Lelkes et al., 2017, among many others), while others (Gill, 2022; Taibbi, 2019), have associated negative feelings towards social and political outgroups with exposure to televised media discourse. Social and political polarization in Romania has been the focus of several studies in recent years, either correlated with cultural patterns (Grecu, 2021), the urban-rural educational gap (Zamfir, 2017), or geographically distributed inequality of opportunity (Pop, 2023). This essay takes a different approach, inquiring how media representations build on historical negative perceptions of the rural population and on the complex cultural and economic consequences of the chaotic 1990s in order to present the Romanian public imagination with an image of the peasant heavy with ‘blemishes of character’ (Goffman, 1963, p.7), thus adding another representational layer to the already growing multiple forms of polarization. The examples used here will be mainly drawn from the series *Las Fierbinți*, but occasionally other media content will be used to illustrate important points. The portrayals in the show will be analyzed as visual texts, meaning ‘composite semiotic forms’ (Danesi, 2017) combining smaller signifiers into more complex constructions (Sebeok & Danesi, 2000) conveying an ideological message that can be decoded and interpreted.

2. Context

Ever since the creation of the modern Romanian state, the persistence of a ‘peasant issue’ (*chestiunea țărănească*) in the public consciousness has carried with it a perception of a fundamental gap between the modernizing urban classes and the rural masses. A paradox was haunting Romanian nation-building: the bulk of the population had to be moulded into a ‘foundation of the nation’ by urban intellectuals who felt they were already part of a different nation. Garabet Ibrăileanu makes this clear in 1909, noting that no other people has taken such a distance from itself (1979, p. 128). The nation-building project functioned as the rhetorical pretext for such distancing, as Verdery remarked:

The ideological process also constructed through discourse a relation to the lower classes, especially the peasants, that perpetuated their subjection, setting the masses squarely in another camp from those who spoke for them and precluding a new political relationship among groups. (Verdery, 1995, p.71)

More recent work has argued in the same direction (see Borza, 2022 for the distance between the rural world and the elites as expressed in interwar novels). Efforts to close the gap were unsuccessful throughout the 20th century. In 2017 anthropologists would still

identify a “discourse of two Romanians”² (Mihăilescu, 2017, p. 172, our translation), often predicated upon the metaphor of the ant and the grasshopper: the backward Romania of the countryside is poorer than the dynamic urban Romania simply because it is lazier. Sometimes the other-mirroring narrative becomes almost farcical: “He wasn’t a shepherd because he didn’t smell of sheep”, denounced a senator during a sheepmen’s protest. ‘He smelled of perfume, like us. A shepherd smells like sheep and doesn’t wash.’³ (Mihăilescu, 2017, p. 172, our translation). This essay contends that current media portrayals of peasants contribute to the deepening of this social chasm, but this time by abandoning any luster of *Kultur* as described by Norbert Elias in *The Civilizing Process*. For Elias, “*Kultur* refers essentially to intellectual, artistic and religious facts” rather than economic and political or social realities; it is in *Kultur* that “the individuality of a people expresses itself” (Elias, 1939-2013, p. 6-7); *Zivilisation* on the other hand is in the German acceptance a much more dynamic process, by which modern European societies have pacified themselves through the refinement of mores. Romantic and post-Romantic intellectuals have tended to stress the *Kultur* of Romanian peasants as the legitimizing force in the process of nation-building. But throughout the 19th and early 20th century the cultural specificity of the peasants as “eternal autochthons”⁴ (Mihăilescu, 2017, p. 173, our translation) also functioned as a justifying shield for the preservation of material conditions perpetuating the gap between the peasants and the elites, keeping the rural masses in a subaltern position. Without its Romantic distinction in terms of *Kultur*, the rural population’s lack of *Zivilisation* lays bare. I follow this transformation in our social representation of the peasant as an alteration of the represented habitus mainly in TV productions. The argument cannot be fully sustained without a brief historical overview of the representation of the peasant in the Romanian political imagination.

3. The Birth of an Icon

The Herderian idealization of peasants was an ideological import by young Romanian intellectuals from German universities, applied to the rural population they were discovering, in some cases not unlike European travellers who would discover natives in the Americas. Alecu Russo’s Moldavian travel essays clearly illustrate the transfer of the Noble Savage trope from the Western cultural tradition to the local intellectual discourse about peasants. This discovery of the local population (also framed as efforts to “conquer the peasantness”, Cosma, 2022) provided the opportunity for developing the nationalist political project. The ‘eternal autochthon’ needed a face, and the icon of the peasant was born before the actual sociological knowledge of rural communities. As Sdrobiș puts it, “until the beginning of the 20th century, the Romanian peasant was rather portrayed than analyzed” (2021, p. 220). Two examples would suffice to show how the image of the peasant became an emblem of nationhood. An engraving from 1881 pictures the young prince Carol being crowned by two young girls clad in approximate peasant attire. There is visible artistic license to the depiction of the girls: they wear shoes and puffy skirts, European bourgeois style. At this point, *Kultur* informed a relatively simple political idea and was yet to be explored. On the other hand, liberal-minded elites had to negotiate a Western trajectory for the recently formed country⁵.

² “Discursul celor două Românii”

³ “Nu era cioban pentru că nu mirosea a oi”, denunța o senatoare în timpul unui protest al păstorilor. ‘Mirosea a parfum, ca noi. Un cioban miroase a oi și nu se spală’.

⁴ “Autohtoni eterni”.

⁵ One disheartening experience for the young nation’s efforts to present its *Kultur* on the European stage was the rejection of Romanian peasant costumes by the director of the Paris Exhibition of 1867: the objects were considered “an almost savage display, rude furs, straw-packed specimens of the fauna of the forests and mountains, men’s clothes in embroidered leather, wool in various colours, a few women’s dresses in which already the Orient is manifest” (D. Kaempfen in Paris-Guide, 632, cited by A. Drace-Francis, 2013, p. 57).

The German-born Carol needed to be symbolically adopted into Romanianness, but at the same time Romanianness needed to be upgraded – for the moment only visually – to *Zivilisation*. The peasant girls in the engraving have a charmingly rustic appearance that places them in the vicinity of David Teniers the Younger's idyllic characters rather than in a Wallachian village.

The second example is the 500 lei banknote issued in 1924, where the reigning digit in its glorious rationality is flanked – again – by two young peasant women. Years of facing the harsh rural realities (meaning a more expert knowledge of the social, economic, and cultural realities in the villages) had tilted the iconographic representation of the peasant women toward realism. The women are barefoot, and there's ethnographic detail in their clothes and the distaff that one of them holds up. However, their physiognomies and posture (including the distaff) are firmly placed in the Western academic pictorial tradition: their features are Greco-Roman, hinting at the Romanians' Latin origin, a perceived historical fact vital for the elites' aspiration to being part of Europe. One of the women nurtures a baby, both a vision of the future and an iconographic reference to the Virgin Mary.

The role of the icon was to underline the narrative about the political, economic, and social possibilities of a nation founded upon the peasantry. As in other countries in the Balkans (see Daskalov & Mishkova, 2014), parts of the intellectual elite were proponents of the Third Way, agrarian ideologies centered on the potential of the peasant household as an economic unit to sustain a type of development carefully suited to the needs of the people. Both the needs and the people would be defined by the same elites; since, as Bourdieu noticed, the discourse on the identity of the peasants has always been the monopoly of other social classes (1977). Reality was visible through the cracks, however: in a parliamentary speech from 1907, historian Nicolae Iorga (himself an advocate of the Third Way) bitterly admitted the Romanian peasantry was the 'most backward' of all European peasantries (2016, p. 26).

4. An Ambiguous Icon

Iorga's remark points to the awareness within intellectual circles of the gap between the idealized image of the peasant and the reality of downtrodden rural masses. Based on the ideological option, many intellectuals chose to blame this silent majority for the country's inability to keep up with advanced Western societies. Disputes such as this were common throughout the end of the 19th century and the first half of the 20th century.

Mr. Pogor, returning to his favourite theme, began to shout: (...) 'A people with no literature, no art, no past civilization, is not worth the time of historians. (...) While France had produced Molière and Racine, the Romanians were in complete barbarity'(...). Then Eminescu, sitting in a corner, rose and said uncharacteristically violently: 'What you call barbarity, I call the wisdom of a people developing according to its own genius, sheltered from the influence of foreigners' (Panu, 1942, p. 99-100, our translation)⁶

Bărbulescu (2015) has shown the contradiction at work in the reports of country doctors responsible for the praxis of 'civilizing' the rural masses. Believers in the cultural and even racial uniqueness of the Romanian people, they had to account for the harrowing state of its health and hygiene and for widespread alcohol addiction. Medical reports present "a social

⁶ Original text: "Dl Pogor, revenind la tema sa favorită, a început să strige : (...) Un popor care nu are o literatură, artă, o civilizație trecută, acela nu merită că istoricii să se ocupe de el. (...) Pe când Franța produsese pe Molière și pe Racine, Românii erau într-o barbarie completă. (...) Atunci Eminescu, care ședea într-un colț, se ridică și, cu un ton violent, neobișnuit lui, zise : 'Ceea ce numești d-ta barbarie, eu numesc așezarea și cuminența unui popor, care se dezvoltă conform propriului sau geniu, ferindu-se de amestecul străinului'"

hell” – physical wretchedness transformed inevitably into moral wretchedness, disease, and suffering on a large scale. These reports became an important vehicle for propagating negative stereotypes about the peasants. The doctors had to resort to the motif of the ‘degenerated race’, already used by other observers of the countryside in the 19th century (M.Eminescu, A.D. Xenopol) to make sense of the daunting gap between the idealized representation of the village and what they perceived as its reality. Bărbulescu himself confesses he had perceived the countryside as an idyllic world with peasants dressed in clean and beautifully adorned clothes, whom he interpreted as the “quintessence” of Romanianness (Bărbulescu 2015, p.77).

The real peasant should be somewhere halfway between the despondent ‘domestic primitive’ and the Romanticized autochthon. However, these two antagonistic but often coexistent conceptions clearly account for the culturally imported imagological dichotomy of noble savage/barbarian. The interplay of these two angles in the conception of the peasant has underlined the othering process of the rural population throughout Romanian modern history.

Overcoming prejudice in both directions was at the heart of Dimitrie Gusti’s sociological inquiries into rural life. However, his students, with various ideological backgrounds, had trouble situating the urban subjectivity in relation to peasantness, conceived as sameness but felt as otherness, and the village as ‘terra incognita’ (Stahl, 1946). Many of them, such as Ernest Bernea, Traian Herseni, H.H. Stahl or Mircea Vulcănescu, explored this unknown terrain clearly rooting for the noble savage, or rather the eternal autochthon.

Sociology was thus put to work for the ‘regeneration’ of the nation (Golopenția, 2021). The monographers tended to see their work as a bulwark against social processes they believed were destroying the Romanian social fiber. Degeneration was conceived as an alteration of habitus. In the 1930s, Anton Golopenția complained about the slow degradation of traditional clothing in the villages of Runcu and Goicea Mare, as women were gradually giving up weaving and tended to dress more and more in brightly colored urban knitwear. (Golopenția, 2021, p.16).

This attitude is relevant to what was to happen once popular media took over the representation of peasantness, particularly in light of another of Golopenția’s remarks concerning generational transformations in the rural space. He saw a ‘cultural interregnum’ in the discarding of patriarchal values by younger generations. Golopenția identified a ‘danger of nihilism’ in rural communities where ‘elements of the modern civilization concerning the economy, health, the understanding of the world’ (quoted in Butoi, 2015, p.193) would still be missing. Thus, the ‘greening of the iron cage’ (Costinescu, 2018) of modernity, which was the programmatic basis for Gusti and his teams’ efforts, would turn out to be illusory, as many of the sociologists attached to the project, such as H.H Stahl and Mihai Pop, seemed to be convinced that pristine traditional culture was on its way to extinction. Gustian scholars were joined by proponents of the Third Way in distrusting the civilizational potential of the peasantry. Ionuț Butoi thus wonders what could be expected from the detractors of the peasantry if its ideological supporters

conceived of it in such condescending ways (2015, p.191). The liberal Ștefan Zeletin would dismiss the peasantry as ‘an inferior people’ dominated by fear, a young Emil Cioran would complain about the rural masses’ lack of vitality and sense of historical defeat and so on. These intellectual discussions were interwoven into the complexities of the nation building process.

The Romantic iconography of the peasant however never ran out of vitality, surviving successive political regimes despite the gloomy perspective of intellectual elites. The othering of the peasant and distancing from the rural space were conveniently obscured by the

idealizing discourse about the peasant. The peasantry was not framed in popular discourse as a lower class, but, at most, as a waning aristocracy of sorts, in need of technical help in order to play its part in the economic and social advancement of the nation. The peasant was usually, and more so in popular culture, imagined as the inexhaustible fountain of the national spirit. Rural habitus and material culture, more or less faithful to locality, were increasingly commodified for cultural consumption throughout the interwar period and then again from the 1960s on, with what is usually considered Ceaușescu's return to a form of nationalism. The only hiatus in this continuity was the 1950s, when the regime change had important effects on the image of the rural population in popular media, at the time mainly propaganda posters, magazines and films. The representation of the peasants became de-folklorized, as they were expected to leave their old ways behind and join the international proletariat. Portrayals of peasant men and women in the 1950s, increasingly influenced by socialist realism and Soviet esthetics, leave aside visual elements of cultural specificity to the point where it becomes impossible to distinguish between posters from Romania and Hungary or any other socialist country. This period of valued indistinctiveness, premised on the "unique Soviet impulse to transform society" (Haber, 2014), was, however, brief and left a bitter taste, particularly to the intellectuals of Gusti's school, many of whom had been politically persecuted.

5. The Role of Television

The national television was instrumental to the regime's recycling of the peasant icon under the socialist regime (Urdea, 2018; Matei, 2013). Under strict ideological control until 1989, television programs would broadcast the official edulcorated image of the rural world, mainly in a celebratory vein. As Rădulescu (2020) points out, as a fresh locum of cultural activism, from 1956 on television took over from the radio the mission of shaping the 'old man' into the 'new man' of the communist regime, reframing tradition with input from academic folklorists, government officials, local activists and, not least, TV editors. As both the Army and the Securitate were endowed by the end of the 50s with musical-choreographic folklore ensembles, the stereotypical image of the peasant was suddenly becoming more rigid and predictable than ever. A campaign to 'depollute' popular party music of Gypsy and other Balkan influences in the 1980s also contributed to a sense of malaise experienced by segments of the audiences towards officially approved folklore and the aseptic portrait of the peasant that came along with it. After 1989, these feelings of saturation were already fully expressed:

In January 1990, when the national television channel dared to resume its folklore shows, some viewers were outraged. They perceived folklore as a fake in the service of communist propaganda and took advantage of the momentary confusion of the national television (the only one existing then) to publicly express their indignation: that was not what freedom looked and sounded like! (Rădulescu, 2020, p. 253)

No one was sure what freedom looked and sounded like. In terms of representations, the 1990s were times of 'chaos' (Catherine Durandin, quoted in Bănică, 2014). And it is in the 1990s that the most disturbing representations of the peasant found their way onto TV screens and comedy stages. Throughout the consumerist boom that followed, as multiple television channels were recovering, this time for profit, the still festive, but less politicized folkloric peasant, deprecatory comedic images of the rural poor were gradually being mainstreamed into the Romanian public consciousness.

6. A Shift in Subjectivity: the 1990s, Leana and Costel

The first to popularize derogatory images of visibly rural characters was the comedy group named *Vacanța Mare*. In the 1990s, they created the stage (soon turned into a TV) duo Leana and Costel, a married couple from the village of Sadova, Dolj district, home to one of the group members. This aspect needs to be stressed: this isn't the kind of distancing performed by the intellectual elite, who switches easily from showing interest and benevolence to surgical lucidity as to what the peasant has become. It's 'waterfall contempt' (Todd, 2020) from cultural creators recently separated from the peasant way of life and eager to signal this newly created gap as a form of socio-cultural evolution. Leana and Costel, both played by men, are poor and unemployed. They are situated in the space of transition from subsistence agriculture to employment in capitalist agricultural enterprises, following the collapse of the perceived inefficient collectivized farming system. This space of transition seems to be empty⁷.

The couple is poor, but poverty is a consequence of their laziness rather than of structural inequalities and bad public policy. They're both heavy drunkards, quasi-illiterate and domestic violence is a daily occurrence. They're particularly ignorant and gullible, victims – especially Leana – to various quackeries. Behavioural flaws like alcohol consumption, a lack of hygiene, ignorance and violence have led to their child growing up with very visible physical and cognitive impairments (which might also be genetic, a trace of the race degeneration motif). This sordid rural fresco employs all the blemishes of character that country doctors would identify in the peasantry in the 19th century: idleness, an unsanitary lifestyle, alcohol addiction and so on. This time, however, it is descendants of the actual peasants who take over the denigrating discourse, while at the same time hinting ironically at the eternal autochthon iconic image: Leana and Costel's everyday surroundings contain visual cues referring the viewer to the Romanticized peasantry and its material culture. However, the pure aesthetic forms claimed by promoters of the eternal autochthon have vanished. Their surroundings are a hybrid of low-quality peasant objects and post-communist kitsch, unsavoury to the taste of Westernized audiences.

With Leana and Costel, the 1990s had become a slippery slope in terms of the representation of the peasant. Modernization was happening fast, and the rural population seemed to be left behind. In the official nationalist vein, the comedy TV representation of the peasant had been an instrument of measuring what was deemed fit for Romanian society from everything that was going on outside the cultural and political borders of Romania. The classic character was Nea Mărin, created and played in the 1970s and '80s by actor Amza Pellea. Originating from the same geographic and cultural area of Romania as Leana and Costel, Nea Mărin was neither dirty, nor stupid, although he was obviously not a product of formal schooling. His peasantness was in many ways harlequinesque (see Bottini, 2015), serving as a device to showcase other characters' obtuseness; his peasantness was thus equated with a specific type of common sense, predicated on local patterns of speech.

⁷An article on a news website from 26 February 2016 correlated two pieces of information under the headline *Backward Romania*: two thirds of the village houses have toilets outside the house (the famous 'backyard toilet') and 80 per cent of the people on social welfare live in rural areas (Zamfir, 2016). Another piece of news, also from 2016, provides welfare statistics for Southern Romania; Sadova, Leana's village, has the highest number of welfare recipients, but the mayor's explanation was ignored by *Vacanța Mare*: 'There are no employers, the Administration of State Property has leased 2500 hectares on which they grow nothing now. This used to be the main employer in the region. There were peach and plum orchards, there were vineyards where my fellow citizens would work and earn a salary' (Original text: "Obiective economice unde să muncească oamenii nu sunt. În plus, Administrația Domeniilor Statului a arendat o suprafață de 2.500 de hectare pe care nu se lucrează nimic. Înainte, acolo era principala unitate care absorbea forța de muncă. Erau plantații de piersici, de pruni, podgorie, unde oamenii desfășurau activitate și câștigau un ban, Dănescu", 2016).

Leana and Costel appealed to a different audience with a different message. It's the peasants who are obtuse and rather inarticulate; they no longer possess a valid worldview like Nea Mărin. The audience doesn't laugh with Leana and Costel (Nea Mărin's sketches were collectively titled *Let's laugh with Nea Mărin*), they laugh *at* them. These transformations obviously didn't happen all of a sudden, and certainly not without criticism. Vacanța Mare's portrayal of the peasant was bitterly contested, but it didn't die. Instead, it spilt over in mainstream media, especially starting in 2012, when the first *Las Fierbinți* episodes aired.

It is also important to remember that the various TV channels specialized in consumer folkloric music have also proposed their own representations of the peasant, recycling the simplified and idealized image of the generic regional peasant (Moldavian, Dobrudjan, Transylvanian, from Maramureș, Oltenia etc.) together with their respective musical styles. Cosma and Constantiniu (2022) have delved into the origins and appeal of *muzică populară*, a form of entertainment consumed by the masses, but frowned upon by educated strata. The same folklorized material, be it music or visual imagery related to the rural world, shifted from cultural state propaganda to capitalist consumption in the post socialist decades, losing some of the concern for authenticity, but maintaining the sense of pride and national identity. Thus, characters such as Etno TV's Văru' Săndel, played by Sandu Pop, would extend some of Nea Mărin's features for consumption by nostalgic, mostly elderly audiences. Carefully avoiding the blemishes of character associated with the anti-Romantic view of the peasant, Sandu Pop's character strived to be witty and endearing, inviting the audience to identify rather than distance itself from him. However, as ratings have repeatedly shown over the years, the rural figures in *Las Fierbinți*, akin in many ways to Leana and Costel, seem to have won the battle for cultural significance.

7. Characters in *Las Fierbinți* as Representations of Altered Peasant Habitus

The show premiered on March 1st 2012 on the private television channel ProTV and has constantly enjoyed the most extensive national viewership, with only slight variations, throughout its 22 seasons. Episodes are watched on average by 1.2, sometimes reaching 2 million viewers (Răducanu, 2023). A comedy of manners set in a rural community about 45 km from Bucharest, *Las Fierbinți* satirizes the behavior of contemporary villagers as they try to keep up with the modernizing processes sweeping through the almost adjacent urban environment. As a postmodernist cultural product, the series attempts to deconstruct the idealized representation of the countryside and presents a 'postrural' space (Murdoch, 1993) where various trends and ideas compete for the villagers' (and consequently the viewers') attention. However, as the next pages will show, this view of the village entails a different set of stereotypes under the guise of a 'realist' or rather a 'disenchanted' gaze. Far from being an attempt to represent the peasants as they work through processes of redefining themselves (Kearney, 1996), it's an exercise in othering the rural population by depicting it once again as backward and barbaric.

Laziness

According to classic anthropological definitions, and to the typical imagined peasant, we might add, peasantries everywhere are characterized by attachment to the soil, the local community, and to tradition (see Redfield, 1955) –and it's precisely these important elements of habitus that break apart in post socialist media images. Peasants work the land for subsistence. This is why, in the idealized representation, they would be hard-working and in tune with natural cycles. This characteristic of the peasantry was historically considered at odds with the macroeconomic development of the Romanian principalities, which saw specific forms of agro-capitalism destroy the pre-existing communitarian peasant structures

(Stahl, 1946, Chirot, 1976). Well-known characters in Romanian novels would embody these economic shifts by emphasizing the almost pathological desire to own land. Rural literary characters such as Ion (from Liviu Rebreanu's homonymous novel of 1920) or Petre Petre (from the same author's *The Revolt*) are dominated by a longing for land (which in Petre Petre's case turns into lust and the rape of a woman from the oppressing boyar class). These novels are part of the Romanian literary canon, and the two characters are widely known. They are represented with strictly peasant dispositions, "perhaps coarse, but dignified and sure" (Banton, 1964, quoted in Halpern and Brode 1967, p. 50). It's thus telling that Firicel, one of the characters in *Las Fierbinți*, has been visually constructed to resemble the film versions of Ion and Petre Petre. Played by actor Cuzin Toma, Firicel is one of the most rural-looking figures in the series: tall, muscled, wearing a moustache and always a little straw hat, the epitome of imagined Romanian peasantry in its healthy and rough masculine form. His dark hair, black eyes and prominent cheekbones concur with this idealized, but rather ambivalent image: both Ion and Petre Petre are dangerous young alpha males and the cultural iconographic tradition in which they have been created arguably goes back to Ovid's Scythian barbarians looming at city gates. It's a significant aspect, because Firicel is only visually related to Ion and Petre Petre. Their most important moral feature, the desire to possess and work the land, and their active disposition, are completely absent in Firicel. He is irredeemably lazy.

What Firicel still has from these peasant figures is the frustration of living in poverty. However, this poverty isn't presented to the viewer as deeply unjust – or perceived by the character as deeply unjust, as in the case of Ion and Petre Petre or Stan Țugurlan from Marin Preda's novel *Moromeții*, who have a sense of the historical injustice done to poor peasants. Firicel wakes up at after 10 a.m., whenever he works, he does a sloppy job, but instead of work he prefers to drink, straight from the bottle, sitting against fences like a vagabond and letting his large family struggle with daily insecurities. This message attached to his attitude, in conjunction with his wasted physical robustness, carefully constructed to look as pleasant as possible, is thoroughly ideological in substance.

Recent social and economic developments have tended to create the perception that the rural masses are free-riding on the capitalist industriousness of the urban educated class, the real producers of wealth in post-communist Romanian society. They have to pay taxes for the state to provide welfare to all the unemployed ex-peasants like Firicel. To the current economic ethos, 'poverty is not a misfortune to be pitied and relieved, but a moral failing to be condemned' (Tawney 1937, p.116), so economic success is due to individual character rather than social circumstances. If the urban classes used to have at least some dim awareness of living off the hard agricultural work of the peasant (see the dialogue about the 'peasant question' at the beginning of Rebreanu's *The Revolt*)– in post-communism it's the rural poor that are framed as parasites. This change in perception is traceable in current media visual rhetoric. Former Labour Minister Raluca Turcan 'sent to work' almost 10.000 welfare recipients, according to an article from January 2021 (*Adevărul*). The Minister wrote on Facebook: "I've assured the Romanians that those who don't want to work will no longer take advantage of hardworking people⁸". The text is visually supported by a photograph showing a group of villagers, men and women, sitting at an improvised table by the side of the road. The urban-rural divide has never before been so clearly associated with the moral divide as conceived by the Protestant thinking underlying the current economic ideology, as Max Weber described it.

⁸ <https://www.facebook.com/RalucaTurcan/posts/3773618189369173>

Drinking Too Much

Alcohol addiction is an extremely widespread stereotype associated with peasants. Although it's been proven to be unfair (see Bărbulescu, 2015, also INSSE statistics for 2022), in recent years, it has become one of the main meme subjects in Romanian internet culture and in *Las Fierbinți* it's constitutive to the villagers' everyday life. The two taverns in the village are presented as the only spaces for socialization, but people drink everywhere: at home, when they go fishing or just simply by the side of the road. Celentano (Adrian Văncică), the village drunkard in the series, personifies the whole community. Alcohol seems to open the way to liminality, making Celentano the poet, the philosopher and the prophet of the community, albeit in the most defective ways; a possible indication that such a wretched community only has access to the workings of the spirit through intoxication.

As is the case for Native Americans or the Irish following the English conquest, as well as many other autochthons faced with a technologically superior dominant group, the stereotype of alcohol addiction fits into an ancient cultural trope that can be traced back to Tacitus. The Germans, the archetypal barbarians, were drinking copiously and knew no measure. In this perspective, the problem isn't alcohol *per se*, but the lack of self-restraint, attributed to the primitive mind, which hasn't risen to maturity (associated with *Zivilisation*). It's worth remembering that many promoters of the positive eternal autochthon would attach to the peasant the adjective *cuminte*, meaning wise in the sense of obedient and quiet, but also in the sense of master of one's own affect, of one's urges, akin to stoicism. In the domestic primitive guise, the peasant is plagued by addiction, meaning he's unable to control himself (or herself, as women in *Las Fierbinți* drink almost as much as men). The drunken stereotype thus works as one of the mechanisms in intergroup relations, as a means to define the peasant as a 'repugnant other', to employ Harding's (1991) concept, used in a rather different context (Harding was referring to the framing of Christian fundamentalists by anthropologists). It can be argued that characters in *Las Fierbinți* are simply comedic figures, in the tradition of the carnival or *commedia dell'arte*, but it wouldn't, I argue, reveal the whole meaning and function of these particular representations of (post)peasants. Besides, Bakhtin (1965) emphasized that today's satirists have little in common with the traditional carnival, as they position themselves above or in opposition to the object of their satire, rather than on the same level or in the same community.

8. Decline of the Little Community: Promiscuous Women

In Redfield's description, peasants are also highly attached to the community - the 'little community'. The village has survived by clinging to conservative social structures, and its idealized representation has always put forward motherly or virginal feminine images, conveying purity of all sorts: blood, custom, language etc. The feminine icon had legitimizing power in this ideological perspective (as illustrated by the two emblematic peasant feminine figures crowning Prince Carol) as the collective urban imagination would juxtapose the body politic with the feminine birthing body. Rather unsurprisingly, the opposite image of the woman prevails in the domestic primitive ideological stance: one that becomes distorted towards promiscuity. *Vacanța Mare*'s Leana was particularly lustful, in ways that would surpass whatever remnants of carnivalesque rituals still surviving in the Romanian countryside could account for (see Hedeșan 2005 and Știucă 2015). In *Las Fierbinți*, all women are promiscuous, no matter the age, with the single exception of the young ex-mayor's daughter Gianina (Anca Dumitra), who's visually derived from contemporary pornographic images (hence the teasing aspect of her sexuality) and has no elements of peasant habitus. The actual peasant women in the show either sell themselves for very little, sometimes just for alcohol, or fall prey to uncontrolled lust. In one episode, the character

Rapidoaica (Maia Morgenstern) sleeps with a whole group of bikers passing through the village. In another, a villager tells another that it's best to visit her in the evening, when she's already drunk, so that he wouldn't have to go through the trouble of making her drunk before having sex. This rather sleazy representation of rural women may be rooted in the postmodernist intent to demystify the positive virginal image, with the awareness that the iconic message (Barthes, 1964) has reached a point of saturation. But the derogatory representation might also assume a descriptive role: traditional social structures have been destroyed- the *Kultur* that kept things together, the cultural content that informed all the dispositions in the traditional peasant habitus has disappeared.

Another argument for the latter point comes from a series of visual cues in the production design of the show. In Firicel's front yard, for example, the most archaic-looking and the poorest of homes on the set, multiple saucepans and cooking pots are hanging on pillars and outer walls (the family's everyday living space is outdoors or in the liminal places between inside and outside, as peasants usually live when the weather allows it). The Romanian viewer has been well trained by the national visual discourse (and commercial representation of folklore in recent decades) to expect any type of dishes hanging on rural walls to be richly decorated and colorful, another iconic image messaging the plenty of Romanian culture. But Firicel's dishes are all bare and old, at times rusty, communicating nothing except poverty and maybe a archaic instinct to display the objects of private life to the outer world. In the background of other scenes, plain white plates are hanging on walls, and the message there is clear: there might still be a reflex of traditional patterns of behavior, but it's devoid of content and meaning. The village has no more *Kultur*, but it has never had *Zivilisation*. Its barbarity is now plain to see.

9. From Tradition to Bad Taste

The esthetic dimension is particularly relevant to the *Las Fierbinți* pop deconstruction project. Romanticizing intellectuals used to admire the esthetic of the autochthon's material culture and celebrated the peasant as a poet and an artist, while the peasant woman was an exquisite designer (Xenopol, 1967). As mentioned above, the Romantic representational convention was resurrected as a political and then a commercial tool. The *muzică populară* was the main vehicle for the reproduction of the stereotypical esthetic forms associated with tradition. Cosma and Constantiniu show that this particular genre is consumed mainly by the rural and urban lower class, and that Romanian ethnomusicologists have generally dismissed it as "a falsification of the genuine peasant music that has no worth" (2022, p.58). For decades, the refined urban subjectivity has been associating rural preferences in terms of entertainment with both political ignorance and poor taste.

As a consequence, perceived bad taste has become pervasive in media representations of village life. In *Las Fierbinți*, the village is drowning in kitsch, which isn't framed as the glorious burst of human creativity in dire socio-economic conditions as is the case of Emir Kusturica's films (Gocic, 2001). Although Kusturica's influence is easily recognizable at least in the first episodes of *Las Fierbinți*, the dominant attitude in the Romanian show seems to be pedagogic mockery rather than playful nostalgia. A plaster putto painted dark bronze in the otherwise austere village setting, dreams of gates guarded by lions 'as large as Brânzoi's horse' would have the potential to convey a celebratory third-worldist view. However, associated with the didactic tendencies in many episodes, where the peasants are literally scolded or shamed by urban intellectual figures for being lazy, ignorant and dirty, the kitsch elements take up a role in what the media perceives as its 'civilizing' role. One of the main

writers of the show said it plainly: ‘In my opinion, *Las Fierbinți* should work as an example of Don’t do this’⁹.

10. Represented Ignorance as Othering

Don’t indulge in kitsch, but also don’t be so ignorant, one might add. *Las Fierbinți* makes a spectacle of the characters’ grammar mistakes, lexical confusion and general ignorance. In this respect, its precursors weren’t only the fictional duo Leana and Costel, but also a popular TV show segment called *Vax populi*. As part of the satirical show *Starea nației* [*State of the Nation*], *Vax populi* consists of a simple edited series of voces which in television jargon are short street interviews of passers-by, usually the answer to one or two questions. Here, the voces are shot almost exclusively on village streets, and only the most ignorant or conspicuous answers survive the editing process. Questions range from “How often do you brush your teeth?” (“now and then” or “never”) to “What planet are we on?” (“I don’t know, I’m not from around here”) and the respondents are usually extremely poor, drunk, toothless. As an inevitable effect of selecting and then isolating these characteristics by means of a complete lack of context, the viewer finds the rural population in a state of utter abasement, almost dehumanized. *Vax Populi* is a classic illustration of the process described by Champagne (1993/1999):

When marginal or disadvantaged groups attract journalistic attention, the effects of mediatization are far from being what these social groups could expect since the journalists in this case have a particularly significant power of construction so that the production of the event is almost totally out of the control of the people concerned (Champagne, p. 49).

It’s the logic of media representation in general, but in the Romanian case, Champagne’s insight points to a development that may have dire social consequences, as groups with no autonomous voice – such as peasants – “are spoken of more than they speak, and when they speak to the dominant group, they tend to use a borrowed discourse, the very one the dominant offer about them” (1993/1999, p. 51). This might be one explanation for the denigrating image of rural folk put forward by *Vacanța Mare*.

11. A Danger to Democracy

Ignorance favours a tendency to support conspiracy theories and suspicious political figures. This is the most problematic aspect of this essay, because it touches the core of current Romanian social discontent. Social polarization is most visible in political choice, and the blame that the urban educated class lays on the rural, uneducated class is widely visible in the representation of peasants on TV. According to theories put forward by agrarian idealists such as Nicolae Iorga, proto-democratic institutions were embedded in the egalitarian structures of the peasant community (Iorga, 1985). Reality would put this conception to the test, as in 1907, a bloody peasant revolt swept through the country and faced the apologists of the eternal autochthon with the fury and violence of masses fed up with poverty and exploitation (more so than in neighbouring states, see Marin, 2018). The spectre of angry peasant mobs has been haunting the Romanian public imagination ever since. In the very first episode of *Las Fierbinți*, an irate mob of villagers threatens to disrupt the local elections. They’re brandishing pitchforks and scythes – classic signs of rural barbarity, as well as a direct reference to the memory of the 1907 events - and are easily manipulated by one party

⁹ <https://cristinastanciulescu.ro/interviuri/mimi-branescu-dupa-parerea-mea-serialul-las-fierbinti-ar-trebui-sa-functioneze-ca-un-exemplu-de-asa-nu/>

who offers them free alcohol and pushes them to frighten the incumbent mayor. Manipulation has often been associated with angry half-illiterate mobs in post-socialist media representations, particularly after the traumatic events of 1990 and 1991 known as the ‘mineriads’, when large numbers of miners from the Jiu Valley poured into Bucharest and entered into violent altercations with demonstrators. The societal conflicts of the 1990s have ramified into the present and are represented in recent media, reflecting the urban-rural divide in the perception of polarization. There are echoes of the same peasant revolts (particularly the 1907 revolt, seen as ‘the last major peasant revolt of Europe’, as one article put it) in a journalistic film from 2017, when social tensions reached particular intensity again. Subtitled ‘Hatred divides Romania’, the film portrays the contemporary Romanian ‘repugnant other’: elderly, poor, uneducated and visibly rural or small-town folk, presented as ‘hateful’ precisely because they are ignorant and thus easily manipulable.

12. Conclusion

I have given an array of examples for how current media representations tend to use increasingly negative stereotypes in their portrayal of peasants, long considered the foundation of the Romanian nation. One explanation for this slip towards a derogatory type of humor directed at peasants may be akin to what Rădulescu has identified as the ‘dynamisation, desacralization and fragilisation’ of traditional musical repertoires, leading to their eventual decline. In the case of Leana and Costel, the process of dissolution of traditional structures, already somewhat advanced by the 1990s and early 2000s, becomes embedded in the subjectivity of the rural population itself, especially as it transitions to urban lifestyles. Although this still awaits research, it is generally known that *Vacanța Mare* audiences mainly consisted of male less educated youth. This peripheral masculinity fell victim to the ‘chaos of representations’ of the 90s, as it happily discarded what they perceived as invalid forms of material culture and habitus by making fun of them. However, this does not account for the vehemence of the depreciatory portrayals of peasants in these stage and TV sketches. The lack of nostalgia for modes of living associated with an oppressing regime seemed justified in an ideological context in which freedom was equated with consumption and accumulation of wealth. However, the stigmatization of the peasant seemed excessive for this type of ‘goodbye to the past’ comedy. There might be other systemic explanations that account for it. The first would be the very logic of media discourse. Champagne shows how the media contributes to the downgrading of certain social elements, not necessarily because of any political project, but because of distortions that are intrinsic to media functioning. Stigmatization happens partly because of the journalists’ or content creators’ bias, partly because stimulating and agitating, thus keeping the audience hooked on the channel, works with emotionalized polarities. Media “creates content that reinforces your pre-existing opinions, and, after analysis of your consumer habits, sends it to you”. (Taibbi, 2019, p. 25). The pre-existing is however important. It isn’t television *per se* that engenders such attitudes, it has just been shown to exacerbate current attitudes (Taibbi, 2019; Richards, 2007), not necessarily towards polarization, but also towards creating a sense of shared identity (see Abu Lughod, 2005 for the role of TV dramas in creating a sense of national identity in Egypt).

But the logic of comedy and mass communication doesn’t fully account for the vicious reflections of the peasantry in popular media. Recent ideological transformations and class dynamics might also be responsible, as has already been suggested. Reifova (2021) has shown how Czech TV productions have been creating neoliberal sensitivities via shaming the working class, in a process of ‘doing class’ (Scharff, 2008) that sustains the emergence of a new class structure. TV productions such as *Las Fierbinți* might be doing or rather downgrading class by downgrading within the structures of social imaginaries the main elements that used to define the

eternal autochthon. These programs perform iconographic shifts in a pop-deconstructive vein, demolishing a Romanticized conception of the peasant-based on *Kultur*. By eliminating the ideological representation of peasants, these images of rural characters contribute to making them second-class citizens. The village, as depicted in *Las Fierbinți*, is no longer a cultural unit living according to its legitimate values in its own space and time, as per the official discourse. The destruction of this Romantic vision, however, didn't make way for genuine concern and proper contextualization of the rural world, but rather for a set of negative stereotypes concurring to the general perception that Romanian urban modernity is surrounded and trapped by Third World wretchedness.

References:

- ABRAMOWITZ, A. I. (2010). *The disappearing center: Engaged citizens, polarization, and American democracy*. New Haven: Yale University Press.
- ABU-LUGHOD, L. (2005). *Dramas of nationhood: The politics of television in Egypt*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BAKHTIN, M. (1984). *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press. (Original work published 1965).
- BĂNICĂ, M. (2014). *Nevoia de miracol: Fenomenul pelerinajelor în România contemporană* [The need for miracle: The pilgrimage phenomenon in contemporary Romania]. Iași: Polirom.
- BĂRBULESCU, C. (2015). *România medicilor: Medici, țărani și igienă rurală în România de la 1860 la 1910* [The doctors' Romania: Doctors, peasants and rural hygiene in Romania from 1860 to 1910]. București: Humanitas.
- BARTHES, R. (1977). Rhetoric of the Image. *Image - Music - Text*, 32-51. New York: Hill and Wang. (Original work published in 1964)
- BETTARELLI, L., REILJAN, A., & VAN HAUTE, E. (2023). A regional perspective to the study of affective polarization. *European Journal of Political Research*, 62, 645–659.
- BORZA, C., GÎRDAN, D., & MOTOC, E. (2022). The peasant and the nation plot: A distant reading of the Romanian rural novel from the first half of the twentieth century. *Rural History*, 4(1), pp. 75-91.
- BOTTINI, M. (2015). You Must Have Heard of Harlequin. In J. Chaffee & O. Crick (Eds.), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, pp. 55-62. London / New York: Routledge.
- BUTOI, I. (2015). *Mircea Vulcănescu: O microistorie a interbelicului românesc* [Mircea Vulcănescu. A microhistory of the Romanian interwar period]. București: Eikon.
- CHAMPAGNE, P. (1999). The view from the media. In P. Bourdieu et. al (Eds.), *The weight of the world: Social suffering in contemporary society*, pp. 46-60. Stanford: Stanford University Press. (Original work published in 1993).
- CHIROT, D. (1976). *Social change in a peripheral society: The creation of a Balkan colony*. San Francisco-London-New York: Academic Press Inc.

- COSMA, V.S. (2019). Inventing the Romanian Peasant in Transylvania during the Nineteenth Century, in S. Baghiu, V. Pojoga and M. Sass (Eds.), *Ruralism and Literature in Romania*, pp. 165-189, Berlin: Peter Lang.
- COSMA, V. S., & CONSTANTINIU, T. (2022). "It Was All that I Could Think of." Migration, Youth, and Folkloric Entertainment in Rural Romania. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai - Dramatica*, 67(1), 55–80.
- COSTINESCU, I. M. (2018). Interwar Romania and the greening of the iron cage: The biopolitics of Dimitrie Gusti, Virgil Madgearu, Mihail Manoilescu, and Ştefan Zeletin. *Journal of World-Systems Research*, 24(1), 151-187.
- DĂNESCU, A. (2016, July 12). *Comune în care oamenii trăiesc de 20 de ani din ajutoare sociale* [Communes where people have been living for 20 years on social benefits]. Retrieved from <https://www.gds.ro/Local/2016-07-12/comune-care-oamenii-traiesc-de-20-de-ani-din-ajutoare-sociale/>
- DANESI, M. (2017). Visual rhetoric and semiotic. *Oxford Research Encyclopedia of Communication*, <https://bartelswrt105.weebly.com/uploads/1/2/0/1/120154901/danesi.pdf>
- DRACE, A.F. (2013). *The traditions of invention: Romanian ethnic and social stereotypes in historical context*. Leiden-Boston: Brill.
- DUMITRESCU, F. (2015). *Tradiții la supraofertă: Între socoteala din agenție și cea de la raft* [Traditions on a discount: Expectations from the advertising agency to the shelf]. București: Editura Cartier.
- ELIAS, N. (2013). *The Civilizing Process Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*. Malden: Blackwell Publishing. (Original work published in 1939)
- GOCIC, G. (2001). *The cinema of Emir Kusturica: Notes from the underground (directors' cuts)*. New York: Wallflower Press.
- GOLOPENȚIA, A. (2021). *Opere complete* [Complete Works], vol I, II and IV. București: Editura Enciclopedic Gold.
- GILL, H. (2022). Testing the effect of cross-cutting exposure to cable TV news on affective polarization: Evidence from the 2020 US presidential election. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 66(2), 320-339. DOI: <https://doi.org/10.1080/08838151.2022.2087653>
- GRECU, S. (2021). Political culture, social polarization and electoral behavior: The last decade in Romanian political system. *Journal of Intercultural Management and Ethics*, 4(4), 27-41. DOI: <https://doi.org/10.35478/jime.2021.4.04>
- GOFFMAN, E. J. (1963). *Notes on the management of spoiled identity*. London: Penguin.
- HABER, M. (2014). Socialist realism and the study of rural life, 1945–1958. *The Soviet and Post-Soviet Review*, 41(2), 194 – 219.
- HALPERN, J., & BRODE, J. (1967). Peasant society: Economic changes and revolutionary transformation. *Biennial Review of Anthropology*, 5, 46-139.
- HARDING, S. (1991). Representing fundamentalism: The problem of the repugnant cultural other. *Social Research*, 58(2), 373-393.

- HEDEȘAN, O. (2005). *Lecții despre calendar (curs)* [Lessons about the calendar (lecture)]. Timișoara: Editura Universității de Vest.
- IBRĂILEANU, G. (1979). *Opere* [Works], vol. 8. București: Minerva
- IORGA, N. (2016). *Discursuri parlamentare (1907-1917)* [Parliamentary speeches (1907-1917)]. Ploiești: Editura Karta-Graphic.
- IORGA, N. (1985). *Locul românilor în istoria universală* [The place of Romanians in world history]. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- IYENGAR, S., & WESTWOOD, S. J. (2015). Fear and loathing across party lines: New evidence on group polarization. *American Journal of Political Science*, 59(3), 690-707.
- IYENGAR, S., SOOD, G., & LELKES, Y. (2012). Affect, not ideology: A social identity perspective on polarization. *Public Opinion Quarterly*, 76(3), 405–431. DOI: <https://doi.org/10.1093/poq/nfs038>
- INSSE. (2023, July 7). *Coordinates of living standard in Romania: Population income and consumption in 2022*. Retrieved from <https://insse.ro/cms/en/content/coordinates-living-standard-romania-population-income-and-consumption-2022-romanian>
- KEARNEY, M. (1996). *Reconceptualizing the peasantry: Anthropology in global perspective*. London: Routledge.
- LELKES, Y., IYENGAR, S., & SOOD, G. (2017). The hostile audience: The effect of access to broadband Internet on partisan affect. *American Journal of Political Science*, 61(1), 5-20.
- MARIN, I. (2018). *Peasant violence and antisemitism in early twentieth-century Eastern Europe*. London: Palgrave Macmillan.
- MATEI, A. (2013). *O tribună captivantă: Televiziune, ideologie, societate în România socialistă (1965-1983)* [A captivating tribune: Television, ideology and society in socialist Romania (1965-1983)]. București: Curtea Veche.
- MIHĂILESCU, V. (2017). *De ce este Romania astfel* [Why Romania is the way it is]. Iași: Polirom.
- MURDOCH, J., PRATT, A. C. (1993). Rural studies: Modernism, postmodernism and the post-rural. *Journal of Rural Studies*, 9(4), 411-427.
- POP, L. (2023). Geographical polarization of sustainable welfare in Romania: The unbearable lightness of inequality of opportunity. *Journal of Comparative Studies in Anthropology and Sociology*, 14(1), 1-32.
- PANU, G. (1942). *Amintiri de la Junimea din Iași* [Memories from Junimea in Iași]. București: Editura Remus Cioflec.
- RĂDUCANU, C. (2023, November 2). Bătălia audiențelor: „America Express”, detronată de Giani, Bobiță și Dorel din „Las fierbinți”. Retrieved from <https://evz.ro/america-express-las-fierbinti-audiente.html>
- RĂDULESCU, S. (2020). Folklore in the communist period and its later extensions: The Romanian case. In B. Milanovic, M. Milin & D. L. Mihailovic (Eds.), *Music in Postsocialism. Three Decades in*

- Retrospect* (pp. 245-273) Belgrade: Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts.
- REDFIELD, R. (1955). *The little community and peasant society and culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- REIFOVA, I. (2021), Shaming the working class in post-socialist Reality Television. *European Journal of Cultural Studies*, 24(5), 1071-1088. DOI: <https://doi.org/10.1177/1367549420902790>
- RICHARDS, B. (2007). *Emotional governance: Politics, media and terror*. London: Palgrave Macmillan.
- SCHARFF, C. (2008). Doing class: A discursive and ethnomethodological approach. *Critical Discourse Studies*, 5(4), 331-343.
- SDROBIȘ, D. (2019). From science to action: Professionalizing social Work in Greater Romania. In Ș. Baghiu, V. Pogoja & M. Sass (Eds.), *Ruralism and Literature in Romania* (pp. 219-247). Berlin: Peter Lang Publishing House.
- STAHL, H. H. (1946). Vol. 1, *Sociologia satului devălmaș românesc* [Sociology of the communitarian Romanian village]. București: Fundația Regelui Mihai I.
- ȘTIUCĂ, N. (2015). Cucii din Brănești: O privire inside/outside asupra fenomenului [The Cuci of Branesti: An inside/outside perspective on the phenomenon]. In E. R. Colta (Ed.), *Populații și patrimoniul cultural imaterial euroregional* [Populations and the immaterial Euroregional cultural heritage], (pp. 72-88), București: Ed. Etnologică.
- TAIBBI, M. (2019). *Hate Inc: Why today's media makes us despise one another*. New York: OR Books.
- TAWNEY, R. H. (1936). *Religion and the rise of capitalism*. London: John Murray.
- TODD, E. (2020). *Les luttes des classes en France au XXIème siècle* [Class struggles in France in the 21st century]. Paris: Seuil.
- URDEA, A. (2014). Folklore music on Romanian TV: From state socialist television to private channels. *Journal of European Television History and Culture*, 3(5), 35-49.
- VERDERY, K. (1995). *National ideology under socialism: Identity and cultural politics in Ceausescu's Romania*. Stanford: University of California Press.
- XENOPOL, A. D. (1967). *Scrieri sociale și filozofice* [Social and philosophical writings]. București: Editura Științifică.
- ZAMFIR, A.M. (2017). Urban-rural educational inequalities and human capital polarization in Romania. *Journal for Multidimensional Education*, 9(3), 156-164.
- ZAMFIR, C. (2016, February 26). *România înapoiată: Două treimi dintre locuitorii de la sate se duc la toaletă în fundul curții. 80% dintre românii asistați social trăiesc în mediul rural* [Backward Romania: Two-thirds of the villagers use outdoor facilities for their toilet needs, located in the backyards. Additionally, 80% of Romanians receiving social assistance reside in rural areas]. Retrieved from <https://www.hotnews.ro/stiri-esential-20827971-romania-inapoiata-doua-treimi-dintre-locuitorii-sate-duc-toaleta-fundul-curtii-80-dintre-romanii-aistati-social-traiesc-mediul-rural.htm>

Anthropology

ECONOMIA ȘI SOCIETATEA
SUB LENTILA MULTICULTURALISMULUI.
CONTRASTE: *HETEROCROMIE ȘI HETEROCRONIE*
ECONOMICO-SOCIALĂ

ECONOMY AND SOCIETY UNDER THE LENS
OF MULTICULTURALISM. CONTRASTS: *HETEROCHROMY*
AND ECONOMIC-SOCIAL *HETEROCHRONY*

Gabriela BODEA

Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca
Babeș-Bolyai University Cluj-Napoca

e-mail: gabriela.bodea@econ.ubbcluj.ro

Abstract

Multiculturalism implies social acceptance: it does not involve consensus, but social awareness. As witnesses of diversity, we identify change itself, as a continuous process, relativised by aspects of heterochromy and socioeconomic heterochrony. The dichotomy of differentiated development does not follow a particular pattern. Simultaneously, it seems dual: it seduces through a certain degree of freedom (discernible, perceptible, or apparent), but it also makes itself guilty through the reticence that singles it out. In the end, differentiation brings advantages and requires sacrifices, but it is as much a part of the spirit of the individual as it is of the way economic entities act.

Keywords: heterochromy; heterochrony; multiculturalism; differentiated development.

1. Contraste: *heterocromie* și *heterocronie* economico-socială

„Evoluția umanității este singurul garant onest al acceptării *diversității*” (Bodea, 2023, p. 289). Afirmând acest lucru, ne gândim la faptul că identitatea noastră *ca entități economico-sociale* se construiește continuu, nefiind vreodată un „produs finit”. Vorbim aici despre relevanța *interculturalismului* și a *multiculturalismului*, concepte supreme care permit eterogenitatea valorilor umane. Ele ne ajută să privim mai sincer realitatea și s-o „corijăm” prin *acceptanță*, pe care-o demonstrăm sub forma *heterocromiei socio-economice*¹. Fără îndoială, o asemenea expresie nu este neapărat o mostră de consens, dar reprezintă o dovadă de generozitate individuală și/sau publică. În fond, ea are un precedent „de modă veche”: altruismul – care ne învață *ceea ce ar fi nevoie să evităm*: „indiferența, disprețul absolut” (Eliade, 1990, p. 63) față de alte valori decât *cele cunoscute* sau decât *ale noastre*.

¹ Sintagma (în formula completă) ne aparține. Conceptul *heterocromie* impune creionarea câtorva repere comparative: (i) Din punct de vedere *medical*, el presupune persoane având fie ochii de culoare diferită, fie un iris bi- sau multicolor. (ii) Din cele mai vechi timpuri, *ochiul* a constituit unul dintre marile simboluri ale existenței umane. El a reprezentat și continuă să acopere un mister, fiind privit cu un respect nedisimulat sau cu teamă. Ezoteric, *ochiul* relevă o sursă a puterii unei entități, o manifestare a conștiinței superioare sau o „oglină a sufletului”.

Completăm acest context civilizațional prin apelul la *conștiința socială*, care atrage reciprocitate, obligații morale, respectiv încredere. În acest spirit, capitalismul – ca simbol inter-generațional al instituționalismului – învață societățile să accepte că viitorul de tip post-industrial are virtuți, dar și multe limite. Tocmai de aceea, standardele majorității nu sunt cotate neapărat drept cele mai potrivite repere ale evoluției.

Trăim într-o lume a contrastelor, care ne învață (greu, dar o face) să respectăm *și alte* comunități decât cea din care facem parte, să prețuim *și alte* contribuții decât cele cunoscute (*clasice*). „Capitalul spiritual” (cultural-religios), „adăugat” celui valorificat în economie, îi autentifică acestuia amprenta. Uneori, privit izolat – caz în care ne referim la considerente legate de condamnarea simbolului „impur” al banilor – el tinde să se distanțeze de aspectele financiare, *pur economice* (Ford, 2018, p. 1). Însă trebuie să recunoaștem că acesta este un punct de vedere nedrept: nu putem exclude reperul monetar din existența entităților economico-sociale. Nici măcar instituția Bisericii nu poate contesta necesitatea banilor în societatea civilă, deoarece: (i) ea însăși trebuie să-și asigure perenitatea (propria sa „biografie”); (ii) fundamentul său este binefacerea, iar un asemenea deziderat pretinde contribuții monetare pentru scopurile propuse. În consecință, chiar dacă *banii* și *spiritualitatea* par a fi noțiuni contradictorii, ele sunt dependente una de cealaltă. Exemplu: Un tablou *considerat valoros* va fi vândut în decursul timpului cu sume din ce în ce mai mari (iată o probă de acceptabilitate și de responsabilitate colectivă asupra valorii). În schimb, este posibil ca un produs sofisticat, *avangardist*, catalogat *în prezent* drept o mostră de deconstrucție (fiindcă nu este înțeles), să depășească în viitor acest stadiu aparent „compromis”. Cu alte cuvinte, *frumosul* nu aparține dialecticii. El este un termen discutabil – deși nu neapărat superficial – care face trimitere spre îndemnul lui Umberto Eco: „să judecăm Frumosul ca pe un mod de explorare, iar Binele ca pe un sentiment” (Eco, 2005, p. 237).

Diversitatea economico-socială antrenează *heterocromia* companiilor și statelor lumii. Ele înțeleg tot mai clar că *standardele*, deși nu se estompează, lasă loc individualității și particularismului (Bodea, 2023, pp. 289-290). Că *este așa*, ne-o dovedește Gary S. Becker, laureat în 1992 al Premiului Nobel în științe economice, grație meritului de a fi extins analiza (micro)economică la noi domenii ale comportamentului uman. El socotește că valoarea intrinsecă a lumii materiale o regăsim în *capitalul uman*, care prezumă că educația și pregătirea profesională sunt „cele mai importante investiții” (Becker, 1997, p. 17). Doar că trebuie să fim conștienți de o realitate: dacă vorbim despre câștiguri concrete (monetare și spirituale) de pe urma acestui „plasament” de capital, comensurăm și riscurile operațiunii (prin rata marginală de recuperare a investiției). De asemenea, adresăm o întrebare poate retorică: aptitudinile individului determină educația *sau invers*? Răspunsul îl oferă corelația dintre poziția educațională a individului, coeficientul lui de inteligență și locul de muncă ocupat de persoana respectivă. Legătura amintită se traduce printr-o abordare a relației multi-secvențiale dintre efort și efect în economie, din perspectiva celui care consideră că investiția în om echivalează cu una în valoare.

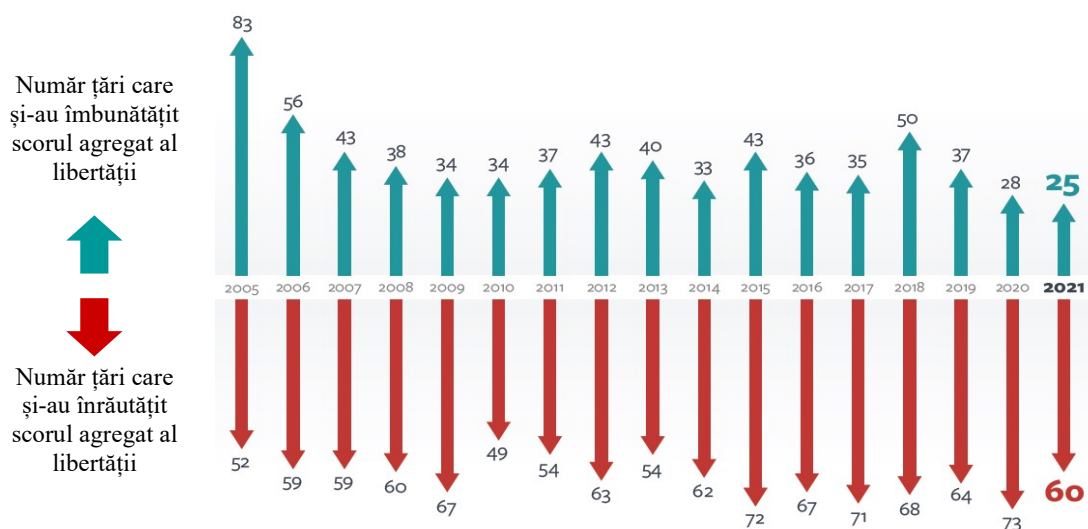
Recunoaștem *heterocromia* în aspecte relevând diferențele dintre gradele de libertate pe care le prezumă: (i) doctrinele și/sau ideologiile cunoscute; (ii) realitatea. Constatăm că în secolul XXI, în contrast cu regimurile democratice, pe mapamond persistă accente de încălcare a principiilor libertății. Vorbim, în asemenea cazuri, despre o *povară a heterocromiei*. Exemplificarea pe care am ales s-o ilustrăm vizează *autoritarismul* – care înglobează maniere conflictuale de îngădire a libertății², remarcându-se prin distanțarea abuzivă și/sau arbitrară față de democrație. Într-un asemenea sistem economico-social, puterea politică și economică acumulează unilateral interesele unui individ / grup aflat la

² Dacă un astfel de regim se îndreaptă spre reprimarea libertății, „migrează” spre totalitarism.

conducere. Elita politico-economică este susținută de către oponenții regimurilor democratice, alegând să guverneze autoritar, cu influențe mai mult sau mai puțin apropiate de totalitarism. În acest sens, ea alege să se manifeste defensiv (intenționând să păstreze *statu-quo*-ul structurilor sociale) sau ofensiv (dorind destrămarea *statu-quo* și impunerea unor modificări radicale în organizarea socială). Dar „afișarea” propagandistă (uneori agresivă) a „meritelor” celor care conduc un astfel de regim devine „legitate”, simultan cu negarea capacităților celor „conduși”. Despre fenomenele din această „gamă”, Friedrich Nietzsche îndrăznește să-și exprime o opinie dură, vizând asocierea lor cu unele boli mintale. Concret, nebunia, întâlnită accidental în mod individual, se pare că se transformă (inclusiv azi) într-o „regulă în cazul grupurilor, al partidelor, al popoarelor și epocilor” (Nietzsche, 2015, p. 98). Șocant sau nu, în multe zone ale lumii, tendința spre autoritarism a crescut ca intensitate în ultimele decenii. Din anul 2006 până în 2021, numărul țărilor care au încurajat și/sau au amplificat libertățile cetățenești a rămas în urma numărului de state care au restrâns aspectele democratice. Altfel spus, în Figura 1 observăm că țările cu un scor agregat înalt al predispoziției pentru libertate sunt, cert, mai puține la număr decât cele cu tendință spre autoritarism (Repucci & Slipowitz, 2022, p. 2). Mulți cetățeni ai statelor care comprimă / suprimă libertățile individuale (făcând parte predominant din Asia, Africa și America Centrală) și-ar dori să trăiască în alte regimuri, dar suportă regimul opresiv pentru că n-au puterea de a-i riposta (Repucci & Slipowitz, 2022, pp. 15-16).

Figura 1.

Numărul țărilor în care scorul agregat al libertății s-a îmbunătățit (partea superioară a graficului), respectiv a scăzut (partea inferioară a graficului), în perioada 2005-2021



Sursa: după Repucci, S. & Slipowitz, A. (2022). The Global Expansion of Authoritarian Rule. In Freedom House, *Freedom in the World 2022*. Washington.
https://freedomhouse.org/sites/default/files/2022-02/FIW_2022_PDF_Booklet_Digital_Final_Web.pdf, p. 2.

Notă: *Freedom in the World 2022* evaluează 195 țări și 15 teritorii, dar graficul ia în calcul doar statele / zonele al căror scor agregat al libertății s-a schimbat.

* * *

Aspectele de *heterocromie* abordate anterior se poziționează în preajma altei noțiuni interesante și comprehensive: *heterocronia crizelor*³. Despre ce este vorba? *Heterocronia* identifică fenomene și procese economico-sociale sau doar etape ale acestora, privite în evoluția lor temporală, reală (supusă mișcării economico-sociale). Ea presupune *schimbare*, deci inevitabile diferențieri, dezacorduri, discontinuități (rupturi de ritm), decalaje și chiar deconstrucții (Bodea, 2023, pp. 290-298). La fel precum organismele biologice care evoluează inter-generațional (având descendenți semnificativ diferiți comparativ cu strămoșii), economiile lumii se pot transforma în timp, ca urmare a factorilor care le potențiază sau le frânează dezvoltarea. Astăzi, conceptul *heterocronie* valorifică șansele globalizării de a depăși limitele temporale „clasice”, presupuse de către activitățile economice. El vizează, așadar, fie punți, fie segmentări între timp și spațiu. Concret, entitățile se confruntă cu una din două intenții: suportarea tranzițiilor sau adaptarea entităților *la interesele lor interconectate*; *ajustarea* propriilor priorități, conform necesităților momentului – inclusiv *capacitatea diferită de acumulare* la nivel *macro*-. În caz contrar, consecințele crizelor care afectează economia vor fi resimțite tot mai grav și tot mai inegal (ca durată, ca ritm și ca extensie).

Ne reamintim de „căutarea timpului pierdut”, învăluită în memoria lui Marcel Proust. Individul se poate întoarce într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat, prin amintirea re trăită *altfel*, în momente distincte ale vieții. Comparativ, realitățile economice pot fi percepute diferit, uneori chiar divergent, în funcție de perspectiva din care sunt analizate sau comparate. De aceea, aspectul *timp* poate transforma factualitatea într-un alt tip de *output*, cu ajutorul privirii multidimensionale și/sau reversibile asupra lucrurilor. Dacă există un timp *cunoscut*, *obiectiv* (pe deplin coerent și natural), de ce n-ar exista și un „răgaz” – pe care îndrăznim să-l numim *timp subiectiv* – necesar căutării echilibrului? Scopul său poate fi pe deplin onorabil: re-armonizarea intereselor economico-sociale ale entităților micro- și macroeconomice, respectiv cuantificarea realității dintr-o altă perspectivă decât cea „clasică”. Totuși, să nu uităm esența economică a *schimbării* (inclusiv a celei diacronice): orice *input* utilizat înseamnă sacrificarea altei șanse de valorificare a resursei prin *output* – deci entitățile trebuie să reconsidere amploarea costului de oportunitate al fiecărui demers urmat.

În optica lui Nicholas Georgescu-Roegen, economia în ansamblul său trebuie să respecte limitele ecologice globale legate de capacitatea de încărcare a ecosistemelor, de stabilitatea ciclurilor biologice și geodinamice, de echilibrul sistemului climatic. În acest context, cum ar putea știința „să refuze în mod dogmatic” (Georgescu-Roegen, 1979, p. 514) să cerceteze procesul în urma căruia pot apărea noi resurse? Dimpotrivă, considerăm că *tocmai aceste eforturi (finalizate prin efecte pe măsură)* trebuie să diferențieze economiile lumii.

Mircea Eliade a înțeles că disciplina spiritului și înțelepciunea ajută entitățile să distingă faptul că *deosebiriile dintre ele* nu contează atât de mult, precum elementele care le apropie. *Discordanța reală* era pentru el cea dintre individul dependent de tentațiile modernismului („reziduuri” sau „latențe”) și omul care-și permite libertatea spirituală (Eliade, 1990, p. 58). În lumea mileniului III, „deconectarea” în raport cu acest crez o impune *dilema identitară a globalizării* (Bodea, 2023, p. 291), anticipată atât de frumos de către Eliade, într-un elaborat *permanent, deși asincron*. Riscul unei asemenea „decuplări” de interesele globale este ca valoarea (spirituală și/sau economică) „să fie disprețuită, ignorată și chiar distrusă” (Eliade, 1990, p. 62).

³ Sintagma (în formula completă) ne aparține.

Interdependențele din economia mondială fac dovada unei relații necesare (dar *nu neapărat* realizate) între trei repere: acțiunile entităților de pe piață, puterea (economică) manifestată de ele și temporalitatea cultural-istorică. De fapt, relația amintită construiește un viitor, pe seama acumulărilor trecute. Nu putem nega nici istoria, nici timpul, dar – așa cum în lume există locații ale sacralului și locații ale profanului – cunoaștem demersuri uneori benefice, iar alteori distructive ale actorilor economici. Nu identificăm sisteme social-economice desăvârșite, în schimb există suficiente utopii. Nu pretindem să remarcăm activități complet transparente (așa cum prevede teoria pieței cu concurență pură și perfectă), dar recunoaștem variate moduri de oglindire a teoriei în practică. Cele mai elevate tipare ale *heterocroniei* rămân, așadar: bibliotecile, muzeele, pinacotecile și colecțiile (artistice, literare, filatelice ș.a.), alături de arhive. Acceptăm, așadar, jocul *heterotopiei*⁴, ca „alunecare” (ne)firească a unei realități cunoscute, către limite mai puțin abordabile: stereotipuri, incompatibilități, abateri. Michel Foucault a folosit acest termen (Foucault, 1986, p. 22-27) pentru a surprinde „spații” culturale și discursive cu caractere aparte: controversate și incompatibile – deci tulburând lumea cunoscută. Însă noi considerăm remarcabilă exprimarea lui Walter Russell Mead, în sensul că⁵: utopia ne trimite spre locuri în care totul pare bun; distopia ne impregnează viața cu consonanțe ale răului; *heterotopia* favorizează viziuni diferite asupra aceluiași „ceva”. Ca exemplificare a *heterotopiei* în sensul temei noastre de studiu, oferim cazul polarizării social-economice a puterii între două „reflexii” ale adevărului: una *pro-* și alta *contra-* (în sensul clișeului „cine nu e cu noi e împotriva noastră”).

2. Diversitate vs. diferențiere: Marcaje ale *heterocromiei* și *heterocroniei* economico-sociale

Chipul (ne)articulat al *diversității* economiilor lumii are în vedere trei aspecte: unul economic, unul spiritual și unul care îngemănează influența lor pe palierul social. Fiecare dintre ele se detașează atât prin repere de modernitate (proprii „noilor vremuri”), cât și prin elemente rămase clasice („tradiționale”). Rareori, cele două categorii se îmbină, sprijinindu-se reciproc; de cele mai multe ori, ele provoacă o dezorientare care condamnă economiile la conflictualitate și/sau la trăirea unor „spaime” mereu în schimbare. Cert este că nu se poate vorbi despre o uniformizare a criteriilor privind dezvoltarea, deși toate societățile par avide de succes. Prezentul – fascinat de *noul* capitalism – dovedește rescrierea permanentă a realității, oscilând între nihilismul față de trecut și absorbirea uneori simulată a unui viitor prea grăbit. Pericolul și aroganța post-capitalismului (cauzatoare de *rupturi* economico-sociale) se îngemănează cu atracția *încă* magnetică a acestui concept. Astfel, discordanța dintre ele (uneori mascată, alteori nu) naște constrângere și apoi revoltă.

Și totuși, diversitatea este vizibil afectată de *diferențiere*. Paradoxurile acestui concept nu încetează să captiveze mapamondul, în căutarea factorilor care separă *lumile*. Dacă privim o astfel de realitate în mod obiectiv, delimitările dintre sistemele economice sunt inevitabile. Dar există entități care *le caută*, deci le accentuează avatarurile. Este vorba despre o terminologie oscilând între imperialism, „aplatizare socială” și radicalism – care, inevitabil, lasă în urmă doar ruine. În consecință, comunitățile pot alege *să creadă sau nu* că trăim în „cea mai bună dintre lumile posibile”⁶, fiindcă șansele lor la dezvoltare se pot estompa rapid.

⁴ În sens medical, indică deplasarea anormală a unui organ.

⁵ În original: „Utopia is a place where everything is good; dystopia is a place where everything is bad; heterotopia is where things are different – that is, a collection whose members have few or no intelligible connections with one another.” (Mead, 1995/1996, p. 13)

⁶ Aluzie la teoria lui Leibniz, conform căreia Dumnezeu a creat cea mai bună lume posibilă. În original: „among all possible creatures he [God] chooses the best and creates it” (Leibniz, 1998, p. 31). Deși criticabilă, replica lui Leibniz ilustrează o alegere din infinitul Creației. Cu alte cuvinte, *această* lume (mai mult sau mai puțin nedreaptă) ar fi fost *cea aleasă* de către o divinitate atotștiutoare, care *există* atâta timp cât nu este demonstrată nașterea unui *opus / oponent* al său.

Iată cel puțin câteva argumente ale afirmației noastre, care ne determină să apreciem că, deși pretutindeni constatăm *forme* (*învelișuri*), lor nu li se adaugă mereu *fond* (*structură*):

- Hegemonia și/sau aroganța *nu pot dispărea* din perimetrul realității prezente și viitoare (Duroselle & Kaspi, 2006, pp. 384-393); chiar dacă exponenții puterii se schimbă pentru perioade mai lungi sau mai scurte de timp, prejudiciile și oportunismul cu care ei impregnează sistemele economice dominate au o inevitabilă continuitate.

- „Orice imperiu va pieri” (Duroselle & Kaspi, 2006, p. 274), așa precum a arătat dintotdeauna istoria omenirii.

- Estimăm că *și de acum înainte*, raporturile subiective de tip „eu – eu” le vor domina sau chiar ostraciza pe cele de tip „eu – noi”, deși, în sensul afirmației *creative* a lui Arthur Rimbaud, „eu este altcineva” (Rimbaud, 1968, p. 208).

- Inegalitatea face parte din circumstanțele „naturale” ale oamenilor, fie alocându-le „doze” de armonie (Boilă, 1923, p. 4), fie separându-i artificial (dar definitiv), din perspectivă economică și politică (Boilă, 1923, pp. 5-6, 30-35).

- „Revărsarea” conspirațiilor (miliare, politice, economice) riscă să depășească orice limită cunoscută. Ea *naște crize* – dar, simultan, este *efect al crizelor*, peste tot în lume.

- În final, doar *catharsis*-ul poate purifica „spațiul” conflictual generat de sistemele economico-sociale și politice moderne (prin vindecarea „rănilor” numite război, criză, potențial distructiv, încălzire globală, nedreptate, consumerism ș.a.).

Diferențierea implică, inevitabil, conflictualitate. Pe de o parte, orice dezacord care se amplifică devine tot mai costisitor în termeni monetari, iar identificarea unor *variante comune de lucru* ar putea fi o soluție pentru toate părțile implicate. Pe de altă parte, complexitatea *dezvoltării diferențiate* este recunoscută, dar, în timp ce unii specialiști o acceptă (reinterpretând-o în raport cu prioritățile perioadei traversate), alții o contestă. Totuși, chiar și într-o asemenea „confruntare” care schimbă conturul lumii economice, identificăm un *folos*. Cu alte cuvinte, polemica tratând *diferențierea tipurilor de dezvoltare pe plan mondial* ne face să înțelegem vectorii de influență ai evoluției societății. Modelați după principii economice (utilitariste sau nu), ei reflectă multi-stratificarea intereselor urmărite de actorii pieței – deci reculul ipoteticului egalitarism la care poate mai speră omul de rând. Scalarea lor demonstrează convergență, divergență sau instabilitate (după caz), ajutându-ne să sesizăm atât nuanțe de *heterocromie economico-socială*, cât și secvențe de *heterocronie* aferente aceleiași sfere de interes. Împreună, acești factori (contestatari unii față de alții) provoacă *echilibre vulnerabile, alternative*, determinate de realități neuniforme, fragmentate de diverse crize. Ca purtători ai schimbării societății, *vectorii dezvoltării diferențiate* „balansează” realitatea între trecut, prezent și viitor, pe un filon care le evidențiază impactul. Vom adnota câțiva dintre ei:

- 1) *Know-how*-ul oferă, probabil, cea mai spectaculoasă combinație a *heterocromiei* cu *heterocronia*.

(1a) Unele studii (Maradana et al., 2017, pp. 1-23) evidențiază legături de cauzalitate (uni- sau bidirecționale) între procesul de inovare și indicatori relevanți pentru creșterea economică *per capita*. Alte cercetări (Hulten & Isaksson, 2007, pp. 1-44) demonstrează importanța diferențierii a două concepte, concomitent cu conjugarea rezultatelor obținute din cercetarea lor. Este vorba despre ratele creșterii (care, în sine, nu oferă o cuantificare comprehensivă a dinamicii economice) și nivelurile dezvoltării (care, evaluate izolat în raport cu ratele amintite, nu sunt suficient de relevante). Desigur, este de dorit ca punctul-forțe al avansului tehnologic – amintitul *know-how* – să aibă implicații pozitive pentru omenire. Dar, de exemplu, creșterea producției de energie (obținută în urma utilizării complexe a resurselor) – atât de necesară economiei – antrenează *și poluare*. Iată de ce inventica trebuie să sprijine

(prin idei și soluții) *nu doar* aplicarea celor mai noi cuceriri științifice, ci mai ales *adaptarea* lor la principii de durabilitate.

(1b) *Și tehnologia* poartă războaie, „motivate” prin *reculul excesului de a o aplica*. Ea nu semnifică o „salvare universală” și nici o rezolvare desăvârșită a diferendelor pieței (Crafts, 2004, pp. 521-535), ci propune soluții evaluând răspunsul unor întrebări-cheie, de tipul „cum și cât contribuie noua tehnologie la rezultatele economice?” Analizate în mod just de către entitățile responsabile, aceste „exit”-uri pot deveni șanse utile sistemelor economico-sociale. În caz contrar, „războaiele” concurențiale rămân doar afaceri de tip „win or lose”. Oferim doar câteva exemple: *Apple* contra *Windows* și (simultan) contra *Chrome*; *Internet Explorer* contra *Chrome*; *Windows* contra *Chrome*; *Bing* contra *Google*. Ce fac toți acești „luptători” pe scena avantajelor *know-kow*? Fiecare dintre ei aplică strategii pentru binele propriu, expresie presupunând trei considerente: *câștig*, *piață* și *notorietate*. Iar omenirea *asistă*, *compară* și *alege*, asemeni lui Hamlet: „Cu-adevărat măreț nu-i să te zbați / Doar din motive strașnice, ci, când / Onoarea ți-e în joc, să ieși la luptă / Stârnit de-un fir de pai” (Shakespeare, 2010, p. 282).

2) Cercetarea *cauzelor diversității la nivel macro-* stimulează sau provoacă (după caz) statele lumii, spre a particulariza *heterocromia* și *heterocronia*. Devin importante „detalii” cum sunt: diferențele de dezvoltare (potențialul economic al țărilor; discordanțele dintre *input*-urile necesare și cele disponibile; deținerea de resurse naturale și priceperea cu care sunt utilizate ele); stadiul în care poate fi încadrată fiecare economie: baza de la care pornește sistemul în sine („borna zero” a timpului); eforturile făcute în scopul dezvoltării; alianțele geostrategice sau lipsa lor. Iată câteva concretizări:

(2a) *Avantajul comparativ* justifică tot mai mult gruparea țărilor în *prosper*e și *sărace*. El este un indicator al unei „rupturi asimetrice” la nivel global – atât valorice (de *heterocromie*), cât și temporale (de *heterocronie*) – deoarece „nu toate țările pot fi bogate” (Matsuyama, 1996, pp. 3-4). În final, supremația nu se primește ca *dar*, ci se cucerește cu fiecare dovadă de autenticitate și/sau profesionism.

(2b) Diversificarea economică a activităților (păstrând, de această dată, *avantajul competitiv*) este o strategie urmată de către statele ale căror politici susțin creșterea economică. În general, țările care mizează pe diversificarea producției (asociind aspecte de *heterocromie* și de *heterocronie*) realizează un Produs Intern Brut semnificativ mai mare decât cele care nu urmăresc un atare scop (Freire, 2017, pp. 1-30). În consecință, statele care urmează o asemenea politică economică își vor spori bogăția (Hidalgo & Hausmann, 2009, pp. 10570-10575). Ele ar trebui să preia *pattern*-ul dat pe de o parte de utilizarea optimă a *input*-ului, iar pe de altă parte de varietatea *output*-ului (mai ales pentru export). Finalitatea unei asemenea acțiuni este observabilă prin: atragerea de investiții; crearea de locuri de muncă; obținerea valorii adăugate prin diversificare industrială (Hausmann & Hidalgo, 2011, pp. 309-342). În consecință, țările cu capacități crescute de producție vor beneficia de numeroase stimulente pentru a acumula capacități suplimentare de fabricație – și invers – bivalență care reflectă o reală *capcană a inactivității*: „the quiescence trap” (Hausmann & Hidalgo, 2011, pp. 313-314). *Heterocromia* sprijină, așadar, diversificarea activităților, iar *heterocronia* face observabile „salturile” economiilor lumii: spre dezvoltare sau dimpotrivă. De aceea, este recunoscută dificultatea trecerii de la un mod de organizare a producției predominant monocromatic, spre altul diversificat și avansat (inclusiv prin varietatea *output*-ului). Cu atât mai meritorie este schimbarea unei asemenea direcții de acțiune, prin intermediul modernizării capacităților de producție. Exemplu: *Indicele complexității economice* (*The Economic Complexity Index*, ECI) are ca reper capacitatea unui stat de a realiza produse și servicii, verificând măsura în care un bun este fabricat *sau nu* și de alte țări. Economiiile generatoare de bunuri și servicii care nu se regăsesc în producția altor state obțin

scoruri mari de complexitate. Comparativ, țările care manufacturează produse identificate pe scară largă în lume obțin scoruri mai mici. La nivelul anului 2020, primele șase economii clasate la scară mondială din această perspectivă sunt (OEC): Japonia (ECI = 2,185), Elveția (ECI = 1,989), Taiwan (ECI = 1,974), Germania (ECI = 1,881), Coreea de Sud (ECI = 1,875) și Singapore (ECI = 1,838). Exemplificativ, România ocupă locul 26 (ECI = 1,005) din cele 136 state luate în considerare la alcătuirea ECI. În esență, este evident că a realiza exporturi complexe (din punct de vedere structural) și semnificative (din perspectivă cantitativă) înseamnă șanse mai mari pentru creșterea economică. Firesc, *heterocromia* și *heterocronia* apar ca rezultate ale capacităților de producție diferite, demonstrate de fiecare stat. Ambele procese constituie, de fapt, argumente palpabile ale desfășurării acelor activități dovedite eficiente pe arena mondială. Ele implică diferențe inerente de performanță economică, dar cristalizează și importanța studierii modelelor de consum care favorizează apariția noilor produse.

(2c) Ca reflectare a afirmațiilor anterioare, principalele teorii care sprijină modelul specializării macroeconomice arată că (Hidalgo et al., 2007, pp. 482-487): (i) Țările dezvoltate (bogate) pornesc de la premisa că trebuie să se specializeze în structuri intensive, corelate cu fabricarea de bunuri care încorporează tehnică înaltă. (ii) Țările mai puțin dezvoltate (sărace) încearcă să se specializeze în utilizarea unor factori de producție presupunând capital și forță de muncă, dar, întrucât nu dispun de capacități tehnologice avansate, conturează mai ales repere extensive. Exemplu: La nivelul EU se știe că în Europa continuă să existe regiuni mai puțin dezvoltate, dar „segmentate” în două categorii distincte: (A) unele cu venituri scăzute (*Low-Income Regions*); (B) altele cu creștere lentă (*Low-Growth Regions*; *Lagging Regions*) (European Commission, 2017, pp. 1-56). Deși poate ne-am aștepta la alte rezultate decât cele concrete (European Commission, 2017, pp. 1-56; Farole & Goga, 2017), regiunile (A) se pot încadra de multe ori pe *traectoria de convergență*, indicând o creștere economică superioară mediei EU. În acest timp, regiunile (B) – nefiind sărace – ajung ca în anumite perioade să înregistreze rezultate care dezamăgesc: creștere economică zero (în termeni de PIB *per capita*); productivitate redusă față de alte regiuni; o rată modestă a ocupării. *Heterocromia* și *heterocronia* sunt, deci, vizibile în efortul fiecărei regiuni / țări de a se dezvolta.

(2d) În acest context, teoria *cercului vicios al sărăciei*, conturată de către Ragnar Nurske, oglindește relația „în buclă” dintre trei indicatori macroeconomici: venitul național mic, capacitatea redusă de investiție (urmare a economisirii modeste), respectiv productivitatea diminuată. Toate realitățile semnalate sunt însemne ale *heterocromiei* și *heterocroniei*, deoarece constituie factori în *schimbare* ai scăderii nivelului de trai. La rândul său, acest considerent antrenează reluarea pe mereu alte paliere a „ciclului” amintit. „Cheia” ieșirii din cercul vicios al sărăciei⁷ poate fi doar influxul de investiții (străine) (Nurske. In Kattel et al. (eds), 2009, pp. 85-97, 102-103). Teama de sărăcie se alătură, așadar, angoasei induse de stagnarea economică.

(2e) După Aristotel, sistemele economico-sociale trebuie să aleagă varianta cea mai potrivită / cea mai utilă pentru ca națiunile să trăiască în baza propriilor necesități. De aceea, „diferențele specifice” particularizează – valoric și cantitativ – ceea ce poate oferi o țară, pentru ca propriul regim să fie *adecvat* perioadei traversate și dreptății sociale (Aristotel, 2001, pp. 75, 77, 341-370). În esență, fiecare comunitate ar trebui să profite de *vechi* și de *nou* deopotrivă: cunoaștere științifică, idei, tehnologii, management – elemente care personalizează entitatea. Altfel spus, aparenta „luptă” dintre *catch-up growth*⁸ și *cutting edge*

⁷ În original: „A country is poor because it is poor” (Nurske. In Kattel et al. (eds), 2009, p. 85).

⁸ Conceptul (cunoscut și drept *catch-up effect*) delimitează creșterea economică valorificând soluții deja existente. El ilustrează *teoria convergenței*, în spiritul faptului că la un moment dat, economiile mai puțin dezvoltate le vor ajunge din urmă pe cele dezvoltate ca niveluri *per capita* ale Venitului Național sau Produsului Intern Brut. Explicația are în vedere

*growth*⁹ se poate transforma în alianță strategică, prin apelul la dezvoltare diversificată. În anul 2021, pe grupe de venituri, clasamentul inovativ al lumii arăta că (Dutta et al. (eds), 2021, pp. 3-5): în grupa *High-Income* a țărilor conduceau Elveția, Suedia și U.S.A.; în grupa *Upper Middle-Income* a țărilor conduceau China, Bulgaria și Malaysia; în grupa *Lower Middle-Income* a țărilor conduceau Vietnam, India și Ucraina; în grupa *Low-Income* conduceau Rwanda, Tadjikistan și Malawi. Însă, la nivelul economiei mondiale, diferențele inovative dintre țări erau edificatoare: Elveția (indice 65,5 / 100), Suedia (indice 63,1 / 100) și U.S.A (indice 61,3 / 100) – primele ca amprentă inovativă – erau sever distanțate față de Guinea, Yemen și Angola, aflate la finalul listei de 132 state incluse în cercetare (având un scor cuprins între 15,0 – 16,7 / 100). Pe de altă parte, în 2020, bugetul pentru cercetare-dezvoltare (R&D) a crescut în relativ puține țări (în general, dezvoltate) (Dutta et al. (eds), 2021, p. 12).

3) *Ahura comportamentală* destăinuie marcajul denotat de opțiunea entităților economico-sociale pentru optimism sau dimpotrivă. Această alegere va fi dificilă, fiindcă traversăm o epocă dură, „una a darwinismului social, în care vor câștiga cei adaptați la schimbare”¹⁰. Deci ne oprim o clipă din parcursul nostru, întrebându-ne „cât de sinuoasă va fi ascensiunea *dragonului chinezesc* sau cât de suple se vor dovedi mișcările *tigrului indian*, în raport cu cele ale *uriașului grizzly american*?”¹¹

(3a) Iată, ilustrativ, o situație decurgând din urmările procesului de creditare. Ea demonstrează că în domeniul bancar, prevenția este singura sursă rațională a optimismului. Concret, lipsa unor prevederilor legale complexe, respectiv insuficienta respectare a celor existente, au avut urmări tragice pe mapamond, începând cu anul 2007. Ele s-au regăsit în criza creditelor „subprime”, debutată în U.S.A. și „translatată” cu ușurință spre celelalte continente. Criza financiară a bulversat ani de zile economiile lumii, dovedind că riscurile *ar fi putut fi* diminuate, dacă băncile prevedeau condiții restrictive de acordare a creditelor și/sau dacă ar fi avut un cadru coerent de gestionare a dificultăților în restituirea creditelor scadente. Criza a fost, deci, o târzie conștientizare a faptului că nicio prevedere nu este excesiv de dură în domeniul financiar-bancar, pentru a oferi o protecție sporită atât creditorilor, cât și debitorilor. *Heterocromia* și *heterocronia* indică, în situația dată, modul și momentul (diferite) în care instituțiile creditoare și entitățile economico-sociale percep: coerența și exigența reglementărilor financiar-bancare; seriozitatea aplicării lor; solvabilitatea și rigoarea debitorilor.

(3b) Nivelurile *supra-îndatorării private* denotă – temporal – fenomenul de maturizare a reglementărilor financiar-bancare. Abordăm, exemplificativ, translatarea pe plan mondial a înțelesului așa-numitei „culture of indebtedness” (Braucher, 2006, pp. 2-4). Având

legea randamentelor non-proportionale, potrivit căreia pe măsură ce o țară investește tot mai mult, câștigurile rezultate se amplifică, dar tot mai lent (sporesc cu o rată descrescătoare). În final, economiile dezvoltate beneficiază tot mai puțin de pe urma operațiunii respective, iar randamentul investiției lor de capital devine inferior celui obținut în state mai puțin dezvoltate. Concret, este posibil ca economiile dezvoltate să crească cu o rată mai lentă decât cele slab dezvoltate. Acestea din urmă ar putea experimenta rezultate neașteptate, întrucât reproduc / utilizează tehnologii și metode de producție existente, verificate în statele dezvoltate (cotate drept *second-mover advantage*). Totuși, ele nu inovează, deci nu atrag capital și nu au un aport major la piața globală – iar lipsa de capital frânează capacitatea lor de a recupera avansul țărilor dezvoltate (care au și atuul unei productivități semnificative). Putem semnală, exemplificativ, cazul *tigrilor asiatici*, mobil al creșterii țărilor asiatice în urmă cu câteva decenii.

⁹ Conceptul face trimitere la creșterea economică dezvoltând *soluții noi*. În acest sens, încă din deceniul 6 al secolului XX, modelul lui Solow oferă șansa considerării progresului tehnic ca pârghie a monitorizării Produsului Intern Brut. Oricând în evoluția ultimului secol, economia U.S.A. poate constitui un exemplu ilustrativ pentru *cutting edge growth*. Totuși, în anul 2021, ea a fost devansată de către Elveția și Suedia, cu scoruri de 65,5 / 100, respectiv 63,1 / 100, față de U.S.A., pentru care scorul a fost 61,3 / 100 (Dutta et al. (eds), 2021, p. 4).

¹⁰ În original: „one of social Darwinism, in which those adapted to change will win” (Bodea et al., 2020, p. 152).

¹¹ În original: „How sinuous will the ascent of the *Chinese dragon* be, or how supple will the movements of the *Indian tiger* prove, in comparison with those of the giant *American grizzly bear*?” (Bodea et al., 2020, p. 152)

inițial o topică „clasică” a preluării și returnării creditelor de consum, expresia amintită și-a schimbat coordonatele pe parcursul timpului. Ca oglindire a *heterocromiei* și a *heterocroniei* deopotrivă, ea a „migrat” spre „new culture of indebtedness” (Mau, 2015, pp. 65-72). Evoluția conceptului are două cauze: pe de o parte, lipsa de fermitate în reglementările financiar-bancare anterioare crizei debutate în 2007 în U.S.A.; pe de altă parte, creșterea – artificială sau nu – a consumului. Nu suntem surprinși să descoperim legături între „culture of indebtedness” și „consumer culture”, însă remarcăm reticența manifestată (cel puțin în U.S.A.) asupra duratei schimbărilor culturale cu care se confruntă societatea: „a generation or more” (Braucher, 2006, p. 4).

4) *Mediul de proveniență și mediul de lucru* au un impact considerabil asupra diferențierii și a stratificării economico-sociale. În acest sens, schimbările petrecute la nivelul societății impun modele de dezvoltare armonizate cu perioada traversată. Ele sunt percepute la reala lor valoare atunci când modificările pe care le presupun sunt *observabile*, chiar dacă nu sunt acceptate de la început. Adaptarea entităților (de la individ la comunitate, de la micii producători la corporații și la state) este vizibilă prin evoluția procesului de modernizare economică. Spre exemplu, industrializarea n-a fost doar un simplu *prag* între *vechi* și *nou*: ea a prospectat și a promovat unitatea economică primară – fabrica – drept o mare familie. Dintr-un asemenea motiv, acea „ramură” a diviziunii sociale axată pe *ocupație* a determinat inclusiv o diviziune de clasă. Concret, în varianta incipientă a industrializării, muncitorii englezi trăiau în *anumite* cartiere ale orașelor, împărțând preocupări de aceeași natură. Întâmpinând probleme similare, foloseau o terminologie oarecum apropiată, frecventau cercuri de cunoscuți asemănătoare și aveau sindicate care reprezentau *clasa muncitoare*. *Heterocromia* era cea care permitea ajustarea diferențierilor de statut social, iar *heterocronia* arăta secvențialitatea temporală a profesiilor și a ocupațiilor căutate în anumite perioade.

5) *Atitudinea statului* este decisivă în diferențierea politicilor economice urmate de economiile naționale. Sprijinul statului este onorant dacă se dovedește onest și dezinteresat, deși – în multe situații – el este privit drept degradant. Este adevărat că tentația „anulării” importanței statului în economie își are originile în repetatele eșecuri ale implicării sale la nivel *macro*-, dar ignorarea aportului statului la dezvoltare este o eroare capitală. Contextul istoric și politic internațional a cauzat deseori neîncrederea în maniera de acțiune a statului, ducând la erodarea funcțiilor indubitabile ale unui actor al pieței interesat de bunăstarea populației. De aceea, competența statului – priceperea sa de a guverna și de a genera politici economice viabile – este pusă la încercare pe toate continentele lumii. Din ea derivă atât *heterocromie* economico-socială (șanse diferite la progres), cât și *heterocronie* (politici moderne vs. anacronice).

6) *Spiritualitatea* participă ca agent direct la avansul sistemelor economico-sociale (UNEP, 2016; Council of Europe, 2020). Lumea va arăta diferit mâine față de azi, iar factorii cultural-religioși vor avea șansa de a crea valori intrinseci: încredere, respect, onestitate. În speță, ele constituie tot atâtea elemente compensatorii / alternative pentru posibilele pierderi suferite de entitățile economico-sociale. Dominanța acaparatoare, egolatria și birocrăția ar trebui să dispară din peisajul culturii economice, în favoarea unei mai mari doze de altruism. În acest sens, Friedrich Nietzsche afirma: „Lucrurile de maximă valoare trebuie să aibă o altă origine, una proprie – ele nu pot proveni din această lume meschină, plină de amăgiri, ademenitoare și efemeră, din acest haos de iluzii și pofte” (Nietzsche, 2015, p. 14). Reconfigurarea unei economii mondiale *generoase* nu este facilă, dar *heterocromia* și *heterocronia* pot fi de ajutor – în sensul că exemplul pozitiv al unei țări poate fi preluat, după validarea lui într-o perioadă dată, de către alte state.

3. Concluzii

Diversificarea producției are motivații predominant economice (vorbit, în fond, despre „a well diversified economy”). Dar ea are și un substrat politic, deoarece urmărește reducerea dependenței țărilor de anumite resurse și/sau ramuri industriale (de exemplu, țigăniul și derivatele sale). Arhitectura *noii economii* are ca obiectiv comensurarea modului și gradului în care o țară sau o regiune combină activitățile pe care le realizează ca într-un „portofoliu de active”, în folosul propriei bunăstări. Dintr-o anumită perspectivă, acest lucru imprimă flexibilitate în structurarea deciziilor de afaceri la nivel *macro*-, respectiv protecție împotriva crizelor și a șocurilor din sfera economică și social-politică. Detaliul, pe deplin înțeles, este cuantificabil (în fond, vizează rezultate), dar insuficient. De ce? Privită din alt unghi, realitatea anterioară arată necesitatea conturării unui sistem economic pe care este necesar să-l privim ca pe o *personalitate distinctă*, nu doar ca pe un *creator de output* care deservește nevoile sociale. Contrastele sale inerente trebuie să devină tot atâtea avantaje coerente, pe care temporalitatea să nu le perimeze, ci să le remodeleze (în ciuda oricăror adversități posibile). Cumulând asemenea termeni și/sau condiții, putem vorbi despre o *economie națională evoluată* ca despre un subiect pe care să-l remarcăm cu adevărat. Numai astfel vom sesiza proeminența unui sistem de valori incluziv, râvnit ca *pol al cosmopolitului economic*. Paradoxal sau nu, ceea ce pare *interesul restrâns* al unei comunități se poate transforma în *interes național*, devenind adevăr legitim, viabil și relevant la scară extinsă.

Heterocromia ajută indivizii, comunitățile și economiile naționale să privească atât înainte, cât și înapoi, sincron sau asincron. Ea poate șoca, dar tot ea este cea care creionează specificitate. Cheia acestui „joc” constă în influențarea reciprocă (e adevărat, neuniformă) a actorilor implicați în schimbul de idei, de comportamente și/sau de politici. Într-un anume fel, ea *conspiră* în sensul bun al termenului (generează *interesantul util*), socotind că „plus” și „minus” se atrag mereu. Pe de altă parte, tot ea, *heterocromia*, *deconspiră*: critică, ridică întrebări, cauzează aderențe nedorite și – poate – adâncește dogma. În ambele maniere de a privi lucrurile, avem de-a face cu un scop indubitabil: afirmarea capacității entităților economice de a acționa responsabil.

Heterocronia mediază dihotomia dintre „finit” și „nelimitat”. Lentila sa „privește” un arbore decizional: pornește de la ideea *care creează* (uneori – cea mai costisitoare etapă), continuă cu ciclul *realizării „a ceva”* și capătă strălucire prin *rezultat*. Doar că acesta din urmă nu apare neapărat instantaneu: el apropie și (simultan) îndepărtează actorii economici de prototipul *homo oeconomicus*. Cu alte cuvinte, îi învață că pot urmări maximizarea satisfacției doar dacă „intră în pielea personajului” amintit: *fără „a aprecia”, ci calculând* riscuri și profituri, în condițiile și ipotezele date. Astfel, uneori, nu timpul, ci *omul* ajunge să abuzeze de relativism (nu de relativitate!). Și, tocmai de aceea, el nu se va putea transpune cu adevărat în tiparul *homo oeconomicus*. Va rămâne într-o *oarecare* postură a lui *homo sapiens*, arătând sau nu că beneficiază de capacitate cognitivă.

Sesizăm sau nu o formă de alteritate în războiul curent al globalismului? Vorbim, desigur, despre o dublă confruntare a structurilor economice: pe de o parte cu societatea, pe de altă parte cu propriile războaie. Pentru a răspunde întrebării anterioare, facem apel la cunoscuta *gâlceavă a Înțeleptului cu Lumea*, a lui Dimitrie Cantemir. Constatăm că, deloc întâmplător, rațiunea și morala n-au fost suficiente *niciodată* entităților economice – iar astăzi cu atât mai puțin. Atrase excesiv de tentația *heterocromiei* și/sau de echivocul *heterocroniei*, actorii pieței caută hedonismul, inclusiv în formula câștigului. Doar că un atare concept n-are nimic de-a face cu *optimul* atât de iubit în teoria economică, respectiv cu obținerea *efectului maxim, prin minim de efort*. Hedonismul este înșelător pentru entitățile economice (privindu-le de la individ spre comunitate și apoi spre națiune). Strălucirea lui aparentă poate discrimina, în încercarea forțată de a echivala cu *ceva palpabil*. Motivul este izbitor de simplu: deseori, chiar dacă presupune efort substanțial (resurse importante), efectul înregistrat este insesizabil.

Și atunci, deziluzia se împletește cu monocroma invidie. În egală măsură, ea atinge un alt însemn al segregării noastre *de către* și *prin* noi înșine: cel temporal. Da, activitatea economică este cronofagă. Nu doar că individul a devenit un „ambasador” al consumerismului, ci își exersează această calitate din ce în ce mai sofisticat. De fapt, ajunge să se laude cu un soi de *time-consuming activity*, al cărei gabarit devastează și poate ruina diversitatea prietenoasă a *heterocroniei*.

Evitând victimizarea, sesizăm rivalitatea dintre asimilarea *heterocromă* a unei realități și adaptarea ei forțată, *heterocronă*, la scala schimbărilor materiale și atitudinale ale Universului. Evident, entitatea economică nu „găzduiește” *darul* antropologic (empatic și/sau cooperant) al lui *homo donator*, ci îl privește cu suspiciune. Mizând pe rațiune, chiar și hulitul *homo appetens* (avarul) *simte* că un comportament asertiv îi poate fi de folos, deci conformația sa oportunistă nu-i anulează respectul pentru varietate, pluralism și acceptanță (socială).

Contrastele presupun atracție reciprocă. Ilustrativ, se prea poate să ne formăm o impresie falsă, închipuindu-ne că o structură clasică *pare* obstrucționată de modernism. De fapt, nu este vorba despre vreo obliterare, ci despre a accepta că lumea noastră asimetrică are nevoie de balans: dezacord și concordantă, luptă și capitulare, toți și unul. Motivul nu este secret: *Sabia lui Damocles* nu atârna deasupra unui om, a unei rase sau a unei națiuni: firul de păr care o susține presupune coagularea intereselor personale cu cele social-economice. Înțelegem, deci, *spiritul multiculturalismului*, afiliat *heterocromiei* și *heterocroniei*? Nu suntem convinși că răspunsul este unanim și afirmativ, deși ne-am dori să fie așa. În fond, chiar neparticipând activ la schimbarea globalistă pe care o trăim, individul rămâne cel puțin martor al acesteia: (i) este nevoit să contextualizeze fluxuri informative tot mai diverse, încercând să le facă permeabile; (ii) învață să creadă în ceea ce creează; (iii) generează înțelesuri noi. Extinzând repertoriul acțiunilor care-l recomandă *ca entitate economico-socială și nu ca mașinărie*, obișnuitul *homo sapiens* încearcă să devină *homo sociologicus* și să îndeplinească un rol policrom în comunitate (Bodea, 2023, pp. 313-314). El nu se va substitui lui *homo oeconomicus*, dar – guvernat de interese personale – va decide dacă se lasă dominat de prudență sau de îndrăzneală, de privilegii sau de modestie. Și, în marșul lui triumfal spre capitalismul ultramodern („*transhumanist*”), va trebui să înțeleagă că propria opțiune este o dovadă a *heterocromiei* și a *heterocroniei* deopotrivă.

Cu alte cuvinte, nașterea capitalismului n-a ajutat *neapărat* agregatul economico-social să evolueze în direcția bună. Dar, ca „avocat al diavolului”, ne permitem să formulăm o interogație retorică: știm cu adevărat care este direcția pe care *o poate urma* lumea?

Referințe:

- Aristotel. (2001). *Politica* (Cartea a II-a; Cartea a VI-a) [Politics (Book II; Book VI)]. București: Iri.
- Becker, G.S. (1997). *Capitalul uman: O analiză teoretică și empirică cu referire specială la educație* [Human capital: A theoretical and empirical analysis with special reference to education]. București: ALL.
- Bodea, G. (2023). *Clash-ul crizelor sau viclenia lumii asimetrice* [The clash of crises or the guile of the asymmetric world]. Cluj-Napoca: Presa Universitara Clujeană.
- Bodea, G., Ploeanu, A.-P., & Homocianu, D. (2020). On economic change: Landmarks of economic modernism. *EuroEconomica*, Special Issue, 39(2), 145-155. <http://dj.univ-danubius.ro/index.php/EE/article/view/298> (accesat la data de 24.06.2023).

- Boilă, R. (1923). Inegalitatea oamenilor [Inequality of people]. Conferință ținută în cadrele „Astreii” în ziua de 7 Decembrie 1923, la Universitatea din Cluj. Cluj: Tipografia Națională.
- Braucher, J. (2006). Theories of overindebtedness: Interaction of structure and culture. *Arizona Legal Studies*. Discussion Paper no. 06-04, 1-18. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=826006 (accesat la data de 04.02.2023).
- Council of Europe. (2020). Compass: Manual for human rights education with young people., 2nd Edition (updated), <https://rm.coe.int/compass-eng-rev-2020-web/1680a08e40> (accesat la data de 16.05.2023).
- Crafts, N. (2004). Productivity growth in the Industrial Revolution: A new growth accounting perspective., *The Journal of Economic History*, 64(2), 521-535. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0022050704002785> (accesat la data de 22.10.2022).
- Dutta, S., Lanvin, Bruno, Rivera León, L., & Wunsch-Vincent, S. (eds). (2021). *Global Innovation Index 2021: Tracking innovation through the COVID-19 crisis.*, 14th Edition, Geneva: WIPO, https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo_pub_gii_2021.pdf (accesat la data de 20.11.2023).
- Duroselle, J.-B., Kaspi, A. (2006). *Istoria relațiilor internaționale* [History of international relations, II]. București: Ed. Științelor Sociale și Politice.
- Eco, U. (2005). *Istoria frumuseții* [History of beauty]. București: RAO.
- Eliade, M. (1990). *Încercarea labirintului* [Ordeal by labyrinth]. Cluj-Napoca: Dacia.
- European Commission, Competitiveness in Low-Income and Low-Growth Regions. The Lagging Regions Report. (2017). Brussels: Commission Staff Working Document, SWD(2017) 132 final, April 10, https://ec.europa.eu/regional_policy/en/information/publications/reports/2017/competitiveness-in-low-income-and-low-growth-regions-the-lagging-regions-report (accesat la data de 23.03.2023).
- Farole, T., Goga, S. (2017). 5 things you (probably) didn't know about the EU's „Lagging Regions”: world banks blogs, Eurasian perspectives, <https://blogs.worldbank.org/europeandcentralasia/5-things-you-probably-didn-t-know-about-eu-s-lagging-regions> (accesat la data de 12.12.2022).
- Ford, J. (2018). Spiritual capital: The economic core of the global art market and its origin in church financial structures [Doctoral dissertation, University in Portland, Maine]. Maine State Library Digital Maine, <https://digitalmaine.com/cgi/viewcontent.cgi?article=1021&context=academic> (accesat la data de 04.12.2022).
- Foucault, M. (1986). Of other spaces. *Diacritics*, 16(1), 22-27. https://monoskop.org/images/b/b0/Foucault_Michel_1984_1986_Of_Other_Spaces.pdf (accesat la data de 09.06.2023).
- Freire, C. (2017). Economic diversification: Explaining the pattern of diversification in the global economy and its implications for fostering diversification in poorer countries. DESA Working Paper No.150 ST/ESA/2017/DWP/150, https://www.un.org/esa/desa/papers/2017/wp150_2017.pdf (accesat la data de 09.04.2022).

- Georgescu-Roegen, N. (1979). *Legea entropiei și procesul economic* [The entropy law and the economic process]. București: Editura Politică.
- Hausmann, R., Hidalgo, C.A. (2011). The network structure of economic output. *Journal of Economic Growth*, 16, https://growthlab.cid.harvard.edu/files/growthlab/files/hausmannhidalgojoe_2011.pdf (accesat la data de 19.08.2023).
- Hidalgo, C.A., Hausmann, R. (2009). The building blocks of economic complexity. In *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, vol.106, no.26, 10570-10575. <https://www.pnas.org/doi/epdf/10.1073/pnas.0900943106> (accesat la data de 11.02.2023).
- Hidalgo, C.A., Klinger, B., Barabási, A.-L., & Hausmann, R. (2007). The product space conditions the development of nations., *Science*, 317(5837). 482-487. <https://barabasi.com/f/220.pdf> (accesat la data de 15.03.2023).
- Hulten, C.R., Isaksson, A. (2007). Why development levels differ: The sources of differential economic growth in a panel of high and low income countries. NBER Working Paper No.13469, 1-44. https://www.nber.org/system/files/working_papers/w13469/w13469.pdf (accesat la data de 05.02.2023).
- Leibniz, G.W., Freiherr von. (1998). *Theodicy: Essays on the goodness of God, the freedom of men, and the origin of evil*. Chicago: Seven Printing. <https://archive.org/details/theodicyessayson000leib/page/30/mode/2up?q=best> (accesat la data de 05.06.2022).
- Maradana, R.P., Pradhan, R.P., Dash, S., Gaurav, K., Jayakumar, M., & Chatterjee, D. (2017). Does innovation promote economic growth?: Evidence from European countries. *Journal of Innovation and Entrepreneurship*, 6(1), 1-23. <https://www.econstor.eu/bitstream/10419/194846/1/890512752.pdf> (accesat la data de 05.06.2022).
- Matsuyama, K. (1996). Why are there rich and poor countries?: Symmetry-Breaking in the world economy. NBER Working Paper 5697, 1-25. https://www.nber.org/system/files/working_papers/w5697/w5697.pdf (accesat la data de 12.01.2022).
- Mau, S. (2015). *Inequality, marketization and the majority class: Why did the European middle classes accept neo-liberalism?* Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Mead, W.R. (1995 / 1996). Trains, planes, and automobiles: The end of the postmodern moment. *World Policy Journal*, 12(4), 13-31. <https://eds-s-ebscohost-com.web.bcuculuj.ro:2443/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&sid=494d11c9-23f9-4fec-9961-48d254c65bfa%40redis> (accesat la data de 11.04.2022).
- Nietzsche, F. (2015). *Dincolo de bine și de rău: Prolog la o filozofie a viitorului* [Beyond good and evil: Prologue to a philosophy of the future]. București: Humanitas, http://aman.ro/betawp/wp-content/uploads/ebook/humanitas/Friedrich-Nietzsche_Dincolo-de-bine-si-de-rau.pdf (accesat la data de 04.08.2023).
- Nurske, R. (2009). Trade and development. In Kattel, R., Kregel, J.A., & Reinert, E.S. (eds). *Ragnar Nurske: Trade and Development*. London: Anthem Press.
- OECD. Country Rankings (ECI). (n.d). The observatory of economic complexity, <https://oec.world/en/rankings/eci/hs6/hs96?tab=rank> (accesat la data de 08.09.2023).

- Repucci, S., Slipowitz, A. (2022). The global expansion of authoritarian rule: In Freedom House. *Freedom in the World 2022*. Washington. https://freedomhouse.org/sites/default/files/2022-02/FIW_2022_PDF_Booklet_Digital_Final_Web.pdf (accesat la data de 08.09.2023).
- Rimbaud, A. (1968). *Scrieri alese* [Selected poems]. București: Editura pentru Literatură Universală.
- Shakespeare, W. (2010). *Opere II: Hamlet* [Works II: Hamlet]. A doua ediție in-cuarto (1604). Pitești: Paralela 45.
- UNEP. (2016). Environment, religion and culture in the context of the 2030 agenda for sustainable development, UNEP, https://wedocs.unep.org/bitstream/handle/20.500.11822/8696/-Environment_religion_and_culture_in_the_context_of_the_2030_agenda_for_sustainable_development-2016Environment_religion_and_culture_in_the_context.pdf?sequence=2&isAllowed=y (accesat la data de 04.09.2023).

History

KING OSCAR II OF SWEDEN AND HIS CONNECTIONS WITH THE ROMANIAN FREEMASONRY

Attila VARGA

The Romanian Academy
George Barițiu Institute of History

e-mail: atyvarga@yahoo.com

Abstract

The present analysis represents a novel approach to the issue of Romanian-Swedish bilateral relations in the second half of the 19th century. This time, the focus is on the dimension of contacts between Romanian and Swedish Freemasonry. This was conducted in the second half of the 19th century by King Oscar II himself. In 1885 he made an official visit to Bucharest with Queen Sofia. On this occasion, he was made an honorary member of the Grand National Lodge of Romania (M.L.N.R.). Far from being merely a protocol award, it held a special significance. This visit underlined the desire of Constantin Moroiu, Grand Master of the Grand National Lodge of Romania, to gain international recognition for this Romanian Masonic power. It was a very turbulent period in the history of Romanian Freemasonry, marked by a series of interventions by the Grand Orient of Italy in its internal affairs. With the award of this distinction, Romanian Freemasons sought to strengthen their internal unity through external recognition from all Masonic powers. To this end, the help of the Grand Lodge of Sweden was essential. The desire to consolidate the unity of Romanian Freemasonry was a natural reality, given the fact that Romania was proclaimed a Kingdom in 1881 and became a base of stability in this part of the continent.

Keywords: King Oscar II of Sweden; Freemasonry; elites; National Grand Lodge of Romania (M.L.N.R.); Swedish Grand Lodge.

A convincing analysis has already been written about the visit of the Swedish King Oscar II (1829-1907) to Romania in 1885 (Cristea, 2007, pp. 189-201). Three years earlier, however, in 1882 there was another very important moment that revealed, firstly, the important links between Sweden and the Kingdom of Romania and, secondly, the Freemasonry of the Sovereign of Northern Europe¹. Oscar II was Grand Master of the Grand Lodge of Sweden, and during his time, the connections between Romanian and Swedish Freemasonry were also exceptionally strong.

This analysis is based on an unpublished document from the archives of the Swedish Grand Lodge [Marea Lojă a Suediei]. It sheds light on the frequent contacts between Romanian and Swedish freemasons. It is a letter from the National Grand Lodge of Romania [Marea Lojă Națională din România], respectively from the Supreme Council of Romanian Freemasonry [Consiliul Suprem al Francmasoneriei Române], dated 5 February 1882. The

¹Archive of the Grand Lodge of Sweden-Stockholm. *External documents. Correspondence 1875-1900*. In this collection of documents, after research, I was able to find no less than 400 pages of documents. They reflect the direct link between the Romanian freemasons and the Grand Lodge in Northern Europe during this period.

letter was signed by Grand Master [Mare Maestru] Costache Moroiu and Secretary Dr. N. Theodorescu.

This act states that His Majesty Oscar II, Grand Master of the Grand Lodge of Sweden, has been elected an honorary member of the Romanian Masonic Order, following a vote given by the high dignitaries of the National Grand Lodge of Romania.

Certainly, it is a piece of information that emphasizes something 'ordinary': the awarding of an honorary distinction to an important Freemason from the Northern European area, as a sign of appreciation and respect. Especially considering that the two royal houses, the Romanian and the Swedish, were already closely related.

Queen Sofia of Sweden, wife of King Oscar II, was the aunt of Queen Elizabeth of Romania (Cristea, 2007, pp. 193). But this was not the main reason why, in 1882, the Romanian Freemasonry decided to honour King Oscar II with the dignity of a honorary member of the National Grand Lodge of Romania. The reality goes much deeper. This decision was taken one year after a very important event in the modern history of the Romanians: the proclamation of Romania as a Kingdom.

This significant moment in 1881 came after a long process. It illustrates the complicated situation that the Romanians were going through in an external and internal context marked by manifold tensions. Externally, Romania was recognised as an independent state after the War of Independence in 1877-1878. In 1878, Prince Charles I of Hohenzollern was given the title of 'Royal Highness'. Subsequently, in 1881, to specify, among other things, that the head of state would be the King, and that Romania would be designated as a Kingdom or constitutional monarchy.

On the other hand, the need for internal and external stability and the 15-year reign of Prince Charles argued for a joint effort to proclaim the Kingdom. At that time, the Liberal Party had been in power since 1876, and the government was headed by I.C. Brătianu.²

He and Prince Charles would have liked a coalition government to bring about the Proclamation of the Kingdom, but disagreements between the Liberals and Conservatives initially prevented this. An agreement was eventually reached, but in an extremely turbulent context. The Liberals were accused by the Conservatives, represented by Titu Maiorescu³, of their alleged intention to establish a republic while abroad, Tsar Alexander II of Russia was assassinated on 1 March 1881 (Royal House Fund. Officials, file 18/1881, f. 1).

In addition, groups of Russians, accused of nihilism, entered Romania, and the government handled their presence leniently. Although Vasile Boerescu had informed King Charles that the government intended to proclaim the Kingdom on 8/20 April, the monarch's

²I.C. Brătianu (1821 - 1891) was a Romanian politician and statesman, minister with various portfolios in different governments, the fourteenth Prime Minister of Romania, brother of politicians Dumitru C. Brătianu and father of Ion I.C. Brătianu. He was an honorary member of the Romanian Academy (since 1888). He was initiated into Freemasonry, like his brother Dumitru Brătianu, in 1846 in Paris, in the Lodge of the Athenaeum of Foreigners, and then he joined the Lodge of the Rose of Perfect Tranquillity, in which he received the rank of Master on 14 July 1847. In 1848 he joined the Bucharest Lodge of the Brotherhood, then returned to Paris, where a few years later he was arrested for participating in the plot against Napoleon III. He returned to Bucharest and founded the Danube Star Lodge in 1857 with other brothers who had also returned from exile. During the reign of Alexandru Ioan Cuza (1859-1866), Brătianu was a prominent liberal leader. In 1866 he witnessed the dismissal of Cuza as one of the leaders of the Monstrous Coalition and the election of Prince Charles I of Romania, under whose reign he held several ministerial posts for the next four years. He was arrested for complicity in the 1870 revolution of the so-called „Republic of Ploiești”, but released shortly afterwards. In 1876, with the help of Constantin A. Rosetti, he formed a Liberal cabinet that remained in power until 1888, serving as minister during the Russo-Turkish War of 1877. After 1883, Brătianu was the sole leader of the Liberals, with the help of C.A. Rosetti, his friend and political ally for almost forty years.

³Titu Maiorescu (1840-1917) was an academician, lawyer, literary critic, essayist, aesthete, philosopher, teacher, politician and Romanian writer, Freemason, 23rd Prime Minister of Romania between 1912 and 1914, Minister of the Interior, founding member of the Romanian Academy, outstanding personality of late 19th century Romania. Maiorescu is the author of the famous sociological theory of Bottomless Forms, forming the basis of political Junimism (around the revue of *Junimea* and the “foundation stone” on which the works of Mihai Eminescu, Ion Creangă, Ion Luca Caragiale and Ioan Slavici were built.

birthday, this was done much earlier, on 14/26 March 1881. General Lecca⁴ then proposed the following motion to the Chamber of Deputies: 'In order to fulfil an old wish of the nation, to strengthen stability and order in the country, and to guarantee that the dynasty in Romania will live under the same conditions as in the other European states, and that it will inspire the same confidence, the Chamber of Deputies, by the power of the sovereign right of the nation, proclaims as King of Romania His Royal Highness Prince Carol I. He receives the title of King of Romania for himself and his descendants'⁵. (Proclamation of Romania as a Kingdom, 1881, our translation)

The proclamation of the Romanian Kingdom set off a flurry of diplomatic activity in the capitals of the great powers. According to the 'Protocol on the Titles of Sovereigns' [Protocolul referitor la titlurile suveranilor], signed by Austria, France, Great Britain, Prussia and Russia at Aachen (Aix-la-Chapelle) on 11 October 1818, none of these powers could recognise a change of title without prior agreement.

Thus, on 23 March and 4 April 1881, Count Tomielli, Minister for Italy, then Minister for Great Britain, White and Ducros Albert, Extraordinary Ambassador of France, sent their congratulations to King Charles I. Two days later, Count Hoyos, Minister for Austria-Hungary, Prince Urusov, Minister for Russia and Count Wesdehlen, Minister for Germany, did the same (Crețu, 2016, pp. 78-80).

The proclamation of the Kingdom was widely discussed not only in diplomatic circles but also in the European press. Commenting on the event, the Austrian newspaper 'Die Deutsche Zeitung' welcomed the fact that the Romanians had regained their place in the family of European states and that the Romanian ruler was 'rightly on an equal footing with the rulers of the other Central European states'⁶ (Crețu, 2016, pp. 78-80, our translation).

Another daily newspaper, the 'Neue Freie Presse' in Vienna, also stressed the strategic importance of the new Romanian state against Russian expansion in the Balkans. It saw this strengthening of Romania as a contribution to maintaining peace in the East (Crețu, 2016, pp. 78-80).

By transforming the Romanian Principalities into a Kingdom, Romanians, as the French daily 'La Republique Française' noted, the Romanians reaffirmed their intention to resist any attempt at enslavement, just as the Italian press emphasised the civilising role played by their Latin brothers in the East (Crețu, 2016, pp. 78-80).

The Kingdom of Sweden showed its support and sympathy for the proclamation of Romania as a Kingdom, especially after Charles I sent a special message to Oscar II. He informed him that the Romanian nation, through its elected representatives, had decided that sovereign power could be best expressed in the frame of the royal dignity, in accordance with the interests and needs of the country (Cristea, 2007, pp. 189-190). Also on this occasion, King Charles I assured King Oscar II that he would strengthen the bonds of friendship between the Kingdoms of Sweden, Norway and Romania, and that he would also promote the esteem and attachment between the Romanian and Swedish sides (Cristea, 2007, pp. 189-190).

King Oscar II's reply was significant:

'I have received the letters in which Your Majesty has kindly informed me that, in response to the appeal of the representatives of the Romanian nation, you have taken for yourself and your successors the title of King of Romania. Your Majesty was right not to doubt

⁴ General Dimitrie Lecca (1832-1888) was a Romanian politician, minister and general, one of the main conspirators who overthrew the government of Alexandru Ioan Cuza on the night of 22nd to 23rd February 1866.

⁵ Original text: „Pentru a împlini o veche dorință a națiunii, pentru a întări stabilitatea și ordinea în țară și pentru a garanta că dinastia din România va trăi în aceleași condiții ca și în celelalte state europene și că va inspira aceeași încredere, Camera Deputaților, prin puterea dreptului suveran al națiunii, proclamă ca Rege al României pe Alteța Sa Regală Principele Carol I. Acesta primește titlul de Rege al României pentru sine și pentru urmașii săi.”

⁶ Original text: „pe bună dreptate pe picior de egalitate cu conducătorii celorlalte state din Europa Centrală”.

the lively and sincere satisfaction that this happy event inspires in me, the importance of which is increased in my eyes by the close ties of kinship that unite our families. I am pleased to take this opportunity to renew the assurances of my high esteem and unfailing friendship”⁷. (Cristea, 2007, pp. 190 our translation).

In April 1881, all the major European powers officially recognised the Kingdom of Romania. This strengthened the dynasty in the country, gave stability to the constitutional monarchical institutions of the state and increased the cohesion of the population around the throne.

Externally, the accession of Charles I and the securing of the dynastic succession at the expense of the House of Hohenzollern guaranteed German dominance in Romania for a long time. From this point of view, the years 1877-1881 meant for the Romanian people the exit from the area of influence and rivalry of the Ottoman and Russian Empires, but also the firm placement on the path of “integration” in the area of Central and Western European political life (Crețu, 2016, pp. 78-80).

Despite this important political achievement, which strengthened the internal unity of the country, Romania remained divided. Its elites continued to fight for supremacy and international recognition.

The correspondence between a section of the Romanian Freemasonry and the Grand Lodge of Sweden illustrates this point quite effectively. The appointment of King Oscar II as an honorary member of the Grand National Lodge of Romania was intended not only as a rapprochement, but also to strengthen the unity of this Romanian obedience.

The Grand National Lodge of Romania was founded on 8 September 1880 by uniting several lodges under different obediences and functioned under the Grand Orient of Italy. Subsequently, on December 5, 1881, the Supreme Romanian Council for High Ranks (from 4 to 33) was established (Ștefănescu, 2009, pp. 123). It was Constantin Moroiu (1837-1916), with the help of Reserve Colonel Ioan T. Ulic (1856-1925) and Prince George Valentin Bibescu (1880-1941), who managed to achieve such a union. Constantin Moroiu is considered one of the fathers of modern Romanian Freemasonry. His life story is truly fascinating.

He was the grandson of Professor Costache Moroiu, who taught at ‘Sfântul Sava’ National College in Bucharest, then a pioneer of national education, an officer of the Royal Army with the rank of captain. He took part in the Russo-Turkish War against the Ottoman Empire, after which he distinguished himself as one of the most important and influential Freemasons in Romania, with a great passion for the art of philately (Florin & Moroiu, 2022).

But beyond his personal interests, Constantin Moroiu left a lasting impact on the modern history of Romania and national Freemasonry. He is remembered as the father and founder of the first Grand Lodge in Romania. His brother, George Moroiu, was also a well-known Freemason. Maria and Elena Moroiu, his daughters, were initiated into the Southern Star Lodge in Mangalia in 1883, becoming the first women in Romania to be initiated into Freemasonry. (Florin & Moroiu, 2022).

Constantin Moroiu’s first official contact with Freemasonry took place on 1 June 1859 in the ‘Danube Star’ [*Steaua Dunării*] Lodge in Bucharest. In June 1875 he received the degree of Master Mason and on 1 February 1877 he decided to leave the ‘Heliopolis’ Lodge

⁷ Original text: „Am primit scrisorile prin care Majestatea Voastră a binevoit să mă informeze că, răspunzând apelului reprezentanților națiunii române, ați luat pentru dumneavoastră și succesorii dumneavoastră titlul de Rege al României. Majestatea Voastră a avut dreptate să nu se îndoiască de satisfacția vie și sinceră pe care mi-o inspiră acest fericit eveniment, a cărei importanță este sporită în ochii mei de strânsele legături de rudenie care unesc familiile noastre. Am plăcerea de a profita de această ocazie pentru a vă reînnoi asigurările înaltei mele considerații și ale prieteniei mele de nezdrușcinat.”

in Bucharest. On 11 October 1878, after reactivating the *Danube Star* Lodge, he resumed his intense Masonic life. From 1878 to 1880, he was the Worshipful Master [Maestru Venerabil] of the *Danube Star* Lodge (Florian & Moroiu, 2022).

He received the 31st degree in 1880 and was elected Grand Sapiient of the 'Danube Star' Chapter [Mare Sapiient al Capitolului Steaua Dunării] in May of that year. His notable achievement, as previously mentioned, was the consolidation of the numerous Romanian lodges that had previously been affiliated with foreign obediences: French, Italian, German, Portuguese (Florian & Moroiu, 2022).

From 1880 to 1911, he was active in Romanian Freemasonry as Grand Master and Sovereign Grand Commander [Mare Maestru și Suveran Mare Comandor]. On 5 July 1882, he was elected an honorary member of the Lodge of the Universal Brotherhood of Pisa [Loja Frăția Universală din Pisa], Italy. On 22 November 1882, he founded the Grand Chapter Royal Arch [Marele Capitlu Royal Arch].

He traveled to Belgium and France, where he established connections with their Supreme Councils. In 1883 he was appointed Honorary Grand Master of the Supreme Grand General Council of Misraim of the United States of America [Mare Maestru Onorific al Supremului Mare Consiliu General de Misraim din Statele Unite ale Americii]. In 1883 and 1905 he was appointed Guarantor of the Sovereign Sanctuary of Great Britain and Ireland in the Sovereign Sanctuary of Romania [Garant al Sanctuarului Suveran al Marii Britanii și Irlandei în Sanctuarul Suveran al României]. (Florian & Moroiu, 2022).

During the same period, he received the mission to be the Guarantor of Friendship of the Supreme Council of the Northern Jurisdiction of the United States of America and of the Supreme Council for Mexico in Romania [Garantul de prietenie al Consiliului Suprem al Jurisdicției de Nord a Statelor Unite ale Americii și al Consiliului Suprem pentru Mexic în România]. In 1883, he became a Guarantor of Friendship for the Grand Lodge of France and the Grand Orient of Spain in Romania [Garant al Prieteniei pentru Marea Lojă a Franței și Marele Orient al Spaniei în România]. In the same year, he also received the title of honorary member of 'La Verita' Lodge in Luca, Italy (under the jurisdiction of the Supreme Council of Italy). (Florian & Moroiu, 2022).

In 1886 he founded the *Constantin Moroiu* Lodge in Cairo, Egypt. In January 1899 he promulgated the new Masonic Constitution and in 1904 he attended the Masonic Congress in Brussels. In 1905, he became the Guarantor of Friendship of the Supreme Council of Scotland in Romania [Garantul de prietenie al Consiliului Suprem al Scoției din România]. In 1905 and 1914, he was elected Guarantor of Friendship of the Grand Lodges of British Columbia, Canada, Peru and France in Romania [Garant al Prieteniei Marilor Loji din British Columbia, Canada, Peru și Franța în România] (Florian & Moroiu, 2022).

In 1914, Constantin Moroiu received the mission to be the Guarantor of Friendship in Romania for the Grand Lodge of France, the Grand Lodge of Jawa, the Grand Lodge of Venezuela, the Grand Orient of Spain, the Supreme Council of Belgium and the Supreme Council of Cuba [Garantul Prieteniei în România pentru Marea Lojă a Franței, Marea Lojă a Jawa, Marea Lojă a Venezuelei, Marele Orient al Spaniei, Consiliul Suprem al Belgiei și Consiliul Suprem al Cubei]. In recognition of his services, he was made an honorary member of the *Egyptian Lodge* No. 2 (Manchester, UK), *Perseverenza Lodge* (Masso, Italy), *Ciro Mentoli Lodge* (Borgo, Italy) and *Il Leone di Caprera* (Rio dell'Elba, Italy) (Florian & Moroiu, 2022).

The path toward the unity of Freemasonry that he sought was exceedingly challenging. Initially, in 1879, Constantin Moroiu attempted to join the Grand Orient of Romania. Subsequently, he secured approval from the Grand Orient Lusitano Unit of

Portugal to establish the lodge known as ‘*The Star of the Danube*’ [*Steaua Dunării*] (Ștefănescu, 2009, pp. 125).

Due to serious mistakes, Constantin Moroiu was expelled from the United Lusitanian Grand Orient and then decided to establish his own Masonic obedience: the National Grand Lodge of Romania. With the decision to create a Grand Lodge, he envisaged the organisation of the Romanian Order of Freemasons on the national territory, a plan that involved several stages:

1. The Grand National Lodge of Romania, which, according to the Constitution of 5th November 1880, should work and form the Masonic power for the administration of degrees 1-3 (Ștefănescu, 2009, pp. 125).
2. The following lodges were to work under him: *Steaua Dunării*, *Hiram*, *Cuza Vodă*, *Progresul*, *Aurora*, *Armonia*, *Traian*, *Farul*, *Steaua Sudului*, *Concordia*, *Carpatina*, *Unire & Fraternitate*, *Concordia-Roman* (Ștefănescu, 2009, pp. 125).
3. The Constitution of the Supreme Council of 33 of the Scottish Rite (created on 8 September 1881), was to operate on the basis of the Constitution of 2 September 1884 and the Grand French Constitution of 1 May 1766 (Ștefănescu, 2009, pp. 126).
4. The constitution of the Sovereign Sanctuary of the Ancient Primitive Rite of Memphis [Sanctuarul Suveran al Ritului Primitiv Antic din Memphis] (founded on 5th December 1881), with the approval of the Sovereign Sanctuary of Italy [Sanctuarul Suveran al Italiei] on 24th June 1881 was to operate according to the Constitution promulgated by I.E. Marconiu in 1839. He was to be subordinate to: The Grand Mystical General Council [Marele Consiliu General Mistic], the Grand Tribunal [Marele Tribunal], the Council of Sublime Masters [Consiliul Maeștrilor Sublimi], the Knights of Aquileia [Cavalerii din Aquileia], the Senate [Senatul], the Chapter of the Knights of the Rosa Croce [Capitolul Cavalerilor de la Rosa Croce], the Chapter Lodges [Lojile Capitulare] (Ștefănescu, 2009, pp. 126).
5. The Supreme Chapter of the Royal Rite Arch was to be established.

Constantin Moroiu also began publishing the monthly magazine ‘*Triunghiul*’. On 15 January 1881, the National Grand Lodge promulgated the General Regulations for Lodges, Chapters and Areopagus [Regulamentul general al lojilor, capitolului și areopagurilor]. It replaced the Portuguese Lottery Rules that were still in force at the time. The new regulation was applied from the 1st of March 1881 and the decree was signed by Constantin Moroiu - Grand Master Commander, N. Theodorescu - Grand Secretary and V.A. Nestor - Grand Orator (Bălcești, 1993, pp. 105).

The issues facing the Grand National Lodge founded by Constantin Moroiu also began to materialize in 1881, when the Grand Orient of Italy recognised the Grand Orient of Moldavia and Wallachia. It was challenged by the Grand National Lodge of Romania as being anti-national because it did not recognise the actual name of the Romanian state (Romania). This newly created Masonic power subordinated several Masonic lodges in Moldavia, which Constantin Moroiu described as ‘a factory of Jewish Freemasons who were not accepted in the lodges of Rome, Piatra and Bacău’⁸ (Bălcești, 1993, pp. 104-105, our translation).

Confronted with such external interference, in September 1882, Grand Master Constantin Moroiu dispatched a circular to all Masonic authorities worldwide. In this circular, the Grand National Lodge of Romania (M.L.N.R.) protested against the involvement of the Grand Orient of Italy in the Romanian Freemasonry. This was particularly true in the

⁸ Original text: „o fabrică de francmasoni evrei care nu au fost acceptați în lojile de la Roman, Piatra și Bacău.”

context of new lodges appearing on Romanian territory that did not operate in the M.L.N.R. subline (Bălcești, 1993, pp.111) Such lodges were: *Dochia* (Petro-Dava), *Traian* (Adjud), *Speranța* (Rusciuk), *Alexandru cel Bun* (Bacău), *Lucia* (Roman).

These approaches to the major European Masonic powers did not go unnoticed. Two years after its foundation, the Grand National Lodge of Romania was recognised by the Grand Orient of Argentina, the Grand Orient of Belgium, the Grand Orient of Greece, the Grand Orient of Mexico, the Grand Orient of Spain, the Grand Lodge of England – ‘Mother of the World’, the Grand Lodge of Chile, the Grand Lodge of Cuba, the Grand Lodge of Ireland, the Grand Lodge of Liberia, the Alpine Grand Lodge, the Symbolic Grand Lodge of Seville, the Supreme Council of Belgium, the Supreme Council of Italy (Bălcești, 1993, pp.114)

The Supreme Sanctuary of the 33rd Ancient Primitive in Romania was recognised by: the Sovereign Sanctuary of America, the Sovereign Sanctuary of Italy, the Sovereign Sanctuary of Great Britain and Ireland, the Supreme General Council of the Misraim Rite of France, the Supreme Council of Greece, the Supreme Council of Italy, the Supreme Council of Mexico, the Supreme Council of Scotland, the Supreme Council of Hungary, the Supreme Council of the USA (Charleston), the Supreme Council of the Northern Jurisdiction (New Jersey). (Bălcești, 1993, pp.114)

Among these European Masonic powers that recognised the unity of the Grand National Lodge of Romania (M.L.N.R.), the Swedish Grand Lodge was absent. Given the very close family ties between the Royal House of Romania and the Royal House of Sweden, Grand Master Constantin Moroiu took steps towards the Swedish Freemasonry. He was so confident of success that he decided to bestow the esteemed honor of honorary membership upon King Oscar II

That fact that such an approach was successful in 1882 is proven by a later fact. Three years later, on 29 May 1885, the Brethren of the ‘Hiram Lodge’ of Orient from Botoșani enthusiastically proclaimed His Highness Gustav Adolf an honorary member of their Lodge. (Archive of the Grand Lodge of Sweden. *External Documents* 29 May 1885).

Gustaf Adolf was none other than the future King of Sweden, Gustaf V Adolf, son of King Oscar II and Queen Sofia of Nassau. He ascended the throne of the Kingdom of Sweden in 1907 and demonstrated himself as an active monarch, deeply attuned to the realities and requirements of his era. He was the last king of Sweden to intervene directly in the politics of the kingdom and also the last ruler to be supreme commander of the armed forces.

Grand Master Costache Moroiu’s strategy of paving the way to the Grand Lodge of Sweden through honors has produced long-awaited results. The Grand National Lodge of Romania (M.L.N.R.) also needed the recognition and support of Swedish Freemasonry. This was especially true at a time when internal rivalries, as well as those with the Italian Grand Orient due to the latter’s interference in the M.L.N.R.’s sphere of influence, were frequent.

On 15 January 1883, Constantin Moroiu sent a circular to all Romanian lodges under foreign obedience, in which he reaffirmed his desire to achieve a unified national Freemasonry. He also expressed his willingness to relinquish all honors, as requested by the Moldavian lodges obedient to the Grand Orient of Rome, as soon as the union was established.

To this end, he proposed holding a convention of all the lodges in the country to proclaim the union and to elect new dignitaries (Bălcești, 1993, pp. 118). For a while, his efforts to consolidate the internal unity of the Romanian Freemasonry remained in a state of uncertainty. On 15 September 1883, two years before the visit of King Oscar II to Bucharest, Grand Master Constantin Moroiu summoned all the lodges to the headquarters of the Grand Lodge at Calea Plevnei to determine the destiny of Romanian Freemasonry. Due to a military

inspection in Mangalia, where Constantin Moroiu worked, the meeting was postponed to another day.

Externally, the efforts made have not gone unnoticed. His Highness Gustaf Adolf, Crown Prince of the Kingdom of Sweden, was made an honorary member of the Hiram Lodge of Botoșani. This was a strong signal that Romanian Freemasonry could count on the support and sympathy of the Grand Lodge of Sweden.

With these two distinctions, the one awarded to King Oscar II in 1882 and the one awarded to Gustav Adolf in 1885, the Romanian Freemasons sought to consolidate their internal unity through external recognition by all the Masonic powers. To this end, the help of the Grand Lodge of Sweden was essential. The aspiration to strengthen the unity of Romanian Freemasonry became a natural reality when Romania was declared a Kingdom in 1881, emerging as a stabilizing force in this part of the continent.

References:

I. Archives

Archive of the Grand Lodge of Sweden. *External documents: Romanian Freemasonry and the Grand Lodge of Sweden. Unnumbered.*

Central National Historical Archives Service - Bucharest. *Royal Household fonds: Officials, file 18/1881.*

II. Books

Bălcești, H. N. (1993). *Ordinul masonic român* [Romanian freemasonry order]. București: Casa de Editură și Presă Șansa SRL.

Cristea, G. (2007). *Regi și diplomați suedezi în spațiul românesc (secolele XVII-XX)* [Swedish kings and diplomats in Romania (17th-20th centuries)]. Cluj-Napoca: Centrul de Studii Transilvane.

Ștefănescu, P. (2009). *Istoria francmasoneriei române* [History of Romanian freemasonry]. București: Edit. Vestala.

Vele Ana-Maria & Varga Attila (2012). *Diplomația franceză și primii ani de domnie ai lui Carol de Hohenzollern-Sigmaringen (1866-1875)* [French diplomacy and the early years of the reign of Charles of Hohenzollern-Sigmaringen (1866-1875)]. Cluj-Napoca: Edit. Argonaut.

Marton, Silvia. (2016). *"Republica de la Ploiești" și începuturile parlamentarismului în România* [The "Republic of Ploiesti" and the beginnings of parliamentarianism in Romania]. București: Edit. Humanitas.

III. Studies

Crețu, D. (n.d.) Proclamarea Regatului României și atitudinea Marilor Puteri [The proclamation of the Kingdom of Romania and the attitude of the great powers]. *Transilvania*, 10.

Florian, N. & Nicolae, E. (n.d.) *Constantin Moroiu*. In [Constantin Moroiu | PDF \(scribd.com\)](https://www.scribd.com/document/444444444/Constantin-Moroiu).

Linguistics

CONSIDERAȚII PRIVIND VALOAREA DE OPTATIV A CONJUNCTIVULUI ROMÂNESC ȘI BULGĂRESC ÎN PROPOZIȚII INDEPENDENTE

INSIGHTS ON THE OPTATIVE VALUE OF SUBJUNCTIVE IN INDEPENDENT CLAUSES IN ROMANIAN AND BULGARIAN

Boryana EMILIYANOVA

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo, Bulgaria

e-mail: bo.mihaylova@gmail.com

Silvia MIHĂILESCU

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo, Bulgaria

e-mail: mihailesku@abv.bg

Abstract

The Romanian and Bulgarian languages share common features stemming from the Balkan linguistic area. Among the distinctive grammatical constructions in Balkan languages is the new-type analytic subjunctive, a replacement for the infinitive in various languages such as Romanian, Bulgarian, Macedonian, Albanian, and Greek. The subjunctive can manifest in present, imperfect, perfect, and pluperfect tenses in most languages. However, Romanian has more limited combinations, employing only the present and perfect tenses. Despite these differences, the subjunctive shares structural, semantic, and usage similarities across Balkan languages. The use of the subjunctive in optative sentences is a common feature in Balkan languages, conveying achievable desires in the present and strong but unrealizable wishes in the past. This paper aims to broaden the research on the Balkan-type subjunctive by illustrating parallels in the modal values of this mood in Romanian and Bulgarian in independent optative sentences. The research underscores numerous correspondences in the use of the subjunctive in optative sentences in Romanian and Bulgarian. In both languages, within the optative context, the subjunctive expresses various sentiments such as desire, wishes, regret, protest, and indignation. The expression of both factual and counterfactual desires using present and past subjunctive forms is also similar in both languages. The present forms of the subjunctive express a factual desire, meaning an achievable wish that could be fulfilled in the future. The present subjunctive forms are very often encountered in idiomatic expressions that convey wishes and imprecations. Many similarities are noted between expressions in the two languages, both in terms of structure and in semantics and lexical means. The use of present subjunctive forms is not typical for expressing counterfactual wishes (unrealizable or difficult to achieve) but occurs in specific contexts. Wishes expressed through past subjunctive forms are counterfactual because the circumstances in which they could have been realized are omitted. Such statements convey the speaker's regret regarding an unfulfilled desire. In Romanian grammar, detailed treatment of the uses of the perfect subjunctive is lacking, but it is noted to have optative value. In Bulgarian, counterfactual wishes are

expressed using three past tenses of the subjunctive – pluperfect, imperfect, and perfect. In this regard, the capabilities of the perfect subjunctive in Romanian stand out for expressing multiple meanings. With the exception of some meanings of the imperfect subjunctive in Bulgarian, the perfect subjunctive in Romanian can convey nearly all the meanings of the three past tenses in Bulgarian. The study highlights numerous similarities in the use of the subjunctive in Romanian and Bulgarian in optative sentences, offering observations that contribute to a deeper understanding of this mood within the field of Romanian, Bulgarian, and Balkan linguistics.

Keywords: subjunctive; optative value; Romanian; Bulgarian; Balkan Sprachbund.

Limbile bulgară și română au o serie de trăsături comune care au apărut în cadrul uniunii lingvistice balcanice (Steinke & Vraciu, 1999; Emiliyanova & Mihăilescu, 2020). Una dintre cele mai reprezentative construcții gramaticale pentru limbile balcanice este conjunctivul analitic de tip nou, care a substituit infinitivul. Infinitivul a fost înlocuit complet în macedoneană și în dialectul tosc al albanezei; aproape complet în aromână, bulgară, neogreacă și în dialectele sudice ale limbii sârbe; parțial în dialectul gheg al albanezei, română, sârbă literară și croată literară, în meglenoromână infinitivul apărând în unele expresii (Tomić, 2004, p. 31). În istroromână se folosesc deopotrivă infinitivul și conjunctivul (Corbeanu, 2022, pp. 214-217).

În limbile balcanice, conjunctivul se formează cu ajutorul conjuncțiilor-morfem alb. *tě*, ngr. *na*, rom. *să*, și în limbile sud-slave *da*.¹ După aceste conjuncții, mărci ale conjunctivului, verbul poate fi la timpurile prezent, imperfect, perfect și mai-mult-ca-perfect în majoritatea limbilor (albaneză, bulgară, iar în greacă se poate folosi și perfectul simplu) (Asenova, 2002, pp. 182-183). În aromână, conjunctivul are, de asemenea, patru timpuri: prezent, imperfect, perfect și mai-mult-ca-perfect, la fel ca în alte limbi romanice (franceză, spaniolă) (Nevaci & Geană, 2016, p. 157) și ca în majoritatea limbilor balcanice. În dacoromână, aceste posibilități de combinare sunt mai restrânse, după *să* utilizându-se doar prezentul și perfectul.

Conjunctivul are aceeași structură, semnificație și utilizare în limbile balcanice. Formele conjunctivului intră în alcătuirea timpului viitor și a viitorului în trecut (Tomić, 2004, pp. 31-42; Asenova, 2002, pp. 152-178).

Conjunctivul reprezintă o temă de cercetare care a atras mereu atenția atât în lingvistica balcanică, cât și în lingvistica romanică și slavă (Krapova, 2001; Hill & Tomic, 2009; Bîlbîie & Mardale, 2015; Gadzheva, 2015). Utilizarea conjunctivului în română și în bulgară a fost studiată contrastiv mai pe larg de Stoianova (1988).

Scopul prezentei lucrări este de a extinde cercetările referitoare la tipul balcanic de conjunctiv prin ilustrarea paralelelor existente între valorile modale ale acestui mod în limbile română și bulgară (așa-numitele *forme da*). Punctul de plecare al demersului nostru îl va constitui analiza problematicii complexe a utilizării *formelor da* cu valoare optativă în propoziții independente, în comparație cu utilizările conjunctivului în limba română.

1. Conjunctivul în limba română

Modul conjunctiv în limba română are două forme – prezent și perfect, în structura lor fiind prezentă conjuncția-morfem *să*. Formele verbale din componența conjunctivului prezent sunt identice cu prezentul indicativului, mai puțin la persoana a treia singular și plural. Doar verbul *a fi* are o paradigmă proprie la conjunctiv prezent, diferită de cea a indicativului prezent – *să fiu, să fii, să fie* etc. Conjunctivul perfect are formă invariabilă, alcătuită din marca conjunctivului + auxiliarul *a fi* + participiul verbului conjugat. În timp ce forma de

¹ Transliterarea caracterelor chirilice este în conformitate cu Legea transliterăției din 2009 (Ivanov et al., 2010).

prezent a conjunctivului este foarte frecventă și prezintă multe valori, conjunctivul perfect se folosește mai rar (GBLR, p. 260; Avram, 1986, p. 161).

În ceea ce privește valorile conjunctivului, în propoziții principale imperative, acesta poate indica o propunere, un ordin, o urare sau o imprecăție, iar în propoziții interogative arată o intenție, subliniind dubiul asupra acesteia, sau poate marca supoziția, atât cu privire la o situație din prezent, cât și din trecut (GBLR, p. 236). Astfel, în propoziții imperative, conjunctivul are valoare modală de imperativ, hortativ și optativ, pe când în propoziții interogative de dubitativ și prezumtiv (Zafiu, 2013, pp. 45-47). În diferite contexte, se pot defini mai multe valori modale ale conjunctivului: /necesar/, /non-necesar/, /posibil/, /imposibil/, /iminent/, /capacitate/, /incapacitate/, /cert/, /incert/, /probabil/, /exclus/, /concesie/, /obligatoriu/, /facultativ/, /permis/, /interzis/, /recomandabil/, /nerecomandabil/, /conveniență/, /apreciere pozitivă/, /apreciere negativă/, /intenție/, /dorință/ etc. (Borchin, 2007).

2. Problema controversată a conjunctivului în limba bulgară

În lingvistica bulgară există două puncte de vedere opuse cu privire la existența conjunctivului.²

Teza care susține existența conjunctivului în limba bulgară, concepută de lingviști balcanologi, este acceptată de puțini autori bulgari (Deyanova, 1979; Maldzhieva, 1990; Georgiev, 1991, pp. 341-342) și de unii cercetători străini ai limbii bulgare (Maslov, 1982, pp. 287-291; Fielder, 1993, pp. 65, 69-71). Precizăm că în studiul de față împărtășim această opinie, conform căreia în limba bulgară există modul conjunctiv, care are o structură morfologică alcătuită din particula *da* 'să'³ + forma de indicativ a verbului, la timpurile prezent, imperfect, perfect, mai-mult-ca-perfect, în unele cazuri, și aorist. Prezența acestui tip de conjunctiv diferențiază limbile slave de sud de celelalte limbi slave.

Utilizarea conjuncției *da* alături de un verb la indicativ are în gramaticile bulgare următoarele denumiri: *forme da*, *construcția da* sau *propoziția da*. În propoziții subordonate, *formele da* sunt considerate construcții sintactice, formate cu conjuncția subordonatoare *da*, iar în propoziții independente – forme compuse ale imperativului (GSBKE II, pp. 367-369) sau *forme da* speciale, formate cu particula *da*, care pot avea valori modale de imperativ, optativ, potențial, prezumtiv (Nitsolova, 2008/2023, pp. 327-329, 409-429).

Această teorie este justificată prin lipsa unor forme verbale sintetice caracteristice conjunctivului, prin polifuncționalitatea conjuncției / particulei *da*, care are conjuncții și particule sinonime (Nitsolova, 2008/2023, p. 327), ca și prin unele concepte teoretice referitoare la categoria modului verbal și la sintaxa verbului (Chakarova, 2008). Pe de altă parte, în utilizările tipice ale conjunctivului, conjuncția *da* nu poate fi înlocuită printr-un sinonim, de exemplu: *tryabva da cheta* 'trebuie să citesc'. În opinia noastră, neacceptarea existenței conjunctivului în limba bulgară se datorează, pe de o parte, definirii categoriei modalității, iar pe de altă parte, studiului bulgare în cadrul lingvisticii slave, fără a se ține cont de contextul balcanic, precum și de paralelele cu alte limbi europene, de exemplu, cu alte limbi romanice decât româna. Astfel, cercetând conjunctivul în uniunea lingvistică balcanică, Asenova (2002) observă că „indiferent de modul în care vor fi calificate *formele da* din bulgară, ele au o valoare identică cu construcțiile lor corespunzătoare (de conjunctiv) din celelalte limbi balcanice, adică valoare de conjunctiv” (p. 152).⁴

² Referitor la această problemă, vezi Sasheva 2015: 43-61.

³ Bg. *da* poate avea statut de conjuncție sau de particulă, conform definiției din Dicționarul limbii bulgare (RBE, n.d., "da"). Pentru comparația cu mărcile conjunctivului din celelalte limbi balcanice, vezi Gadzheva, 2015, pp. 71-73.

⁴ Traducerile citatelor aparțin autoarelor lucrării de față.

Conjunctivul (aşa-numitele *forme da*) din limba bulgară reprezintă o categorie foarte bogată în forme şi semnificaţii. Se obţine de la verbe de aspect perfectiv şi imperfectiv la timpul prezent, perfect, mai-mult-ca-perfect şi, în unele cazuri speciale, la aorist (Nitsolova, 2008/2023, pp. 427).

Utilizarea independentă a *formelor da* a fost studiată în detaliu de către Sasheva (2015, 2016 ş.a.). Lucrările acesteia au ca fundament ideile consacrate din lingvistica bulgară, privind *formele da*, în special cele ale autoarei Nitsolova (2008/2023).⁵

Nitsolova distinge patru grupe mari de *forme da* în propoziţii independente, conform semnificaţiei lor modale: 1) cu valoare de imperativ; 2) cu valoare optativă; 3) referitoare la acţiuni posibile sau necesare; 4) referitoare la o acţiune trecută reală (transpoziţie).⁶ Fiecare dintre aceste categorii de forme are o serie de subcategorii (Nitsolova, 2008/2023, p. 409).

În ciuda rolului său deosebit de important, conjunctivul (sau aşa-numitele *forme da*) nu se bucură de o caracterizare exactă şi completă în gramaticile bulgăreşti. În acestea nu există o descriere sistematizată a formelor, a raporturilor sale cu categoria de timp şi cu categoria de aspect verbal, a semnificaţiilor şi utilizărilor sale. Descrierea tradiţională a structurii formelor prin prezenţa conjuncţiei/particulei *da* şi a verbului la indicativ nu este suficientă, întrucât paradigma verbului este defectuoasă din punct de vedere temporal, existând şi multe restricţii legate de aspectul verbal (Nitsolova, 2008/2023, pp. 409-410; Markou, 2010, pp. 115-117).

3. Utilizările conjunctivului în limbile bulgară şi română în plan contrastiv

Cele mai multe studii contrastive asupra conjunctivului în cele două limbi sunt cele din cadrul lingvisticii balcanice şi includ câteva limbi balcanice sau pe toate acestea.

În propoziţii subordonate, formele conjunctivului din toate limbile balcanice au aceleaşi utilizări, atunci când formează predicatul unor propoziţii complete, atributive, predicative, subiective, finale, condiţionale, concesive şi consecutive (Asenova, 2002, pp. 152-178).

În limbile balcanice, formele conjunctivului din propoziţii independente pot prezenta diferite valori modale: imperativ, hortativ, optativ, dubitativ, prezumtiv. Unele dintre aceste semnificaţii se regăsesc în cadrul modalităţii volitive (Amman & van der Auwera, 2004).

Bîlbîie şi Mardale (2018) realizează o analiză a conjunctivului românesc în comparaţie cu cel din bulgară şi greacă. Autorii demonstrează paralelele existente în structura şi semantica propoziţiilor interogative cu conjunctiv din cele trei limbi şi remarcă necesitatea aprofundării cercetării în această direcţie.

Studiile contrastive ale conjunctivului din limbile bulgară şi română indică asemănări semnificative. Kaldieva-Zaharieva (2005) subliniază că „în ceea ce priveşte modul conjunctiv, nu există nicio diferenţă semantică între cele două limbi, ci doar una formal-gramaticală (şi terminologică)” (pp. 113-114).

Stoianova (1988) ajunge la următoarea concluzie: „Din analiza contrastivă a ocurenţelor conjunctivului şi ale *construcţiei da + verb* rezultă că există numeroase puncte de convergenţă atât cu privire la funcţiile modale, cât şi cu privire la cele de subordonare. Deosebiri dintre conjunctivul românesc şi *construcţia da + verb* nu se rezumă la funcţiile lor, ci la posibilităţile de substituie cu alte moduri şi la variaţiile de ordin stilistic pe care le prezintă ocurenţele lor contextuale.” (p. 457).

⁵ Nitsolova (2008/2023) analizează diferitele valori ale aşa-numitelor *forme da*, *forme neka* şi *forme neka-da* (bg. *neka* ‘fie (ca)’, *neka da* ‘fie să’) (pp. 327-329, 409-429). Formele cu *neka (da)* sunt construcţii gramaticale similare, pe care nu le includem în studiul de faţă, ele fiind asociate cu valoarea de imperativ a conjunctivului. Utilizările lui *neka* din bulgară pot fi comparate cu conjunctivul din istroromână, care are în structura sa marca *neca* (Corbeanu 2022). Este interesantă şi situaţia din macedoneană, unde în propoziţii independente se pot folosi *da* şi *neka*, dar, spre deosebire de bulgară, nu este permisă combinaţia *neka + da* (Friedman, 2001, p. 43).

⁶ Asenova defineşte cazurile de transpoziţie a conjunctivului drept construcţii optativ-imperative (Asenova, 2002, p. 191).

În urma studiului contrastiv al conjunctivului din cele două limbi, Stoianova (1988) observă că formele sale apar în toate tipurile de subordonate, adăugând la tipurile de propoziții subordonate indicate de Asenova circumstanțialele de timp, de mod și de scop (pp. 452-457). Lingvistica bulgară mai remarcă și că în propoziții independente, conjunctivul are valoarea altor moduri verbale – imperativ, optativ și prezumtiv (Stoianova, pp. 449-450).

Având în vedere cele de mai sus, în bulgară și română se pot observa mai multe corespondențe și în privința întrebuirii valorilor conjunctivului, de exemplu:⁷

rom. *Să ne întâlnim mâine!*; bg. *Da se sreshtnem utre!* (hortativ);

rom. *Să citești cartea!*; bg. *Da prochetesh knigata!* (imperativ);

rom. *Să fim sănătoși!*; bg. *Da sme zdravi!* (optativ);

rom. *Să fie azi sărbătoare?*; bg. *Dnes da e praznik?* (dubitativ);

rom. *Să fi venit musafirii?*; bg. *Da sa doshli gostite?* (prezumtiv).⁸

4. Conjunctivul cu valoare de optativ în propoziții independente în limbile bulgară și română

În limba bulgară, propozițiile optative cu un verb la conjunctiv sunt considerate propoziții modale – așa-numitele *propoziții da optative*. În plan modal, dorința exprimată printr-o formă de conjunctiv poate fi posibilă sau contrafactivă (imposibilă sau dificil de îndeplinit) (Sasheva, 2015, pp. 132, 133).

În ceea ce privește conjunctivul în română și bulgară, Stoianova remarcă, pe scurt, că în ambele limbi, în contextul optativului, conjunctivul exprimă: dorință, urare, regret, protest, indignare (Stoianova, 1988, p. 450).

Utilizarea conjunctivului în propoziții optative este o caracteristică comună a limbilor balcanice.⁹ Prin intermediul prezentului se exprimă dorințe realizabile, raportate la viitor. Cu ajutorul timpurilor trecute se redă o dorință puternică, dar irealizabilă: prin perfectul conjunctivului în română și prin imperfect și mai-mult-ca-perfect în bulgară,¹⁰ albaneză și greacă (Asenova, 2002, p. 185).

În gramaticile românești nu se tratează detaliat utilizările conjunctivului perfect în propoziții independente (GBLR, p. 260; GALR, pp. 387, 393; Zafiu, 2013, pp. 45-50). În limba română contemporană acesta are multe întrebuirii cu valoare optativă. Se observă că formele sale apar de obicei în monologuri interioare, exprimând o dorință întârziată, de nerealizarea căreia vorbitorului îi pare rău, un regret și un sentiment de necesitate a acțiunii dorite (Railean, 1998, p. 279).

4.1. Exprimarea unei dorințe factive

În ambele limbi, formele de prezent ale conjunctivului exprimă o dorință factivă, adică o dorință realizabilă care ar putea fi îndeplinită în viitor. Verbul este de obicei la forma pozitivă:

(1) rom. *Să vină mai repede vara!*; bg. *Da doyde po-barzo lyatoto!*

(2) rom. *Să treacă și anul acesta!*; bg. *Da mine i tazi godina!*

(3) rom. *Să avem și noi noroc de data aceasta!*; bg. *Da imame i nie kismet tozi pat!*

⁷ Exemplele de mai jos ne aparțin, ca și alte exemple din studiul de față, care nu au indicată sursa citării.

⁸ Pentru mai multe exemple de utilizări similare ale conjunctivului în bulgară și română, precum și în greacă și albaneză, vezi Asenova, 2002, pp. 182-193.

⁹ Pentru exprimarea optativului prin formele conjunctivului în limbile bulgară și greacă modernă, vezi Markou, 2019, pp. 157-161.

¹⁰ În bulgară și prin perfect, vezi § 4.2.

Adesea, în propoziții similare, în limba română se folosesc semiadverbele *doar* și *numai*, iar în bulgară – particula *samo*, care are același sens. Poziția semiadverbelor din română și a particulei din bulgară este la începutul propoziției:

(4) bg. *Samo kompyutarat da restartira.* (Gadzheva, 2015, p. 74); rom. *Doar să se repornească computerul!*

(5) rom. *Doar să nu plouă în weekend!*; bg. *Samo da ne zavalı prez uikenda!*

(6) rom. *Numai să ajungem la timp!*; bg. *Samo da stignem navreme!*

În ambele limbi, formele de prezent ale conjunctivului exprimă o dorință de bine:

(7) rom. *Să ai baftă la examen!*; bg. *Da imash kismet na izpita!*

(8) rom. *Să ieși primul loc!*; bg. *Da spechelish parvo myasto!*

(9) rom. *Să vă simțiți bine la mare!*; bg. *Da si prekarate priyatno na moreto!*

Formele de conjunctiv la timpul prezent se întâlnesc foarte des în expresii frazeologice care exprimă urări (10-12), blesteme și imprecății (13-15). Propozițiile optative de acest tip, conform lui Sasheva, reprezintă formule de etichetă ce cuprind un anumit inventar lexical (*Dumnezeu, sănătate, fericit, naiba, a crăpa* etc.) (Sasheva, 2015, p. 131). Se remarcă multe asemănări între expresiile din cele două limbi, atât ca structură, cât și ca semantică și mijloace lexicale:

(10) rom. *Să fie într-un ceas bun!*; bg. *Da e na dobar chas!*

(11) rom. *Să-ți dea Dumnezeu sănătate!*; bg. *Gospod zdrave da ti dava!*

(12) rom. *Să-ți trăiască copiii!*; bg. *Da sa ti zhivi i zdravi detsata!*

(13) rom. *Să-l trăznească Dumnezeu!*; bg. *Gospod da go porazi!*

(14) rom. *Să crăpi!*; bg. *Da puknesh!*

(15) rom. *Să arzi în iad!*; bg. *Da gorish v ada!*

În unele cazuri, în propoziții optative care exprimă dorințe sau invective, la persoana a doua, conjunctivul (16, 17) se folosește în paralel cu formele imperativului (18, 19):

(16) rom. *Să fii sănătos!*; bg. *Da si zdrav!*

(17) rom. *Să te duci la naiba!*; bg. *Da varvish po dyavolite!*

(18) rom. *Fii sănătos!*; bg. *Badi zdrav!*

(19) rom. *Du-te la naiba!*; bg. *Varvi po dyavolite!*

La persoana întâi și a treia se folosesc doar formele de conjunctiv:

(20) rom. *Să fim sănătoși!*; bg. *Da sme zdravi!*

(21) rom. *Să se ducă la naiba!*; bg. *Da varvi po dyavolite!*

În limba română, unde verbul are o desinență de conjunctiv specială, în unele formule de acest tip, la persoana a treia, conjuncția *să* poate fi omisă. În limba bulgară, în aceste cazuri, nu este posibilă omiterea particulei *da*, care este singura marcă a conjunctivului:

(22) rom. *Trăiască libertatea!*; bg. *Da zhivee svobodata!*

(23) rom. *Facă-se voia ta!*; bg. *Da bade volyata ti!*

(24) rom. *Ardă-l focul!*; bg. *Ogan da go gori!*

4. 2. Exprimarea unei dorințe contrafactive

În plan modal, dorința exprimată în propoziția optativă poate fi factivă (4.1.) sau contrafactivă, adică contrazice realitatea (Nitsolova, 2008/2023, p. 421), irealizabilă sau greu de realizat (Sasheva, 2015, p. 133). În bulgară și în română, o dorință contrafactivă poate fi exprimată atât prin formele de prezent, cât și prin cele de trecut ale conjunctivului.

4. 2. 1. Exprimarea unei dorințe contrafactive prin formele de conjunctiv prezent

Utilizarea formelor de conjunctiv prezent nu este tipică pentru exprimarea dorințelor contrafactive, dar apare în anumite contexte (Nitsolova, 2008/2023, p. 421). O utilizare similară a conjunctivului se poate găsi și în limba română:

(25) bg. *Eh, da imam sega shapka-nevidimka!* (Nitsolova, 2008/2023, p. 421); rom. *Eh, să am acum o șapcă fermecată!*

(26) bg. *Peyzazhat e mnogo krasiv – samo da ne e tozi dyavolski stud!* (Nitsolova, 2008/2023, p. 421); rom. *Peisajul e foarte frumos – doar să nu fie frigul ăsta drăcesc!*

4.2.2. Exprimarea unei dorințe contrafactive prin formele de trecut ale conjunctivului

În limbile balcanice, spre deosebire de formele de prezent, cele de trecut sunt frecvent folosite la exprimarea dorințelor contrafactive (Asenova, 2002, p. 185). În limba bulgară se folosește cel mai des mai-mult-ca-perfectul (27-30), dar se poate folosi atât imperfectul (31-37), cât și perfectul (38-46). În limba română, în acest scop se folosește singura formă de trecut a conjunctivului – perfectul. Datorită faptului că acesta are o formă invariabilă, subiectul verbului este mai des exprimat, comparativ cu limba bulgară, unde formele verbului sunt variabile (27-30, 31-32, 35).

Dorințele exprimate prin formele de trecut ale conjunctivului sunt irealizabile, deoarece sunt omise împrejurările în care s-ar fi putut realiza. Astfel de afirmații transmit regretul vorbitorului față de o dorință neîmplinită, sunt încărcate emoțional și includ adesea elemente lexicale suplimentare (Sasheva, 2015, pp. 134, 135): interjecții (*eh!*, *ah!* etc.), particule, adverbe și semiadverbe (bg. *samo* ‘numai’, *pone* ‘cel puțin’, rom. *doar*, *numai*, *cel puțin* etc.). În analiza noastră contrastivă, putem remarca aceleași semnificații și elemente și în limba română.

4.2.2.1. Mai-mult-ca-perfect

În limba bulgară, o dorință nerealizată este mai puternic accentuată prin formele de mai-mult-ca-perfect (27-30), în comparație cu imperfectul (31-37) și perfectul (38-46), exprimându-se astfel regretul profund pentru o oportunitate ratată din trecut (Sasheva, 2015, p. 135). Aceste forme sunt perfect echivalente din punct de vedere semantic cu formele de conjunctiv perfect din limba română:

(27) bg. *Eh, da byah nauchil angliyski!* (Nitsolova, 2008/2023, p. 422); rom. *Ah, să fi învățat eu engleza!*

(28) bg. *Samo (toy) da beshe kazal istinata!*; rom. *Doar să fi spus el adevărul!*

La persoana a doua, afirmația poate fi interpretată și ca un reproș adresat destinatarului, pentru faptul că dorința nu a fost îndeplinită (Sasheva, 2015, p. 135):

(29) bg. *(Vie) da byahte pochakali pet minuti...*; rom. *Să fi așteptat și voi cinci minute...*

(30) bg. *Pone ti da beshe kazal istinata!*; rom. *Măcar tu să fi spus adevărul!*¹¹

4. 2. 2. Imperfect

În limba bulgară, formele de imperfect ale conjunctivului redau cel mai adesea o dorință contrafactivă în prezent (31), mai puțin în trecut (32) și rareori în viitor (33). Aici oferim exemplele lui Nitsolova (2008/2023, p. 422) pentru limba bulgară și echivalentele lor în limba română:

(31) bg. *Eh, da imah sega tezi pari!*; rom. *Ehe, să fi avut eu acum acești bani!*

(32) bg. *Eh, da imah vchera tezi pari!*; rom. *Ehe, să fi avut eu ieri acești bani!*

(33) bg. *Eh, da imah utre tezi pari!*; rom. **Ehe, să fi avut eu mâine acești bani!*

Când o dorință contrafactivă, exprimată prin conjunctivul imperfect în limba bulgară, se referă la planul prezentului (31) sau al trecutului (32), vorbitorul este conștient de realitatea

¹¹ La pers. întâi și a doua, formele de mai-mult-ca-perfect ale conjunctivului din bulgară au și un sens permisiv, enunțul putând fi interpretat ca o cerere delicată sau un îndemn (Nitsolova, 2008/2023, pp. 418-419; Markou, 2019, p. 160).

care este opusă dorinței. Când o dorință contrafactivă se află în planul viitorului (33), se exprimă doar presupunerea că nu este îndeplinită, adică există o presupuziție de non-factivitate (Nitsolova, 2008/2023, p. 422). În acest caz, imperfectul indică contrafactivitatea dorinței.

Spre deosebire de conjunctivul imperfect din bulgară, se pare că în română formele de perfect ale conjunctivului nu exprimă dorințe contrafactive care se referă la viitor. Cu excepția acestui caz (33), formele de imperfect din bulgară pot corespunde formelor de perfect din română, exprimând o dorință contrafactivă în prezent (31, 34) și în trecut (32, 35):

(34) rom. *Să fi avut acum anii tinereții!* [eu]; bg. *Eh, da byah sega mlad!*

(35) rom. *Ah, să fi știut și eu atunci cât el!*; bg. *Eh, da znaeh togava i az kolkoto nego!*

Prin imperfect se pot exprima dorințe contrafactive referitoare la acțiuni iterative într-un interval de timp nedeterminat cu exactitate, care poate cuprinde trecutul și prezentul:

(36) bg. *Samo da idvashe v chasovete i tazi godina!*; rom. *Doar să fi venit la ore și anul acesta!* [el]

În acest caz se pot observa două diferențe între bulgară și română. În primul rând, astfel de enunțuri nu sunt caracteristice limbii române, ele putând fi artificiale sau forțate:

(37) bg. *Samo da ne zakasnyavashe vseki pat!*; rom. **Numai să nu fi întârziat de fiecare dată!* [el]

În al doilea rând, în limba bulgară, spre deosebire de română, enunțurile de acest tip pot conține și o presupuziție de contrafactivitate în viitor, la fel ca în enunțul (33).

4. 2. 2. 3. Perfect

Formele de conjunctiv cu un verb la timpul perfect din limba bulgară pot exprima și o dorință contrafactivă. Potrivit lui Nitsolova (2008/2023), ele sunt folosite mai ales la persoana întâi și diferă de formele imperfectului și mai-mult-ca-perfectului prin faptul că timpul de referință include momentul vorbirii (p. 423), adică sunt folosite pentru a exprima dorințe din trecut, pe care vorbitorul le-ar dori îndeplinite în momentul vorbirii:

(38) bg. *I to pone da sme go vzhdali nyakoga, da sme hodili tam!* (Chudomir în Nitsolova 2008/2023: 423); rom. *Și cel puțin să-l fi văzut vreodată, să fi mers acolo!* [noi]

Există și un alt tip de enunțuri optative cu forme de conjunctiv perfect în limba bulgară, care sunt folosite poate cel mai des la persoana întâi și a treia. Acestea sunt enunțuri în care vorbitorul nu știe dacă o anumită acțiune din trecut a fost finalizată sau nu și își exprimă dorința ca aceasta să fie finalizată în momentul vorbirii.¹² Conjunctivul perfect are aceeași întrebuințare și semnificație în limba română. De exemplu:

(39) bg. *Samo da sam reshil zadachite ot testa pravilno!*; rom. *Doar să fi rezolvat corect problemele de la test!* [eu]

(40) bg. *Samo da e stigal navreme!*; rom. *Doar să fi ajuns la timp!* [el]

Enunțurile de acest tip, care conțin o formă negativă a verbului, sunt des întâlnite. În aceste cazuri, vorbitorul își exprimă dorința și speranța că o acțiune din trecut nu s-a întâmplat:

(41) bg. *Samo da ne si e schupil kraka!*; rom. *Doar să nu-și fi rupt piciorul!* [el]

(42) bg. *Samo da ne sam zabrazil klyucha!*; rom. *Doar să nu fi uitat cheia!* [eu]

Adeseori, în limba bulgară, în astfel de propoziții optative cu o formă de conjunctiv perfect, se folosește particula *dano* ‘numai să; fie ca; să’, formată din conjuncțiile *da* ‘să’ și *no* ‘dar’. Prin utilizarea acestei particule se accentuează dorința exprimată. În propozițiile cu *dano*, valoarea principală de optativ este oferită de formele de conjunctiv, deși marca conjunctivului, *da*, se poate omite (Nitsolova, 2008/2023, pp. 420, 421):

¹² Vezi Nitsolova 2023, p. 421, unde această valoare este analizată în cadrul propozițiilor cu particula *dano*.

(43) bg. *Dano (da) sam izdarzhal izpita!* (Nitsolova, 2008/2023, p. 421); rom. *Numai să fi luat examenul!*, ‘Sper să fi luat examenul!’ [eu]

(44) *Dano (da) e pristignala veche!* (Nitsolova, 2008/2023, p. 421); rom. *Numai să fi sosit deja!*, ‘Sper să fi sosit deja!’ [ea]¹³

În limba bulgară, propozițiile independente construite cu forma de perfect a conjunctivului funcționează cel mai adesea ca „enunțuri imperative *post factum*”, mai ales la persoana a doua (Nitsolova, 2008/2023, p. 423). Astfel de afirmații exprimă o nemulțumire puternică (din cauza dorinței neîmplinite a vorbitorului) și un reproș adresat destinatarului sau unei alte persoane:

(45) bg. *Da si slushal v chas!*; rom. *Să fi ascultat la ore!* [tu]

(46) bg. *Da e doshal navreme!*; rom. *Să fi venit la timp!* [el]

4. 2. 2. 4. Diferențele dintre semnificațiile timpurilor trecute ale conjunctivului

În exemplele următoare, vom încerca să ilustrăm corespondențele și diferențele dintre diferitele utilizări ale timpurilor trecute ale conjunctivului din bulgară și română în propoziții optative:

a) Mai-mult-ca perfect:

(47) bg. *Samo da byah vzel pravilno reshenie togava!*; rom. *Numai să fi luat decizia corectă atunci!* [eu]

În acest enunț, în ambele limbi, vorbitorul știe că dorința nu a fost îndeplinită în trecut și își exprimă regretul pentru aceasta în momentul vorbirii.

b) Imperfect:

(48) bg. *Samo da vze mah vinagi pravilno reshenie!*; rom. **Numai să fi luat întotdeauna decizia corectă!* [eu]

În această utilizare a conjunctivului, specifică doar bulgarei, vorbitorul știe că dorința nu a fost îndeplinită de mai multe ori în trecut și în prezent. Dorința ar putea fi proiectată și spre viitor, întrucât vorbitorul presupune că nu se va mai împlini (presupoziție de contrafactivitate).

c) Perfect:

(49) bg. *Samo da sam vzel pravilno reshenie dnes!*; rom. *Numai să fi luat decizia corectă astăzi!* [eu]

În acest caz, vorbitorul nu știe în momentul vorbirii dacă dorința a fost realizată în trecut și își exprimă speranța că a fost realizată.

Întrebuintarea celor trei timpuri trecute ale conjunctivului din bulgară în același context pune în evidență valorile distincte ale acestora. Conjunctivul perfect din limba română poate exprima deopotrivă semnificațiile mai-mult-ca-perfectului și ale perfectului din bulgară. Semnificația imperfectului conjunctivului din bulgară în acest exemplu (48) rămâne fără echivalent, deși în alte cazuri există corespondențe (31, 32, 34, 35, 36).

5. Concluzii

Această lucrare oferă o analiză contrastivă a utilizării formelor conjunctivului cu valoare de optativ în propoziții independente în limbile bulgară și română.

În limbile română și bulgară întâlnim o serie de valori comune ale conjunctivului, reprezentând diferite nuanțări semantice ale valorii optative. În ciuda asimetriei prezente în structura modului verbal – forme specifice în română și mai multe timpuri în bulgară – în

¹³ În limba bulgară, construcțiile cu particula *dano (da)* + un verb la timpul prezent, perfect și imperfect, întotdeauna cu valoare de optativ, sunt considerate de unii lingviști forme analitice ale imperativului, ca și formele conjunctivului (Chakarova, 2002). Aceste construcții merită o atenție deosebită, putând fi cercetate ca forme ale conjunctivului, așa cum consideră și Georgiev (1991, p. 341).

ambele limbi găsim un spectru bogat de semnificații precum dorința, regretul, speranța, nemulțumirea, dezamăgirea și reproșul.

O trăsătură distinctivă pentru cele două limbi este, de asemenea, utilizarea tipică a conjunctivului în urări, imprecășii și invective, unde observăm multe asemănări semantice și structurale.

În ambele limbi, este similar modul de exprimare a dorințelor factive și contrafactive prin intermediul formelor de prezent și de trecut ale conjunctivului. În acest sens, ies în evidență posibilitățile conjunctivului perfect din limba română de a exprima sensuri multiple. Cu excepția unora dintre semnificațiile conjunctivului imperfect din bulgară, conjunctivul perfect din limba română poate reda aproape toate semnificațiile celor trei timpuri trecute din bulgară, care pot exprima dorințe contrafactive: perfect, imperfect și mai-mult-ca-perfect.

În concluzie, lucrarea de față evidențiază numeroase similitudini în utilizarea conjunctivului românesc și bulgăresc în propoziții optative, oferind fapte de limbă și observații care pot fi relevante pentru studiul acestui mod verbal în ambele limbi și în cadrul lingvisticii balcanice.

Referințe:

- Amman, A., & van der Auwera, J. (2004). Complementizer-headed main clauses for volitional moods in the languages of South-Eastern Europe: A Balkanism? In O.M. Tomić (Ed.), *Balkan Syntax and Semantics*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 293-314.
- Asenova, P. (2002). *Balkansko ezikoznanie* [Balkan linguistics]. Veliko Tarnovo: Faber.
- Avram, M. (1986). *Gramatica pentru toți* [Grammar for everyone]. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România.
- Bilbiie, G., & Mardale, A. (2018). The Romanian subjunctive from a Balkan perspective. In I. Krapova, B. Joseph (Eds.), *Balkan Syntax and (Universal) Principles of Grammar*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, pp. 278-314. Retrieved December 20, 2023, from https://www.researchgate.net/publication/329211362_The_Romanian_subjunctive_from_a_Balkan_perspective.
- Borčin, M.I. (2007). Valorile modale ale conjunctivului [Modal values of the subjunctive]. In *The Annals of the West University of Timișoara. Humanities Series*, 45, 73-92.
- Chakarova, K. (2008). Povelitelnite da-konstruktsii v savremennia balgarski ezik i problemat za „balgarskia konyunktiv“. [Imperative da-constructions in the modern Bulgarian language and the problem of the “Bulgarian subjunctive”]. In *V Slavistika. III. V chest na XIV mezhdunaroden kongres na slavistite, Ohrid, 2008* g [Slavic studies 3. In honor of the 14th International Congress of Slavists, Ohrid, 2008], pp. 98-112. Plovdiv: Paisii Hilendarski University Press.
- Corbeanu, R.C. (2022). The subjunctive in Istro-Romanian and the status of *neca*. In *Revue Roumaine de Linguistique*, 67, 209-221. Retrieved February 17, 2024, from <https://lingv.ro/wp-content/uploads/2023/01/RRL-3-2022-10-Ramona.pdf>.
- Deyanova, M. (1979). Kam diskusiyata za da-konstruktsiyata v novobalgarski [To the discussion on the da-construction in Modern Bulgarian]. In *Bulgarian Language*, 5, 422-425. Sofia: Publishing House of BAS.

- Emiliyanova, B., & Mihăilescu, S. (2020). Uniunea lingvistică balcanică: Limbile bulgară și română în context balcanic [The Balkan linguistic ari: Bulgarian and Romanian languages in a Balkan context]. In C. Dărăbuș, E. C. Zăbavă (Coord.), *Frontiere si contacte. Fenomene locale, regionale și globale* [Borders and contacts. Local, regional and global phenomena], pp. 43-58. Craiova: Aius.
- Fielder, G.E. (1993). *The semantics and pragmatics of verbal categories in Bulgarian*. Lewiston: Edwin Mellen Press. Retrieved December 3, 2023, from <http://www.seelrc.org:8080/grammar/mainframe.jsp?nLanguageID=9>.
- Friedman, V.A. (2001). *Macedonian reference grammar*. USA: SEELRC, Duke University. Retrieved February 28, 2024, from <http://www.seelrc.org:8080/grammar/mainframe.jsp?nLanguageID=3>.
- Gadzheva, S. (2015). Za konyunktiva v balkanskite ezitsi i da-konstruktiiite v balgarskiya ezik: Upotreba i znachenie v glavnite izrecheniya [On the subjunctive in the Balkan languages and da-constructions in the Bulgarian language: Use and meaning in main clauses]. In P. Asenova (Sastav.) *Balkanskite ezitsi, literaturi i kulturi. Divergentsiya i konvergentsiya* [Balkan languages, literatures, and cultures. Divergence and convergence], pp. 70-79. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press. Retrieved December 3, 2023, from https://www.slav.uni-sofia.bg/images/stories/documents/BALKANSKITE_ESIZI.pdf.
- GALR: *Gramatica limbii române. I: Cuvântul* [The grammar of the Romanian language. I: The word]. V. Guțu Romalo (Ed.). București: Editura Academiei Române, 2005.
- GBLR: *Gramatica de bază a limbii române* [Basic grammar of the Romanian language]. G. Pană Dindelegan (Ed.). București: Univers Enciclopedic Gold, 2010.
- Georgiev, St. (1991). *Balgarska morfologia* [Bulgarian morphology]. Veliko Tarnovo: Abagar.
- GSBKE II (1983): *Gramatika na savremennia balgarski knizhoven ezik. II: Morfologia* [Grammar of the Modern Bulgarian Literary Language. II: Morphology]. S. Stoyanov (Ed.). Sofia: Publishing House of BAS.
- Hill, V., & Tomić, O. (2009), A typology of subjunctive complements in Balkan languages. In *Bucharest Working Papers in Linguistics, 11* (1), 197-209. Bucharest University Press. Retrieved December 20, 2023, from https://bwpl.unibuc.ro/wp-content/uploads/2017/02/BWPL_2009_1_Hill_Tomic.pdf.
- Ivanov et al. (2010). Ivanov, L., Skordev, D., & Dobrev, D: The new national Standard for the Romanization of Bulgarian. In *Mathematica Balkanica (New Series)*, 24 (1-2), 121-130. Retrieved December 18, 2023, from https://www.researchgate.net/publication/318530616_The_New_National_Standard_for_the_Romanization_of_Bulgarian.
- Kaldieva-Zaharieva, S. (2005). *Problemi na sapostavitelното izsledvane na balgarskata i rumanskata frazeologia* [Issues in the comparative study of Bulgarian and Romanian phraseology]. Sofia: Prof. Marin Drinov Publishing House of BAS.
- Krapova, I. (2001), Subjunctives in Bulgarian and modern Greek. In M.L. Rivero, A. Ralli, (Eds.) *Comparative Syntax of the Balkan Languages*. Oxford University Press. Retrieved December 12, 2023, from https://www.researchgate.net/publication/288520161_Subjunctives_in_Bulgarian_and_modern_Greek.

- Maldzhieva, V., (1990). Harakteristika na da-konstruktsiata v balgarskia ezik s ogled kam neynite funktsionalni ekvivalenti v slavyanskite ezitsi [Characteristics of the da-construction in Bulgarian in the context of its functional equivalents in Slavic languages. In *Contrastive Linguistics*, 15(4-5), 213-217.
- Markou, C. (2019). Izrazyavane na optativnost v balgarskiya i novogratskiya ezik [Expression of optative modality in Bulgarian and Modern Greek]. In *Balgaristichni ezikovedski cheteniya: Materiali ot mezhdunarodnata konferentsiya po sluchay 130-godishninata na SU „Sv. Kliment Ohridski”* [Bulgarian Linguistic Readings: Materials from the international conference on the occasion of the 130th anniversary of Sofia University “St. Kliment Ohridski”], November 19-20, 2018, pp. 157-166). Sofia: St. Kliment Ohridski University Press. Retrieved November 19, 2023, from <https://ngf-bg.com/verbs/wp-content/uploads/2021/01/Markou-Optative.pdf>.
- Maslov, I.S. (1982). *Gramatika na balgarskia ezik* [Grammar of the Bulgarian language] Sofia: Nauka i izkustvo.
- Nevaci, M. & Geana, I. (2016). Considerații privind subordonarea la nivelul frazei în dialectul aromân [Considerations on subordination at the sentence level in Aromanian dialect]. In *Fonetică și Dialectologie*, 35, 155-162. București: Editura Academiei. Retrieved February 17, 2024, from <https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A24899>.
- Nitsolova, R. (2023). *Balgarska gramatika: Morfologia* [Bulgarian grammar: Morphology] (2nd ed.). Sofia: St. Kliment Ohridski University Press. (Original work published 2008).
- Railean, D. (1998). Cu privire la unele întrebunțări ale conjunctivului perfect în limba română contemporană [On some uses of the perfect subjunctive in contemporary Romanian]. In *SCL* 49 (1-2), 277-281.
- RBE. (n.d.). Da. In *Rechnik na balgarskia ezik (online)* [Bulgarian language dictionary (online)]. Institute for Bulgarian Language. Retrieved November 19, 2023, from <https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/%D0%B4%D0%B0/>.
- Sasheva, V. (2015). *Polifunktsionalnosta na DA v balgarskiya ezik: (Funktsionalno-semantichni i modalni osobenosti na nezavisimite da-izrecheniya v savremenniya balgarski ezik)* [The polyfunctional DA in the Bulgarian language: (Functional-semantic and modal features of independent da-sentences in the modern Bulgarian language)]. Veliko Tarnovo: St. Cyril and St. Methodius University Press.
- Sasheva, V. (2016). Da-izrecheniyata – mezhdu gramatika i pragmatika [Da-sentences – between grammar and pragmatics]. In *Forum „Balgarska gramatika”. 2. Gramatika i pragmatika* [Forum “Bulgarian Grammar”. 2. Grammar and pragmatics], November 19, 2015, pp. 100-112. Veliko Tarnovo: St. Cyril and St. Methodius University Press.
- Steinke, K., & Vraciu, A. (1999). *Introducere în lingvistica balcanică* [Introduction to Balkan linguistics]. Iași: Editura Universității Al. I. Cuza.
- Stoianova, D. (1988). Întrebunțări ale conjunctivului în limbile română și bulgară și construcția da + verb în bulgară [Uses of the subjunctive in Romanian and Bulgarian languages and the construction “da + verb” in Bulgarian]. *SCL* 39(5), 447-458.

- Tomić, O.M. (2004). The Balkan Sprachbund properties: An introduction. In O.M. Tomić (Ed.), *Balkan Syntax and Semantics*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 1-55.
- Zafiu, R. (2013). The verb: Mood, tense and aspect. In G. Pană Dindelegan, M. Maiden (Eds.), *The Grammar of Romanian*. Oxford: Oxford University Press.

**CONSTRUCȚIILE INCIDENTE CU FUNCȚIE EXPRESIVĂ:
ANALIZĂ CANTITATIVĂ PE MOMENTELE ȘI SCHIȚELE LUI
I.L. CARAGIALE**

**INCIDENT CONSTRUCTIONS WITH EXPRESSIVE FUNCTION:
QUANTITATIVE ANALYSIS ON THE MOMENTS AND SKETCHES
OF I.L. CARAGIALE**

Denisa-Maria BÂLC

Universitatea Lucian Blaga din Sibiu
Lucian Blaga University of Sibiu

e-mail: denisa.fratean@ulbsibiu.ro

Abstract

The present work is composed of two parts: a theoretical part, in which some critical and personal considerations on the incident constructions are exposed, and the second part represents a qualitative-quantitative approach to the moments and sketches of I.L. Caragiale. In the theoretical part, the aim is to present incident constructions, especially in relation to GALR, where a complex and up-to-date classification of them is made from a semantic-functional point of view, into: allocutive incident constructions, direct speech reporting constructions, metadiscursive incident constructions, incident constructions with the role of pragmatic connectors, incident constructions with expressive function, with conative function, and verbal automatisms. However, according to the three basic features of incidents, namely the representation of an additional syntactic structure, the lack of syntactic links to the underlying utterance, and the provision of information of the type comment, explanation or direct speech reporting, it can be seen that not all the categories listed above fall into the narrow class of incidents, which is why we hypothesised that those categories that do not exhibit all three defining features of incidents belong to paranthetic constructions, a superclass of incidents. After this theoretical presentation, I carried out a quantitative and qualitative analysis of the incident constructions with expressive function in Caragiale's moments and sketches. The analysis was carried out manually and with the software Voyant Tool. From the category of incident expressive constructions, we first considered interjections and imprecations, as these are the most representatives for Caragiale's work. As far as interjections are concerned, we made an inventory of them according to the number of occurrences, which showed that the most frequent interjections in Caragiale's work are the interjections: a!, as!, ei! and uf!, followed by ah!, ei aș! o! aoleu! and ehei! Taking contexts and representative examples from Caragiale's moments and sketches, we have analysed their semantic valences, highlighting the fact that interjections known positively in Caragiale's work receive many more semantic nuances than those known negatively. Using concrete examples, the main semantic nuances identified were admiration, determination, disappointment, disapproval, dissimulation, exaltation, hesitation, anger, irritation, irony, melancholy, satisfaction, puzzlement, dissatisfaction, disbelief, fear, hope, surprise, suspicion, confusion, disappointment, indifference, irony, joy, boldness or even suffering. The semantic analysis of the interjections identified in Caragiale's work was followed by a quantitative and qualitative analysis of the imprecations, which produced an impressive list of imprecations that suggest the linguistic inventiveness of the Romanian prose writer and support the orality of his style. Interestingly, most of the imprecations are found in the texts "Întârzieri" and "Un pedagog de școală nouă", in the speech of a female character and a teacher, characters often associated with elevated language. Taken as a

whole, all these incident expressive constructions, whether interjections or imprecations, are intended not only to emphasise the characters' feelings, but are also evidence of their attitude and relationship to the world, to other characters and to society in general. Through the variety of semantic nuances they update and the multitude of forms identified in Caragiale's texts, they acquire a central role in the articulation of the message and meanings.

Keywords: parentheticals; Caragiale; interjections; imprecations; quantitative analysis.

1. Delimitări teoretice

Relația de incidență, denumită și relație zero de unii lingviști, reprezintă o componentă structurală a discursului. Deși adesea neglijată și foarte succint abordată în lucrările de specialitate sau în articolele științifice, poate și din cauza caracterului *parantetic* ce i-a fost atribuit¹, nu trebuie omis faptul că, alături de relația de coordonare, cea de subordonare și de apoziționare, și relația de incidență este un constituent de bază al enunțului.

S-au impus de-a lungul timpului diferite opinii între lingviștii români în ceea ce privește clasele lexico-gramaticale incluse în categoria incidenței. În timp ce unii restrâng sfera construcțiilor incidente, alții o largesc, pătrunzând în aria extinsă a paranteticului. În vederea stabilirii unor coordonate clare pentru analiza aplicată pe momentele și schițele lui Caragiale, se cere o delimitare a claselor pe care le includem în planul incident. Pentru aceasta, vom considera drept trăsături definitorii pentru incidente următoarele trei aspecte prezente și în definiția din *GALR II*:

- reprezintă o structură sintactică suplimentară;
- nu au legături sintactice cu enunțul de bază;
- oferă informații de tipul comentariului, al explicației sau al raportării vorbirii directe.

Nu am luat în considerare nivelul prozodic, pentru că acesta diferă de la un caz la altul și nu poate fi notat drept trăsătură definitorie, constantă.

Astfel, vom analiza prezența acestor trăsături la nivelul tipurilor de construcții incidente din *GALR*, luând în considerare clasificarea semantico-funcțională, aceasta conținând cel mai recent și cuprinzător studiu despre incidente:

Tabel 1

Privire critică asupra claselor lexico-semantice ale construcțiilor incidente și caracteristicile asociate acestora (conform GALR II)

Tipul de construcție incidentă	Exprimarea unei structuri sintactice suplimentare	Lipsa legăturilor sintactice cu restul enunțului	Rolul îndeplinit în comunicare		
			Exprimarea unui comentariu	Oferirea unei explicații	Asigurarea raportării vorbirii directe
Construcții incidente alocutive	x	√	x	√	x
Construcțiile incidente de raportare a vorbirii directe	√	√	x	x	√
Construcții incidente metadiscursive	√	√	√	x	x

¹ Informații în acest sens găsim în D.D. Drașoveanu, *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 1997 și Angela Bidu-Vrânceanu, Cristina Călărășu, Liliana Ionescu-Ruxândoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană Dindelegan, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira&Co, 2005.

Construcții incidente cu rol de conectori pragmatici	√	√	x	x	x
Construcții incidente cu funcție expresivă	√	√	√	x	x
Construcții incidente cu funcție conativă	x	x	x	x	x
Construcții incidente fără rol semantic de tipul automatismelor verbale	√	√	√	x	x

După cum se poate observa, construcțiile incidente de raportare a vorbirii directe, construcțiile incidente metadiscursive, cele cu funcție expresivă și cele fără rol semantic respectă în totalitate cele trei criterii definitorii ale incidentelor: reprezintă o comunicare suplimentară, nu au legături sintactice cu enunțul de bază și îndeplinesc unul dintre rolurile enunțate mai sus, după cum urmează:

- *construcțiile incidente de raportare a vorbirii directe* aduc în mod evident o explicație suplimentară cu privire la comunicarea de bază și asigură cel de-al treilea scop al incidentelor;
- *construcțiile incidente metadiscursive* evidențiază atitudinea vorbitorului și oferă un comentariu sau o explicație suplimentară cu privire la faptele expuse, așa cum sunt modalizatorii adverbiali apreciativi. Din această clasă vom exclude interjecțiile prezentative (de tipul *iată, uite, iacă, iacătă*) care, asemenea celor cu funcție conativă, pot deveni regente pentru un termen subordonat din enunțul de bază și nu se încadrează în funcțiile enunțate anterior;
- *construcțiile incidente cu funcție expresivă*, cum ar fi interjecțiile sau structurile exclamative, aduc un comentariu referitor la faptele expuse, scoțând în evidență atitudinea vorbitorului și reprezintă informații suplimentare;
- *automatisemele verbale* reprezintă și ele un comentariu indirect al vorbitorului cu privire la faptele expuse, fără de care comunicarea ar putea exista în mod independent.

Totuși, există trei categorii ce ridică probleme de încadrare în clasa incidentelor: construcțiile incidente alocutive, construcțiile incidente cu rol de conectori pragmatici și cele cu funcție conativă. Astfel:

- *construcțiile incidente alocutive* oferă indirect explicații referitoare la natura, funcția sau statutul interlocutorului și pot indica atitudinea locutorului față de partenerul la dialog, nu intră în relație sintactică cu enunțul de bază, dar nu reprezintă o informație suplimentară, fără de care comunicarea ar putea exista în mod independent. În absența vocativelor, enunțurile ar fi adesea vagi, iar adresarea, incertă;
- *construcțiile incidente cu rol de conectori pragmatici* sunt independente sintactic de restul enunțului, au doar rol discursiv și reprezintă o comunicare suplimentară, dar nu se încadrează la funcțiile reprezentative ale incidentelor, prin urmare nu le vom analiza în capitolele următoare;
- *construcțiile incidente cu funcție conativă* cum sunt interjecțiile *hai* sau *haide*, oferite ca exemplu în *GALR II* nu sunt nici independente sintactic de restul comunicării, deoarece pot fi regente pentru o subordonată (cum ar fi în exemplul simplu *Hai să*

mergem!, unde subordonata „să mergem” are ca regentă principală „hai”) și nici nu au funcțiile incidentelor. Astfel, le vom exclude din analiză și pe acestea.

Pornind de la această panoramă a principalelor clase de construcții incidente, în cele ce urmează ne propunem să analizăm construcțiile incidente cu funcție expresivă la nivelul momentelor și al schițelor lui I.L. Caragiale. Metodologia de lucru vizează analiza cantitativă, realizată manual și prin intermediul software-ului *Voyant Tools*, cu ajutorul căruia am extras toate ocurențele construcțiilor incidente incluse în această categorie, realizând ulterior o analiză calitativă, pe niveluri de semnificație.

2. Construcțiile incidente cu funcție expresivă

La nivel parantetic, se pot aduce în discuție și construcțiile expresive care au rolul de comunicare a unei informații suplimentare, din sfera interiorității emotive. Începând cu interjecțiile, cele mai frecvente forme de exprimare a trăirilor lăuntrice, și ajungând la structuri exclamative, formule de invocare sau de imprecăție, toate acestea contribuie la conturarea unui plan secundar față de comunicarea de bază, dar cu multiple valențe interpretative. În cele ce urmează, ne propunem să analizăm nuanțele semantice ale acestor construcții expresive și rolul lor în articularea mesajului. Din rațiuni pragmatice, având cel mai mare număr de ocurențe și un nivel ridicat de expresivitate, vom analiza doar interjecțiile și imprecățiile, celelalte două categorii (structurile exclamative și formulele de invocare) având un rol secundar în transmiterea nuanțelor expresive.

2.1. Interjecțiile

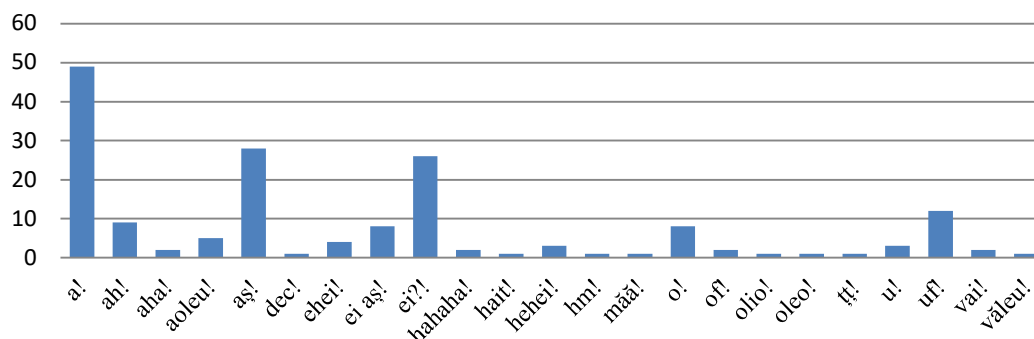
Conform *GALR I*, „interjecțiile sunt un fel de *semnale lingvistice* care nu *denotă*, ci *exprimă* diverse senzații, sentimente, impulsuri voliționale sau *imită* (ori *sugerează*) diverse sunete și zgomote. (...) Interjecțiile pot avea diverse valori comunicative – emotivă, fatică, injonctivă, prezentativă, sugestivă etc.” (Guțu Romalo (coord), 2008, p. 657) și pot fi împărțite în mai multe categorii, după cum urmează (Croitor Balaciu, 2008, pp. 657-685):

- în funcție de natura semnificației, se identifică interjecții propriu-zise și onomatopee;
- în funcție de numărul și tipul componentelor, există interjecții simple, repetate sau compuse;
- în funcție de valorile contextuale, interjecțiile pot fi împărțite în expresive, injonctive, apelative, fatică, prezentative, dialogale, onomatopee, cu rol eufonic sau folosite drept formule de politețe.

Rămânând în sfera paranteticului expresiv, vom analiza doar interjecțiile propriu-zise simple și locuțiunile interjecționale cu valoare emotivă, deoarece acestea sunt cele care se suprapun peste trăsăturile construcțiilor incidente, fiind omisibile în cadrul comunicării și rămânând independente față de comunicarea de bază. Numărul interjecțiilor expresive identificate în momentele și schițele lui Caragiale se ridică la 23 de forme diferite, dintre care cel mai des întâlnite sunt *a!*, *aș!* și *ei!*, după cum se poate observa și în graficul atașat:

Figura 1

Inventarul interjecțiilor prezente în momentele și schițele lui Caragiale



Unele dintre aceste interjecții pot îndeplini mai multe roluri în opera lui Caragiale, cum ar fi, spre exemplu, interjecția *ei!*, care are nu doar rol expresiv, ci și pe cel de marcă discursivă sau chiar de automatism verbal, motiv pentru care nu am luat în calcul toate formele prezente în textele analizate, ci doar pe cele care au rolul expresiv. Pe celelalte le vom aborda într-o altă lucrare științifică.

Având în vedere multitudinea de interjecții identificate în textele analizate și faptul că majoritatea au două sau mai multe semnificații contextuale, în cele ce urmează vom prezenta valențele acestora, susținute de exemple.

2.1.1. Interjecția *a!* este asociată, de cele mai multe ori, cu entuziasmul susținut de un moment de rememorare sau comprehensiune a faptelor expuse. Totuși, aceasta poate fi utilizată și pentru a reda:

- admirația: „*A!*... este încântătoarea soție a amicului meu, madam Aglae Verigopolu.” (Caragiale, 2011, p. 406);
- determinarea: „fiindcă tăcem toți, și eu și dumneata și dumnealor (arată pe cei de la mesele apropiate) ca niște lași, fără nimica sacru, mă-nțelegi! firește că are să-și bată joc de poporul întreg... *A!* dar nu mai merge! Poți dumneata, mă-nțelegi, să zâmbești și să ridici din umeri, parc-ai fi străin, nu...” (Caragiale, 2011, pp. 356-357);
- dezamăgirea: „— *A!* ăsta e Costică Arion? zic eu; îl credeam mai tânăr.” (Caragiale, 2011, p. 283);
- dezaprobarea: „— *A!* asta nu e bine, domnule maior, zic eu; tutunul este o otravă...” (Caragiale, 2011, p. 315);
- disimularea: „*a!* simte pe cine-l iubește... vrea să ne-mprietenim?...” (Caragiale, 2011, p. 486);
- exaltarea – gradul suprem al intensității sufletești, susținute de repetarea emfatică a interjecției: „*A! a!* și băta în palme din toate părțile. Se arătase sus pe movilă vestitul cântăreț, gătit cu un valdrap de mătase cusut numa-n fireturi, și decorații atârinate de gât, și fel de fel de zorzoane, și-n frunte, la coamă și la coadă, funde de panglici în trei fețe.” (Caragiale, 2011, p. 628);
- ezitarea: „— *A!* domnișoară...” (Caragiale, 2011, p. 369);
- furia: „— *A!* nu mă supără! Da’ să-și bată joc de pasajeri așa!... Uite ce încet umblă!... Asta e mare dobitocie!” (Caragiale, 2011, p. 326);
- iritarea: „*A!* asta e prea mult!” (Caragiale, 2011, p. 444);
- ironia: „*A!* irezistibilă grație, cum știi de frumos să poruncești!” (Caragiale, 2011, p. 336);
- melancolia: „*A!* e grozav să ai ființe iubite, rătăcite departe de tine, și să nu știi la un moment dat în ce loc se află, ce fac, ce li se-ntâmplă, ce vorbesc, ce simt, ce gândesc despre tine...” (Caragiale, 2011, p. 351);
- mulțumirea: „*A!* sunt sublime momentele când un popor martir sfarmă obedele și cătușele tiraniei (...).” (Caragiale, 2011, p. 448);
- nemulțumirea lăuntrică: „*A!* de ce nu poate și pana mea, alergând fără-a se poticni, străbate întinsele albe câmpii?...” (Caragiale, 2011, p. 567);
- neîncrederea: „*A!*... știi ce? nu-i spune nimic, fiindcă poate nu ții minte exact persoanele.” (Caragiale, 2011, p. 478);
- neliniștea: „*A!* dacă ași fi fost eu bărbat!” (Caragiale, 2011, p. 164);
- speranța: „*A!* dar nu e totul sfârșit! zice Leonida, și se suie în expresul numărul 6.” (Caragiale, 2011, p. 445);
- surpriza: „— *A!* zic eu, și dumnealui?” (Caragiale, 2011, p. 315);
- suspiciunea: „*A!* care va să zică vreți să-mi... astupați gura? foarte bine...” (Caragiale, 2011, p. 122);

Acestea sunt principalele valori asociate celei mai frecvente interjecții identificate în momentele și schițele lui Caragiale. Totuși, trebuie să menționăm faptul că adesea valențele semantice se întrepătrund, același context putând fi interpretat dintr-o multitudine de perspective, dar ceea ce am încercat și vom încerca să redăm sunt nuanțele asociate fiecărei structuri în parte, în funcție de context.

2.1.2. Cea de-a doua interjecție ca număr de ocurențe în textele lui Caragiale este interjecția *aș!*, asociată, de regulă, cu o stare de iritare și nemulțumire, dar, contextual, aceasta poate primi și alte valori, cum ar fi:

- confuzia: „*Aș!* ovreiuul cade jos, se tăvăleşte, bătându-se cu fruntea de țărână și urlând mai tare, parcă-i ieșit din minți.” (Caragiale, 2011, p. 540);
- dezamăgirea: „– *Aș!* nu mi-a scris azi Potropopescu al meu?” (Caragiale, 2011, p. 385);
- epatarea: „– *Aș!* poza e mof! s-o vezi în natură, dom’le...” (Caragiale, 2011, p. 491);
- furia: „– ...*Aș!*... Asta, nu! să mă ierți! Asta, trebuie pedeapsa cu moarte!” (Caragiale, 2011, p. 366);
- indiferența: „*Aș!* răpus!... i-am ciupit numa o țără din vaca a mai frumoasă, să-i înțarce și ea cum a-nțărcat Ancuța când cu focul pătului.” (Caragiale, 2011, p. 146);
- iritarea: „Tânărul s-a culcat de-a binele... *Aș!* E vreme de dormit acum?” (Caragiale, 2011, p. 239);
- ironia: „– *Aș!* un om așa de îndrăzneț ca Sarafoff are să se teamă de ploaie! vezi bine!” (Caragiale, 2011, p. 265);
- încântarea: „– *Aș!* nu e rău, zice cocoana; până se-nvață cu omul; dar nu știți ce cuminte și fidel este, și deștept!” (Caragiale, 2011, p. 483);
- îndrăzneala: „– *Aș!* a răspuns femeia. M-aș fi mirat, Dumnezeu să-l ierte, să-l găsesc la loc... Sfinția-ta nu l-ai cunoscut pe răposatul Cănuță... om sucit!” (Caragiale, 2011, p. 219);
- nemulțumirea: „– *Aș!* asta e teribil... că le-a scăpat!” (Caragiale, 2011, p. 254);
- supărarea: „– Soarta numai a chiriașilor? zic eu în gândul meu. *Aș!*...” (Caragiale, 2011, p. 291);

2.1.3. În aceeași tonalitate este și locuțiunea interjecțională *ei aș!*, care indică, în majoritatea cazurilor uimirea sau surpriza, dar poate fi asociată și următoarelor valențe semantice:

- îndoiala: „– *Ei aș!* am zis eu./ – Era dracul, ascultă-mă pe mine.” (Caragiale, 2011, p. 209);
- negația: „– *Ei aș?*... nici de treizeci de ani...” (Caragiale, 2011, p. 492);
- ignoranța: „Atunci, la urechea stângă auzii, călduros: *Pe tine te caută!*; iar la urechea dreaptă, batjocoritor: *Ei aș!*. Această replică răutăcioasă m-a ofensat...” (Caragiale, 2011, p. 180);
- indiferența: „– Îți pare rău că ți-ai pierdut somnul pentru plimbare?! – *Ei aș!*” (Caragiale, 2011, p. 641).

De cele mai multe ori, aceste construcții formează enunțuri nestructurate, invocând o stare meditativă, dar și ignoranța personajelor, care preferă să lase loc interpretărilor și să nu se implice activ în dialog, sugerând mai mult decât comunicând.

2.1.4. Cea de-a treia interjecție ca număr de ocurențe este interjecția *ei?!!*, care sugerează o multitudine de stări contradictorii, pornind de la suspiciune și ajungând la reproș sau entuziasm, după cum se poate observa în exemplele de mai jos:

- curiozitatea: „– *Ei?* întreb eu.” (Caragiale, 2011, p. 249);

- surpriza: „Acriviții i dă un inel cu un brîlăntel de toată frumusețea.../ – *Ei!*” (Caragiale, 2011, pp. 393, 394);
- admirația: „Cu Anghelache vreau să încep mâne... tocmai pentru că știu că la el merge lucrul mai ușor... *Ei!* dacă ar fi toți mînuitorii de bani publici ca Anghelache...” (Caragiale, 2011, p. 412);
- eschivarea: „– *Ei!* asta e!... Ce-ți pasă?” (Caragiale, 2011, p. 426);
- admirația: „*Ei, da!* așa te-nvață... Zaharidina...” (Caragiale, 2011, p. 462);
- indiferența: „– *Ei!* și dacă-i propitar?” (Caragiale, 2011, p. 478);
- iritarea: „– *Ei!* cum!... iac-așa, cum se-nsoară toți flăcăii.” (Caragiale, 2011, p. 534);
- entuziasmul: „– *Ei!* zice Iusuf, pastramă ce-am avut eu pe corabie, de la noi, de la Kavala! aia pastramă!...” (Caragiale, 2011, p. 539);
- mândria: „– *Ei!* pastramă, dacă vreți, să poftiți la noi, la Kavala! – acolo pastramă!...” (Caragiale, 2011, p. 540).

2.1.5. Cu destul de multe ocurențe este și interjecția *uf!*, care în majoritatea cazurilor este asociată unor stări negative, specifice nemulțumirii sufletești, după cum se poate observa și din exemplele următoare:

- „— *Uf!* zice amicul meu; grozavă căldură azi!” (Caragiale, 2011, p. 281);
- „— *Uf!* când mă gândesc, să plec iar cu troacele, să le mai hodoresc iar! să mai paț iar ca-n rîndul trecut, când s-a răsturnat căruța cu mobila și era să mă calce tramvaiul!” (Caragiale, 2011, p. 290);
- „— *Uf!* nu mai poci! zice cocoana Anica.” (Caragiale, 2011, p. 347).

Totuși, există două situații în textele lui Caragiale în care această interjecție primește alte valori specifice, și anume ironia („*Uf!*... Niciodată n-am să uit ce bine m-am odihnit o noapte în orașul meu natal, la nr. 9, „Grand-Hôtel Victoria Română”!” - Caragiale, 2011, p. 81), respectiv mulțumirea sufletească („*Uf!* am scăpat de pustiul lumii!” – Caragiale, 2011, p. 567).

Această formă interjecțională poate fi întâlnită, cu aceleași înțelesuri, și sub forma *of!*, dar, surprinzător, în textul lui Caragiale nu regăsim conotațiile negative ale acesteia, ci pe cele ironice și nepăsătoare, după cum o demonstrează cele două contexte în care se regăsește structura:

- „(...) cânta de răsuna lacul: *Frunzulică lobodă, of! țapo, gura lumii slobodă!* iar părintele lucra din lopeți și-i ținea isonul pe glas al optulea...” (Caragiale, 2011, p. 511);
- „— *Of!* Că multe mai știi!” (Caragiale, 2011, p. 637).

2.1.6. Descrescător pe scară numerică ajungem și la interjecția *ah!*, care exprimă atitudini contradictorii, atât de surpriză, cât și de dezamăgire, după cum reiese și din exemplele atașate:

- încântare: „*Ah!* a fost o plăcere ce va rămânea neuitată...” (Caragiale, 2011, p. 354);
- admirație: „– *Ah!* mamițo! menuetul lui Pederaski..., mă-nnebunesc!” (Caragiale, 2011, p. 354);
- dezgust: „*Ah!* suspin eu în adânc;” (Caragiale, 2011, p. 484);
- disimulare: „*Ah!* Bubico – zic eu în sine-mi, mângâindu-l frumos (...)” (Caragiale, 2011, p. 487);
- surpriză: „– *Ah!* Dumnezeu te-a adus, boierule! Poftim!” (Caragiale, 2011, p. 524);
- spaimă: „Doica, înfierbântată grozav, a țipat o dată, *ah!* și a leșinat.” (Caragiale, 2011, p. 535).

2.1.7. Deși având vaste posibilități interpretative, interjecția *o!* surprinde în contextul operei lui Caragiale prin faptul că toate situațiile o prezintă cu valențe admirative, apreciative, laudative. Acest

lucru poate fi explicat prin faptul că cele mai multe ocurențe ale interjecției se regăsesc în schița *Noaptea Învierii. Novelă*, în cadrul unei descrieri de natură, exagerate prin intermediul repetițiilor care, pe de altă parte, scot în evidență și calitatea de novice al naratorului-personaj care se laudă cu talentul său înăscut și susține ideea că arta scrisului nu se învață:

- „O! primăvară, junețea anului!”;
- „O! junețe, primăvara vieții!”;
- „O! nouă și sublimă antiteză!”;
- „O! junețe, primăvara anului!”;
- „O! primăvară, junețea vieții!”;
- „O! sublimă și mai ales nouă antiteză!”.

2.1.8. În final, ne rămân de abordat interjecțiile cu cele mai puține ocurențe, care, deși întâlnite destul de des în alte creații literare, în momentele și schițele lui Caragiale îndeplinesc un rol secundar. Acestea sunt:

- *aha!* – cu două ocurențe, această interjecție indică, pe de o parte, compasiunea („*Ahà!* a venit stăpâna cațelului. Alerg la fereastră.” – Caragiale, 2011, p. 80), iar pe de altă parte naturalețea și epatarea („– *Aha!* zice amicul meu. A venit și el... Azi-mâne, se isprăvește cu formarea cabinetului.” – Caragiale, 2011, p. 283);
- *ao!eu!* – această formă primește o nuanță ironică în textul *Calul dracului*: „– *Aoleu!* la bună gazdă avusei noroc să pic!...” (Caragiale, 2011, p. 635), dar, în cele mai multe cazuri, este asociată cu valențele intrinseci, cum ar fi îngrijorarea, lamentarea și spaima: „– Ce, nene? *Aoleu!* vai de biata țara asta.” (Caragiale, 2011, p. 356), „*Aoleu!* oftă nevasta clătînând din cap... Da el... ce-o să ne facă...” (Caragiale, 2011, p. 146), „– A răpus-o pe mama-doica!... *Aoleu!*... nu mai e de rană!” (Caragiale, 2011, p. 535);
- *dec!* – o formă interjecțională mai puțin întâlnită, fiind preferată varianta echivalentă *de!*, care indică, în textul *Reformă*, mâhnirea, reproșul și indignarea: „– *Dec!* da eu nu-s om? eu să nu mă hodinesc? Le-oi șterge amu!” (Caragiale, 2011, p. 113);
- *ehei!* – prin cele 4 ocurențe, sugerează superioritatea asociată diferenței de vârstă între locutori („Vorba aia: uită-te la față și mă-ntreabă de viață... *Ehei!* făt-meu; când aș sta să-ți spui cine sunt eu...” – Caragiale, 2011, p. 635), surpriza („*Ehei!* sabalaerosu, taică părinte!” – Caragiale, 2011, p. 474), ironia („– Tânăra?... cu chibriturile? m-a întrebat unul, apăsând ironic pe fiecare vorbă... *Ehei!* dumneata să fii sănătos!” – Caragiale, 2011, p. 273) și certitudinea („– *Ehei!* la pocovnicu Iordache.” – Caragiale, 2011, p. 208);
- *hahaha!* – considerată „la limita dintre onomatopee și interjecțiile propriu-zise” (Guți Romalo, 2008, p. 664), în situația de față vom încadra structura la interjecții propriu-zise prin nota expresiv-afectivă pe care o conține, profund ironică („– *Hahaha!* să știi, nene Turturene, că le găsim tocma a doua zi după termen...” – Caragiale, 2011, p. 229);
- *hait!* – interjecție folosită în contextul unei surprize neplăcute, a indispoziției domnului Lefter, care nu își găsește starea necesară pentru a merge la serviciu: „D. Lefter sare să deschidă, bănuind în gând: „*Hait!* iar ne cheamă deseară la serviciu extraordinar turbatul (...).” (Caragiale, 2011, p. 221);
- *hehei!* – construcție asociată unui demers retrospectiv-ironic, în contextul neînțelegerilor dintre cucoană și soțul acesteia: „*Hehei!* câte! de când trata amor.” (Caragiale, 2011, p. 467);
- *hm!* – un indice al suspiciunii, al neîncrederii în ideile expuse: „– Economii? *Hm!* Zice că face economii... mofturi! și cu bugetul încărcat cu treizeci și șase de

milioane, care mă prinz cu dumneata pe ce poștești că nu poate pentru ca să fie o realitate...” (Caragiale, 2011, p. 374)

- *măă!* – interjecție care poate fi întâlnită și cu funcție conativă, dar în cazul de față exprimă surpriza și uimirea preotului din textul *Cănuță om sucit*, în urma unei interacțiuni atipice cu acest copil: „– *Măă!* zice popa; mulți copii am botezat de când sunt preot... să vă trăiască! dar așa copil sucit n-am mai văzut!” (Caragiale, 2011, p. 211);
- *oleo!* – marcă a disprețului prevenitului din textul *Justiție*, intervenție menită să distragă atenția;
- *olio!* – semn al negării ideilor expuse de interlocutor în *Art. 214*: „– *Olio!* ce spui, țapo? nu zici cinci?...ba încă șase!” (Caragiale, 2011, p. 465)
- *țț!* – marcă a disprețului și a nedumeririi, venită tot în sfera juridică din textul menționat anterior: „*Țț!*... Ce-are a face acuma politica?” (Caragiale, 2011, p. 465)
- *u!* – intervenție ironic-afectivă, care induce ideea unei simpatii față de interlocutor sau de personajele menționate în discuție: „*U!* Anghelica, bat-o focu!” (Caragiale, 2011, p. 463), „*U!* Bată-te norocul! uitasem!” (Caragiale, 2011, p. 475)
- *vai!* – interjecție asociată, de regulă, cu stări superficiale, lipsite de profunzime; în schița *Partea poetului* devine, mai degrabă, un lamento vădit exagerat din partea poetului care își plânge de milă: „– *Vai!* eu singur, strigă el cu mâhnire, eu singur fusei uitat, eu, cel mai supus copil al tău!” (Caragiale, 2011, p. 544)
- *văleu!* – interjecție venită din sfera negativă, care desemnează descurajarea, resemnarea și mâhnirea: „– *Văleu*, fată, că tare neroadă te-am mai făcut!” (Caragiale, 2011, p. 645)

Pe lângă aceste interjecții propriu-zise identificate în textele lui Caragiale, de remarcat sunt și o serie de contexte în care interjecțiile sunt suprimate, preferându-se folosirea simplă a semnelor de punctuație, semnul exclamării și semnul întrebării, care au valoarea intrinsecă de a reda stările asociate unor interjecții. Astfel de situații întâlnim în textele *Amicul X...* („– ...Zeflemist... Am râs alaltăeri cu el la Continental!.../ – !/...” Caragiale, 2011, p. 282), *Situațiunea* („– O apucase aseară durerile./ – !/...” Caragiale, 2011, p. 374), *Mici economii* („– Dar ce e mai frumos, e că n-am sfaț, monșeri!.../ – !/...” Caragiale, 2011, p. 404), *Inspețiune* („– Firește că nu este el de vină, zice d. Anghelache. El este o victimă a neglijenței altora! – !/” Caragiale, 2011, p. 409) etc. Acestor structuri li s-ar putea substitui și onomatopeele, nu doar interjecțiile propriu-zise, dar ținând cont de faptul că, în majoritatea cazurilor, sunt asociate și unor stări sufletești, de uimire, nedumerire, încântare, surpriză, le-am adus în discuție în acest punct, considerându-le parte a incidentelor expresive.

Prezentând exhaustiv interjecțiile cu funcție expresivă în momentele și schițele lui Caragiale, am urmărit să lărgim sfera interpretativă a acestora, să oferim noi direcții de analiză a grupului interjecțional și să demonstrăm faptul că opera lui Caragiale reprezintă o sursă bogată de semnificații. Adesea ironice, pe alocuri ludice sau dramatice, interjecțiile oferă un substrat expresiv consistent replicilor personajelor și facilitează transmiterea mesajului și a substraturilor semantice.

2.2. Formulele de imprecăție

Poate chiar mai expresive decât interjecțiile, formulele de imprecăție reprezintă o dominantă în opera lui Caragiale și oferă o viziune de ansamblu asupra limbajului personajelor, asupra stărilor contradictorii pe care le resimt și asupra situațiilor conflictuale și tensionante adesea prezente în paginile textelor. Inventarul lor este destul de vast și divers, dar se poate observa faptul că repetitivă este expresia *Să hie al dracului!*, cu variantele *Să fie ai dracului!*, *Fir-ar ai dracului!*, *Fir-ați ai dracului!*, *să fiți!*, *Fir-ar ai dracului!*, *să fie!* și forma eliptică *Al dracului!*, urmată de numele personajului asupra căruia se orientează imprecăția. Pe lângă aceste forme des întâlnite de-a lungul operei lui Caragiale, se mai pot enumera următoarele variante particulare:

- *Ucigă-te toaca, duce-te-ai pe pustii! (La hanul lui Mânjoală)*

- *Trăsnite-ar Dumnezeu să te trăsnească! (De închiriat...)*
- *Luete-ar hengerul, șoangherița dracului! (De închiriat)*
- *Lasă-le focului de gogoși! (La Moși)*
- *Trăsni-i-ar Maica Domnului!!! (Ultima emisiune)*
- *Dracu să-i știe! (Baioneta inteligentă)*
- *Bat-o focu! (Art. 214)*
- *Bată-te mama! (Art. 214)*
- *Bată-te norocul! (Art. 214)*
- *Lovite-ar jigodia! (Bubico)*
- *Luete-ar hengerul! (Bubico)*
- *Vedea-te-aș mănuși! (Bubico)*
- *Mânca-i-ai coada! (Bubico)*
- *Ei, pe dracu! (Un pedagog de școală nouă)*
- *O! călca-te-ar! (O cronică de Crăciun...)*
- *Loi-te-ar!... (O cronică de Crăciun)*
- *Du-te la dracul cu prostiile tale! (Ion...)*
- *Bată-te vina să te bată!... (Calul dracului)*
- *Și imprecăția reprodusă în limba maghiară din textul *Un pedagog de școală nouă*: *Hoghi o fene eghemek!* (echivalentă expresiei *lua-te-ar naiba!*)*

Cele mai multe imprecății se regăsesc în textele *Întârziere* și *Un pedagog de școală nouă*, în discursul unui personaj feminin, respectiv al unui profesor. În primul text enunțat, șirul de imprecății este cauzat de întârzierea trenului și graba cucoanei de a ajunge în timp util la București, unde urma să îl întâlnească pe locotenentul Pandele Vasilescu, așa-zisul frate al doamnei, deși naratorul își afirmă reținerile cu privire la veridicitatea acestui fapt. Repetarea obsesivă a structurilor *Fir-ar ai dracului!*, cu toate variantele flexionare adresate personalului căilor ferate, scoate în evidență nerăbdarea cucoanei, nervozitatea și evidențiază foarte bine diferența dintre esență și aparență, deoarece o damă elevată, așa cum se vrea a fi călătoreasa anonimă întâlnită în tren, ar trebui să aibă un limbaj adecvat statutului pe care și-l arogă, lucru ce nu se întâmplă. De asemenea, imprecățiile des folosite pot fi și un indiciu al faptului că acel locotenent nu este, de fapt, fratele ei, ci un posibil amant, pentru că altfel nerăbdarea și agitația ei ar fi nejustificate. Pe de altă parte, în textul *Un pedagog de școală nouă* se repetă cu insistență structura *ei, pe dracu!*, după fiecare răspuns al elevilor. Această formă de imprecăție, mai puțin tăioasă decât cea enunțată anterior, are un caracter puternic ironic și subliniază nemulțumirea pedagogului, însoțită adesea de dispreț. Interesante și diverse sunt și imprecățiile din textul *Bubico*, unde naratorul își manifestă repulsia față de câinele din compartiment prin toate mijloacele. În mod special, atrag atenția cele două formule *Lovi-te-ar jigodia!* și *lua-te-ar hengerul!* care nu reprezintă altceva decât adaptări ale invectivelor adresate oamenilor la universul animalier, *jigodia* și *hengerul* reprezentând cele mai înalte forme de suferință pentru acestea. O formulă analogă acesteia din urmă se poate regăsi și în textul *De închiriat...*, unde formula *lua-te-ar hengerul, șoangherița dracului!* este adresată unei servitoare, ceea ce reprezintă o echivalare a acestui statut social cu cea mai josnică formă de existență, ceea ce subliniază totodată disprețul și ignoranța personajelor principale.

3. Concluzii

La finalul acestui demers descriptiv – analitic, se poate afirma importanța reconsiderării structurilor incidente la nivelul discursului literar. Deși adesea puse între paranteze, construcțiile incidente se dovedesc a fi bogate surse de analiză a stilului lui Caragiale, prin sugestia oralității, a conciziei și a expresivității colocviale. Deși sunt structuri suplimentare, omisibile în context, analiza de față demonstrează faptul că rolul lor nu este neglijabil, ci, dimpotrivă, este unul esențial în articularea mesajului prin substraturile interpretative pe care le dezvoltă.

Dintre acestea, toate construcțiile incidente expresive aduse în discuție, fie că vorbim de interjecții sau de imprecății, au rolul nu doar de a scoate în evidență trăirile personajelor, ci sunt niște dovezi ale

atitudinii și ale raportării lor la lume, la celelalte personaje și la societate în general. Prin varietatea nuanțelor semantice pe care le actualizează și prin multitudinea formelor identificate în textele lui Caragiale, ele dobândesc un rol central în conturarea semnificațiilor.

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

Referințe:

Surse primare:

Caragiale, I.L. (2011). *Opere. Vol. I: Proză literară* [Works. Vol. I: Literary prose]. București: Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă.

Referințe critice:

Avram, M. (2001). *Gramatica pentru toți, ediția a III-a* [Grammar for all, 3rd edition]. București: Humanitas.

Bidu-Vrâncănu, A., Călărășu, C., Ionescu-Ruxăndoiu, L., Mancaș, M., Pană Dindelegan, G. (2005). *Dicționarul de științe ale limbii* [Dictionary of language sciences]. București: Editura Nemira&Co.

Ciobanu, F. (1966). Există propoziții „incidente legate”? [Are there related incident sentences?]. In *Limba română*, XV (6), 569-577.

Ciobanu, Fulvia (1966). Cuvintele și construcțiile incidente [Incident words and constructions]. În ****, Gramatica limbii române, vol. al II-lea, ediția a II-a revăzută și adăugită* [Grammar of the Romanian Language, vol. II, 2nd revised and added edition] (pp. 422-427). București: Editura Academiei Republicii Socialiste România.

Colciar, R. Mihali, A.E. (2021). Valori semantico-pragmatice ale interjecției în textul dialectal [Semantic-pragmatic values of the interjection in dialectal text]. In *Caietele Sextil Pușcariu*, V, 90-102.

Croitor Blaciu, B.(2008). Interjecții [Interjections]. În V. Guțu Romalo (coord.), *Gramatica limbii române, vol. I: CuV, 90*[Grammar of the Romanian language, vol. I: The word] (pp. 657-685). București: Editura Academiei Române [GALR I].

Dehé, N. (2014). *Parentheticals in spoken English: The syntax – prosody relation*. New York: Cambridge University Press.

Dehé, N., Kavalova, Y. (eds.) (2007). *Parentheticals*. Amsterdam: John Benjamin Publishing Company.

Dimitriu, C. (2000). *Tratat de gramatică a limbii române, vol. 2: Sintaxa* [Romanian grammar treatise, vol.2: Syntax]. Iași: Institutul European.

Drașoveanu, D.D. (1997). *Teze și antiteze în sintaxa limbii române* [Theses and antitheses in Romanian syntax]. Cluj-Napoca: Editura Clusium.

Gabrea, M.I. (1965). Construcții incidente: Aspecte morfologico-sintactice și stilistice [Incident constructions: Morphological-syntactic and stylistic aspects]. In *Limba română*, XIV (5), 533-544.

Găitănar, Ș. (2018). *Gramatica critică a limbii române* [Critical grammar of the Romanian language]. Pitești: Editura Universității din Pitești.

- Graur, A. (coord.), (1956). *Limba română: Fonetică, vocabular, gramatică* [Romanian language: Phonetics, vocabulary, grammar]. București: Editura Academiei Republicii Populare Române.
- Graur, A. (1973). *Gramatica azi* [Grammar today]. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România.
- Guțu Romalo, V. (coord.) (2008) *Gramatica limbii române, vol. I: Cuvântul* [Grammar of the Romanian language, vol. I: The word]. București: Editura Academiei Române [GALR I].
- Guțu Romalo, V. (coord.) (2008) *Gramatica limbii române, vol. II: Enunțul, tiraj nou și revizuit* [Grammar of the Romanian language, vol II: The sentence, new and revised edition]. București: Editura Academiei Române [GALR II].
- Ilie, L. (2012). *Un veac de caragialism: Comic și absurd în proza și dramaturgia românească postcaragialiană* [A century of Caragialism. Comic and absurd in post-Caragialian Romanian prose and drama]. Iași: Institutul European.
- Indrea, A. (1961). Construcții și cuvinte incidente [Incident constructions and words]. In *Cercetări de lingvistică* [Linguistic research], VI (2), 351-357.
- Iordan, I., Robu, V. (1978). *Limba română contemporană* [Contemporary Romanian language]. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Irimia, D. (1997). *Gramatica limbii române* [Romanian grammar]. Iași: Polirom.
- Kaltenböck, G., Keizer, E., Lohmann, A. (2016). *Outside the Clause: Form and function of extra-clausal constituents*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Pamfil, M. (2002). *Morfosintaxa limbii române contemporane, ediția a II-a, revăzută și adăugită* [Morphosyntax of contemporary Romanian, 2nd edition, revised and added]. Sibiu: Editura Imago.
- Pănă Dindelegan, G. (coord.). (2016). *Gramatica de bază a limbii române* [Basic Romanian grammar]. București: Univers Enciclopedic Gold.
- Pănă Dindelegan, G. (ed.). (2021). *O gramatică a limbii române altfel* [A different grammar of the Romanian language]. București: Univers Enciclopedic Gold.
- Șerban, V. (1970). *Sintaxa limbii române, ediția a II-a revizuită și completată* [Syntax of the Romanian language, 2nd revised and added edition]. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Tomescu, D. (2008). Construcții incidente [Incident constructions]. În V. Guțu Romalo (coord.), *Gramatica limbii române, vol. II: Enunțul, tiraj nou și revizuit* [Grammar of the Romanian language, vol II: the Sentence, new and revised edition] (pp.802-806). București: Editura Academiei Române [GALR II].
- Vasilescu, A. (2019). Construcțiile incidente [Incident constructions]. In *SCL*, LXX, 2019 (1), 3-31.

Research Seminars

BEHIND-THE-SCENES ASPECTS OF A FILM RECEPTION. THE CASE OF *THE INDEPENDENCE OF ROMANIA* (ARISTIDE DEMETRIADE, GRIGORE BREZEANU, 1912) AND *THE REST IS SILENCE* (NAE CARANFIL, 2007)

Andra BRUCIU-COZLEAN
Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca

e-mail: andra.cozlean@ubbcluj.ro

Abstract

The foreign reader and viewer can find nothing better -or faster, given the exigencies of modern life- than the film as an introduction to the character, history, identity of a nation. With the awards garnered by directors like Cristian Mungiu and Nae Caranfil, new interest has been focused on Romania's film, community, and history. That is why, an investigation regarding the Romanian early cinema would be necessary in the field of improving education from abroad. The purpose of this paper is to analyze a number of aspects, such as the importance of incorporating a course on cinema in foreign language teaching, one of the major goals being the opportunity to educate the students in the field of movies and thus offering them distinct cultural perspectives. However, this article does not plea for the need of a pedagogy of media studies in higher education, given the complexity of the topic. It rather aims to focus on the history of two Romanian movies: The Independence of Romania (1912) and The Rest is Silence (2007) and highlight the reasons why an urban icon of the city of Tampere is called "Plevna". This paper sets out to analyze the two mentioned Romanian films who proved to be interesting for Finnish students since they depict an episode of our common history, the 1877 War of Independence (The Russo-Turkish War). At the same time, the paper aims to familiarize them with the allure of the event when Romanian and Finnish soldiers fought shoulder to shoulder on the same front, at Plevna. The Romanian film, The Independence of Romania shot in 1911-1912, was the first feature film to be kept almost entirely in the Romanian National Film Archive; the other one, The Rest Is Silence directed by Nae Caranfil (and representing Romania's first entry into the 2009 Oscars) and inspired by The Independence of Romania wanted to show the real story of our first full-length filmmaking. Therefore, this latter film contains like a palimpsest an older mute movie, discovered in Romanian Movie Archive. The current article draws upon the insights provided by the Finnish students after watching the two films and summarizes their conclusions. In other words, these lines provide a behind-the-scenes glimpse of what they learned and discovered. The films were met with positive reviews, and we tried to follow the students' spontaneous reactions and emotions. An important part of our work was to put in perspective the two inspiring patriotic marches which are commemorating the departure of the Romanian and Finnish soldiers at Plevna in the Balkan's theater of War: Drum bun! (farewell song composed by Ştefan Nosievich to the lyrics of Romanian patriot Vasile Alecsandri) and Kauan on Kärssitty / Long have suffered, a well-known patriotic song of the Finnish Guard (Suomen kaarti). This article tangentially discusses the role of perception in educational activity, which is presented under two correlated aspects, namely: the activity carried out in this sense by the teacher and by the students and the role of cinema in creating cultural memory from a general perspective, in a way that transforms the manner we think of film and its social importance.

This article starts from a very particular point of view, as we discovered by pure chance the name of Plevna building in Tampere, and goes to a more general aspect, which is the battle of Plevna, one of the most important episodes from Romania's modern history.

Keywords: Plevna Building in Tampere; Romanian War of Independence (1877-78); reception of film; film as pedagogy; film as cultural memory.

Motto:

“There is no such thing as the ideal spectator. It is ideal to have spectators. Everyone is welcome, please have a seat in the room!” Nae Caranfil

Introduction

In the second semester of the 2015-2016 academic year, we held a course on Romanian cinema at Tampere University. This was the fulfilment of an older wish to make and present a course on cinematic history and culture at a foreign university, the one in Finland being renowned for its welcoming educational system. During our first days after arrival in this city, we were rather surprised to find that one of the largest buildings in the town's central market is called *Plevna*. On the ground floor of this building there is a very popular restaurant and a brewery frequented by the students as well, called *The Plevna Restaurant*. The Romanian public is very aware of the fact that Plevna marks a very important landmark in the modern history of Romania. But how does this name –Plevna– resonate with the public conscience in Finland? What relations are there with Finland's history? The discovery of this connection persisted a very long time in our heads until it finally received a definitive form on paper.

To signal the fact that this building has a series of interesting stories behind it, we did investigations with the students and discovered a web-like social context related to this architectural landmark that shaped the industrial landscape of the city and played a key role in the evolution of the Finnish society. What is extremely interesting is that its name refers to a page of history which is known to the Romanian people, but, maybe, less known to the others. In our classes we turned to film to bring this 19th century history and society closer to our souls.

1. Scandinavian cinema. A brief history on the beginnings

At the brink of the 20th century, the first films were in the making throughout Europe. The representatives of the so-called “Swedish”, “Northern” or “Scandinavian” cinema tend to be mentioned as part of this early age. Denmark was the first country to reach a prominent position in film production and distribution in the early 1910s, followed by Sweden a few years later. Norway witnessed regular film production only in the 1920s. Neither Finland nor Iceland were independent countries in the early silent cinema era. Finnish film production was relatively modest before the country gained independence from Russia in 1917, and it was only in the 1920s that film producing became a profitable business. Iceland gained significant independence from Denmark in 1918, but it would take until the end of 1970s until regular film production could be upheld. What the Nordic countries do share, especially since the latter part of the 1900s, is the strong role of the welfare society in relation to cinema. Danish cinema pioneer Peter Elfelt (1 January 1866 - 18 February 1931), a photographer, was the first Dane to make a film. Between the years of 1896 and 1912, he produced around 200 documentary films on life in Denmark. His first film was *Kørsel med Grønlandske Hunde* (*Traveling with Greenlandic Dogs*), a silent movie in 1897. Furthermore, he produced the first Danish feature film: *Henrettelsen* (*Capital Execution*, 1903). The first film shot in Denmark took place in the Panorama cinema on the Town Hall square

in Copenhagen, in June 1896. However, the selection of films had been made and produced abroad.

Cinema in Finland got a flying start with a visit of the Lumière company in 1896 and in 1907 when fiction and nonfiction film productions were launched almost at the same time. Case in point, Mauritz Stiller (17 July 1883 - 18 November 1928), a Swedish-Finnish director and discoverer of great actress Greta Garbo, and Jörn Johan Donner (5 February 1933 - 30 January 2020) a Finnish writer, film director, actor, producer, politician and founder of Finnish Film Archive. His first movie was shot in 1963: *A Sunday in September*. Other illustrative examples are those related to the Danish director Benjamin Christensen (28 September 1879 - 2 April 1959) who continued his career in Sweden, and to the Finnish film director Nyrki Tapiovaara, (10 September 1911 - 29 February 1940), both being active in the interwar era. Benjamin Christensen and Nyrki Tapiovaara belonged to the *Tulenkantajat* group which promoted highly modernist ideas in Finnish culture and media. The contributions of contemporary directors, such as Aki Kaurismäki (born on the 4th of April, 1957, in Orimatilla, Finland), known to the Romanian public due to films such as *The Man Without a Past/ Omul fără trecut* (2002) and *Fallen Leaves [Frunze căzătoare]* (2023) is also worth mentioning. We have also attempted to tackle, from this angle, several remarks of a theoretical connection with aspects of the beginning of film making in Romania. We have pondered particularly on the reflections regarding “the childhood of European film” (Bagh, 1998, p. 12), on *talking pictures* or “talkies” in the late 1920, on the beginnings of Nordic cinema, but also on the Romanian context of a filmmaking, especially on the most ambitious project among the early ones: *Independența României* [The Independence of Romania], shot in 1912, directed by Aristide Demetriade (10 July 1872 - 21 February 1930) and by the meteoric Grigore Brezeanu (1 August 1891 - 23 May 1918), a man that died in his prime.¹ This film was not at all known to Finnish students; therefore, it was a real pleasure for us to familiarize them with the world of this silent, historical film from the beginning of the 20th century.

2. First Romanian feature film

Film, like literary text, is a space of remembering, an instrument of collective cultural memory which stores and gives new meaning to data from an unforgettable past. A true memory space that legitimizes the historical identity of a people, film, particularly the historical one, is centered on commemorative memory or remembering. Without doubt, cinema has become central to the mediation of memory in modern cultural life. We thought that in line with this tradition, the same concept of the *triad of memory* (Assmann, 2013, p. 19) establishing or confirming a sense of an individual, collective, and cultural unity through a shared past can be found in the seventh art. According to this German professor, the film represents an information storage medium (Assmann, 2013, p. 19), which preserves language,

¹ Film critic Tudor Caranfil wrote in his book *In Search of the Lost Film* that the script of *Independența României* [The independence of Romania] is treated as work of joint authorship of great actors and producers like Aristide Demetriade, Petre Liciu and Constantin Nottara. The initial assumption that the true director of this movie was the young Grigore Brezeanu was gradually replaced with the idea of an active collaboration between him and the more experienced Aristide Demetriade. We mention that there is still a debate according to which the true director was, actually, Aristide Demetriade, but we did not insist upon it because it would have taken us into a completely different direction. “Could Grig Brezeanu, the recent graduate from the National Music Academy be the soul of such a large project? – Tudor Caranfil asked himself. The hypothesis is so attractive because of its ingenuity and novelty, that is hard for us to give it up” (Caranfil, 1988, p. 12, our translation). Grigore Brezeanu, the son of Iancu Brezeanu, a famous actor of the Romanian National Theatre, was also the author of the lost film *Amor Fatal* [Fatal love] a play filmed with two famous actors of the time: Tony Bulandra and Lucia Sturdza and premiered on September 18, 1911 at Cinema Pathé Palace in Bucharest.

images, voices and sounds, a *topos* that transforms a communicative memory into a truly cultural one. Thus, so far, *The Independence of Romania* remains a film of reference in the history of Romanian cinema, and also a moment of powerful reminder; it reflects the history of the last two centuries in which layers of the history, as well as layers of memory – subjective and collective – intersect. The story of this movie has been reassembled from living fragments which cannot be ignored, and which essentially contribute to the transformation of an abstract idea, that of a war from 19th century into a living and emotional one.

This film, which represents the vibrant debut of Romanian cinema in Europe's public conscience, has largely contributed to the consolidation of Romania's image abroad. After the premiere in Bucharest on September 1, 1912 at the Eforie Cinema Hall on Elisabeta Blvd., the film played in Budapest, Vienna and Paris and enjoyed favorable reviews in the issues of the Parisian Journals. French productions of the time, from around 1910, were on the road to acquire some sort of legitimacy. Through the evolution of editing and narrative techniques, the concept of film has started to be seen as an "art-form", trying to reproduce the theatrical language in film. The need to bring back into discussion the first Romanian fictional feature mainly bears on its time of conception, one could even speculate on how much of this debut was related to the historical reconstructions which suffered from French influence. Due to the large budget, the film was considered a super production of those times. The quality of the editing, the complexity of the script, the fidelity of the rendering of historical figures, made of this movie an avant-garde project of an era. It gives us a pioneering insight into "voice" as a category continually in development, with interactions with categories of gender, race, class, nation, and technology. The unsettling of the *status quo* during the silent to sound transition allows us to denaturalize the fusion of voice and image in cinema as it currently exists, to remember that as Assmann Aleida states, "recordings do not reproduce sound, they represent sound." (Assmann, 2011, p. 40). By adopting the notion of "total cinema", the French film critic André Bazin aimed to counter a theoretical tendency to attribute the essence of cinema to the *image* alone; he repeats that cinema is more inclined with visuals rather than talking. Movies that heavily rely on talking are usually more derivative than films that take advantage of their medium. A movie that does not have talking at all allows other aspects of the film to get the spotlight (art direction and music in this case). Films with sound "dilute the image-versus reality dichotomy", proclaims André Bazin, it appears that the fight for authenticity is won by the mute films.

But not only the theorists struggled with accepting sound on film: cinema itself awaited major transformations, exemplified most clearly in the early sound films of the silent film icon, Charlie Chaplin. Incidentally, this shift in cinema's visual paradigm also surfaces in Bazin's work on Chaplin, which develops from an almost nostalgic recollection of silent cinema via a 'mythification' of his famed silent film persona The Tramp, into an ambiguous defense of talking cinema (Joret, 2019, p. 25).

This declaration is even more interesting considering the fact that the Romanian movie was set using the first technology of that period and without benefiting of a "sound track" (Taylor, 2009, p. 5). The first age of Romanian movies was characterized by the art of montage which ascribes a depth to the image in a universal scenography, where filmmakers were at their beginnings; they sought to forge a link between the New Art and the New World. For them, the new function of the image and sound was related to an interesting and personal pedagogy of perception considering the lack of experience and tradition. Filmmakers were frequently insiders to the motion picture industry, they were directors,

actors, writers and sometimes even make-up artists, like the Romanian actor Pepi Machauer (a person that achieved mastery in all cinematic subjects). They knew that everything that was narrated could be represented in a visual image. Jan Assmann speaks about a connective structure which combines image, historical memory and telling along with identity formation. “Both the normative and the narrative elements of these – mixing instruction with storytelling – create a basis of belonging, of identity” (Assmann, 2011, pp. 3-4). The craft of telling stories is probably as old as our species. Storytelling proceeded through millennia of oral tradition, then much later spread through plays and then through literature, so that by the time full-length movies came along a century ago, there was an extremely well-articulated notion of how to tell a story. For those people of the beginnings, the power to reshape ideologies or to challenge them was a responsibility that they managed to fulfil.

However, it also links yesterday with today by giving form and presence to influential experiences and memories, incorporating images and tales from another time into the background of the onward moving present, and bringing with it hope and continuity (Assmann, 2011, p. 4).

We organized in Tampere various events including public film projections offering the Finnish students the opportunity to get to know something from this daring cinematic experience of the beginnings in Romania. The chosen film, *The Independence of Romania*, was received without hesitation by the Finnish and by other foreign students enrolled at the Tampere University. For many this was the first experience of viewing Romanian historic movies on the screen, for others it was the chance to see films that they might not normally choose to see. The Finnish students were impressed by the first artistic achievement of this Romanian film, but were surprised to find out that the film showing the battle of the Romanian troops in Plevna Province, offers a panorama of a wider historical context, in which the Guard of Finland (Finnish: *Suomen kaarti*, Swedish: *Finska gardet*), part of the Imperial Russian Army was in the action, according to historical sources (Laitila, 2016, pp. 37-48).

When attention is paid to historical authenticity, viewers are transported to a specific time and place, fully engrossed in the story unfolding before them. As in the case of the two hundred young Finnish soldiers who voluntarily enrolled in Tampere on September 4, 1877 for the war (from the very front of later named Plevna building), the Romanian soldiers sent on the front, as seen in the movie, were not aware of the effects and seriousness of the events that followed. These very precise historic relations helped us to recreate the atmosphere of times long gone. At that time, the first Romanian Army comprising almost 120 000 soldiers had already crossed the Danube and had joined forces with the Russian Army. The Finnish Guard received an order to shut down all the business and leave to the Balkan War. Immediate action was taken, which included the recruitment of a reserve company for reinforcements. A large number of volunteers signed up. An enthusiastic departure party was held at the free expense of the city of Helsinki in the newly completed Guard Hall. Early in the morning of September 6, 1877 the guard boarded the train while the theater orchestra played inspiring national tunes. They said goodbye to their own and to the Czar” (Laitila, 2016, pp. 48-50). The journey led through St. Petersburg, the Baltics, Poland and Ukraine, across the Danube to Bulgaria. Despite their enthusiasm, the war was full of challenges they did not expect. The resistance of the Turks was fierce and nature was harsh. The Russians directed their attack in the direction of Plevna, where the Turkish military Osman Pasha was established. After many persistent attempts, Plevna finally capitulated on 10 December 1877. During the capture of the Gorni Dubnik fortress, hundreds have lost their lives. The Finnish branch of the Red Cross was established for the treatment of the wounded and sick. Importantly, there are memoirs, eyewitness

testimonies of the Guardsmen speaking of the “fearlessness” (Laitila, 2016, pp. 48-50) of the Romanian and Finnish soldiers. Laitila brought to light the reality of the war, in which the heroes (theatrically presented in the Romanian movies) were people who suffered and lived in difficult conditions during the War.

3. Sensitive memories in the Balkans

The Ottoman Empire was called ironically “the sick man of Europe” by Chancellor von Bismarck, furthermore the Chancellor appeared in a public debate on the Russo-Turkish War of 1877/1878: “If there will ever be another war in Europe, it will be because of a damned nonsense from the Balkans; the Balkans do not deserve a single grenadier from Pomerania to leave his bones there” (Țuțui, 2008: 14) No human deserves to experience the atrocities of war. It is just a futile attempt to solve geographical problems. However, the evolution of historical events let us show that *balkanization* representing mainly the process of a nationalist fragmentation was a characteristic of Balkan states who started to become free from Ottoman rule.

It is symptomatic that the word <balkanization> which is most often used to denote the process of nationalist fragmentation of former geographic and political units into new and problematically viable small states, was not created in the course of the 100 years when the Balkan nations gradually seceded from the Ottoman Empire. When the term was coined, at the end of World War I, only one Balkan nation, Albania, was added to the already existing Balkan map; all others had been nineteenth-century formations (Todorova, 2009, p. 32).

Historical proof shows that the Ottoman Empire was known at the end of 19th century for its economic decline, even more, the fight at Plevna was the last card that they played. We could see in the Romanian film the mobilization of the troops, the battles of Plevna, the tragic situation in the Valley of Weeps and of the campaign hospitals, where the King Carol I and Queen Elisabeta handed out medals to the injured, the fall of Plevna and the surrender of Osman. Some aspects address issues of cultural memory arising from the use of a well-known patriotic song on the film soundtrack: *Drum bun!* [Fare well!]. During the War for Independence, the Romanian army lost more than 10 000 human lives, which demonstrates how dearly the Romanian people paid for the realization of a national ideal. The students told us that the battle of Plevna and as well the sacrifices of the Suomi soldiers is also commemorated in the Finnish Guard Song: “Long have we suffered hunger and cold / Fighting in the Balkan Mountains / Oh precious fatherland, Finland the sweet North / There is no land dear to us.” The song stated that music was played while Finnish soldiers marched on the walls of the fortress mentioning that after the war some still lied buried in the Balkan sands. Impressive is the common trait, an entire philosophy of pessimism and optimism, but also the use of interjections in both songs: “Hooray now our company is heading home / To the sweet shores of Finland! Oh, precious Fatherland, the sweet North / There’s no land dearest to us.” The same emotions and artistic effects can be found in the Romanian Marsh: “Farewell, farewell, drum is beating, farewell / With the sack tied at the back, with weapons in the hands, hooray.” *The Society for Romanian Culture and Literature* in Bukovina posthumously published this song; thanks to those people the original song was well preserved. Both songs can be considered as “national anthems”, portraying social attitudes and even revealing the unconscious assumptions of past societies, the tune is the same, while the lyrics are slightly different.

The reconstruction of the Romanian war sites was predominantly depicted with long documentary shots so that the entire battlefield was visible – the students noticed. The film has several symbolic sequences, but some of them especially attracted our attention, such as the one related to the consecration of flags. The students gave comparisons to other similar and more recently events, for example the consecration of the Finnish Jaeger flag at the Holy Trinity Cathedral in Liepaja in 1918. Their remarks proved to be invaluable in determining not only the role of the film reception, but the intellectual and aesthetic developments necessary in consecrating a more truthful image of the past.

The second focus was on bravery of the Finnish Guard sharpshooter battalion who participated on the battle of the Bulgarian site, storming the fortress walls and guaranteeing the Russo-Turkish War's success. Of course, the Romanian film does not refer to individual aspects of Finnish history, but the context makes us think of the common struggle of these courageous officers from both armies. Another important aspect marked by this film was the historic gathering between Czar Alexander II (played by Pepi Machauer) and the Romanian ruler, Carol I (played by Demetriade itself). To review the troops, the two leaders met in Poradim, near Plevna. Framed by a flag, Carol I, the future King of Romania was entrusted by Czar Alexander II of Russia (and Grand Duke of Finland) with the supreme command of the two allied armies which both went to War.

The mentioned scene aroused the students' historical sensibilities bringing identity and continuity in context. They were invited to apply their historical insight directly to this issue and thereby contribute to a valuable perspective of the past. Plevna is a Bulgarian town, known by the name of *Pleven*.² Therefore, there is no coincidence in the fact that a building in Tampere was named after the Bulgarian city to commemorate the Finnish soldiers and the units of the Finnish Guard who were sent on the Balkan's theatre of war. The red brick construction designed by architects Georg Gunliffe and Calonijs for the textile manufacturer *Finlayson Oy* was built from 1876 to 1877, exactly in that period of time involved in multiple challenges: historical, political and social.

4.Reception of film

The students have realized that between the making of the Romanian film and the great historical event, thirty-five full years have passed and, probably, most issues from the year 1877 have already been erased from the public consciousness. Another remark was that the Romanian film opened its gates on the same year in which the Titanic met its untimely demise. Since the movie and the genuine filming of the Titanic were made in the same year, we could compare the quality of the recordings between the two and see how advanced the Romanian technique was in relation with the British Pathé recording. We have also dismantled tenacious general misconceptions that the visual quality of the silent movies is poor and that these films are unwatchable by modern standards. Although it uses the limited technological resources of its time to stage the fighting that led to the sovereignty of Romania, the movie is spectacular and, without a doubt, the best part of it is the characters. It is one of the very rare historic movies that feature actresses and actors who look, feel and act like modern people having very strong and profound feelings and emotions. The film boasts some of the most authentic and likeable characters, which is what primarily hooks the viewer in. In the rather pathetic farewell scene between the namesake hero, Peneş Curcanul, and the apple of his eye, Rodica, one may notice stylistic conventions to direct attention to formal features that are diagnostic for their artistically salient aesthetic,

² The name *Pleven* / *Plevna*, the English equivalent of the battle from 1877 is frequent as street name not only in Bulgaria or Romania, but also as a town name in Kansas, in Montana, a village in Ontario, a road in Hampton, Middlesex, London, Pleven Saddle on Livingston Island in the South Shetland Islands in Antarctica.

expressive and semantic content. Attractive and delicate, this scene can be read as an expression of the inexpressible: the ineffable and unfathomable suffering of going to the front, the uncertainty that the departed will ever return home. What followed was a “tale” of astounding honor, bravery and compassion. The idea that “the nine and with the sergeant ten” (Vasile Alecsandri) go to war, while the women stay at home involves a range of social, psychological, and political issues. The film provides a unique window to a specific culture, opening a brand-new perspective on what the film theory and film criticism describe as national cinema.

Another interesting aspect of the Romanian film: it was packed with real scenes of overwhelming historical importance, and one of them was *The Royal Parade of 10th of May* featuring images of the royal family. These recordings convinced some students to learn more about this particular historical topic. In the Royal Parade sequence, the students remarked that there was a teenager curiously watching the camera. Maybe this is just like when movies *break the fourth wall*, individuals realizing that they are filmed. This symbolically tears down the barrier between the people from times long gone and the people from the present. It is almost like the person was talking to us, it also gives a sense of mortality by which we mean that everyone must die one day, but tapes like this help to prolongate life and perspective.

A “pedagogy of cinema” based on the role of images within evolving communication and information technologies is noted as particularly significant.³ Therefore, Romanian theatrics and film image can affect student's motivation to think, to interact, to communicate and transmit knowledge in Romanian. Beyond this, it is still suggesting the fact that a nation must preserve its memory, including its cinematic one. “By introducing young people to classic cinema, we are encouraging an appreciation of film as an artistic, cultural, and historical document, leading to an awareness of the importance of artist’s rights and the need to protect our motion picture heritage” (Cole & Bradley, 2016, pp. 67-70), in a world in which AI (Artificial Intelligence) rules over.

Considering the narrative thread of cinema, Nae Caranfil, the representative director of Romanian cinematography, undertook extensive research to get as close to the real story of the Romania’s first film making as possible. In fact, the idea of the movie was inspired to him by the book called *In Search of the Lost Film* signed by his father, Tudor Caranfil. The main focus was to recreate history and film from what we already know, through active memory. Whether you’re a filmmaker, actor, or simply a fan of cinema, these kind of books with Proustian resonance are offering a behind the scene glimpse and, definitely, can be very important for a filmmaker. Tudor Caranfil tells us in his book that the painter Tanți Demetriade, descendent of the actor Aristide Demetriade, forced by a change of residence to give up a part of her furniture, found in an old drawer with notebooks the variants of the old film script alongside other letters and documents. ‘There was the text of the role of Hamlet along with a sandbag from Pyramids, boxes of Swedish matches from the beginning of the century, letters of inestimable informative value [...]’ (Caranfil, 1988, p. 9, our translation).⁴ To those documents were added fragments of the film discovered by researches in the Romanian Movie Archive, in 1985. In this regard, an important role was played by the theater historian Ionuț Nicolescu who provided the necessary documents to the film critic. This story fascinated Nae Caranfil and, as he himself stated, it was hard for him to resist the temptation

³ Cole and Bradley’s book *A Pedagogy of Cinema* is an articulated theory based upon Deleuze’s concept “cinema-thinking” (*Cinema 1: The Movement Image* -1983 and *Cinema 2: The Time Image* -1985) The emergence and exploration of the term “cinema-thinking” is a truly interdisciplinary venture, drawing from areas of the fine arts, cultural studies and film studies. In terms of visual images, the work of Cole and Bradley has made a powerful contribution to an understanding of a grammar of images within a socio-cultural and semiotic framework.

⁴ Original text: “Era textul rolului lui Hamlet alături de un saculeț de nisip din Piramide, cutii cu chibrituri suedeze de la începutul secolului, scrisori de o valoare informativă inestimabilă...”

to make a film that would have this event in its center. Finnish students were taken by surprise by the fact that someone was considering to reboot the history of making the very first Romanian movie and decided that the result was a beautifully done film, a sweeping and spellbinding narrative in every sense. They understood that the film presents the mostly true story of young Grig, the son of a star of the National Theatre of hundred years ago. As key characters were *introduced in the plot of the film, the students also became familiar with the exciting action*. Grig persuaded the millionaire Leon Popescu (alias Leon Negrescu, a rich landlord, a financial tycoon and philanthropist from Ialomița), who had never seen a movie, to invest in the new art, the cinema. He invites him to see Sarah Bernhardt, “whose interpretation made anyone feel chills down the spine when her voice thundered” (Skinner, 1974, p. 203) in *Hamlet*, at Cinema Eforie. The young director rushes to point out the “high life” of the room but cannot calm him down. Instead of Shakespeare’s popular play, a burlesque episode is presented, and everybody started to laugh.

The vivid scenes and images, outlined in detail, the rapid exchange of ideas, the thorough analysis of the evidence and the speed with which the events take place, make you think of an American action movie. Bernhardt’s first apparition is enough for the audience to make her an icon in the industry. In that atmosphere, it seems only natural for Hamlet’s father, returning from the dead, address Leon, commanding him to enter the dream of the young man sitting beside him. At the subject of characters, students noticed a tendency to romanticize the gestures and traits that place the story on a subconscious level.

From a relational point of view, there is a kind of symmetry between Grig and Leon, in the sense that the relation is slightly affective, close to the father-son bond, but observing this pair, we can also find a source of constant differences. Leon remains in our conscience as the financier of the entire undertaking. In fact, Grig had an arrangement with the man projecting the film to add an insert and Leon –an ambitious businessman– is the obvious victim of this mystification. ‘There is a sort of theatrical universe here, included in this Matryoshka doll of the film’ (Băicuș, 2021, our translation).⁵ Inter-textual allusions to **Shakespeare’s later tragedy** quoted through the movie in which Hamlet’s part was played in a silent film by Divine Sarah **Bernhardt** are relevant reminding us the fact that the relation between an old book and a film is a *postmodern* one, and that the procedure itself, the “Matryoshka dolls” technique, made its debut in François Truffaut’s *La Nuit Américaine* [The American night] (1973). Leon’s laughter was prophetic – encouraging public to appreciate these subtle yet significant interventions in people’s life. In fact, *The Rest Is Silence*, the story of two men who fought the luminous chimera of immortality was, in the eyes of everyone, students and the public in general, impressive.⁶

In an explosive beginning of the 20th century, when the magic of the new world happens, the automobile, the airplane, the gramophone, the telephone and the cinema, Grig and Leon consume the drama of their own existence, fascinated by dreams, chimeras and ideals. They refuse to let this chimera go and they both die. The students appreciated this movie and saw it as an allegory or a “continuous metaphor”. We have therefore two “categories” in which “the object” can be placed: the object as such, namely the *film* and the *film camera*, which are found in both movies and do not have a symbolic function,

⁵ Original text: “Există un soi de univers teatral, închis și el în această păpușă Matrioșka a filmului.”

⁶ We note that Nae Caranfil was seduced by the idea of a young director with flickering of genius. In its cinematic version, the role of Grig was given to the Romanian actor Marius Florea Vizante. He was incredible in every scene, breathing life into a character comparable to the grand story of which he was a part.” [...] I didn’t like this interpretation of events, because I wanted to explore this artist-mogul opposition and I needed a strong and contrasting binomial: the artist had to be a kid and a dreamer, not a prestigious actor of mature age; Grig’s youth is a vital element because it burns in its confrontation with money, more precisely with Leon Popescu” Nae Caranfil, film interview (as cited in Duma, 2013, p. 26).

and the object-symbol, the art of film itself, which contains, in addition to the intrinsic value of a built-in object, an allusion that contributes to the allegory that is meant to be represented. Nae Caranfil's film implies metatextual references. Significantly, *The Rest Is Silence* began with a funeral recorded on the *film camera* (an image that represents the death of an art, the theatre, and the rebirth of another – the art of the film). One of the saddest chapters of film history is the lack of preservation of films from the silent period or the accidental destruction of some very important film sequences. Only in this particular case, the Romanian film was to last two hours from which about twenty minutes are lost. The Romanian actress Aristizza Romanescu was part of a group of mothers who are saying their goodbyes to their sons taken to war. Her role was magnificently played, it is a shame that it was not kept on tape. Because of the rain during filming, the image of the magnificent actress was not recorded by the cameras of the time. We caught students' attention by saying that silent films are sometimes poorly preserved leading to their deterioration, many of them being second or third generation copies. There are great silent films and there are great sound films from this era, but very few have been preserved in the original version. It is also regrettable that the gathering between Carol I and the Czar Alexander II, as it was imagined by the great actors of the National Theatre in Bucharest, was recorded, but not kept on the tape (we have only photos of this scene). In the light of these observations, it is challenging to think how moviegoing will continue to transform in the digital century, to our collective surprise and wonder.

Thus, both Romanian movies are a must-see for everyone working with visuals. The 1912 film showed the vibrant entry of Romanian cinema in public European conscience. The 2007 version revives the perfume and effervescence of those times in which the western offensive was fighting with the heiress of the Orient, a world that has set. Both are movies with traditional Balkan aesthetics: an abundance of elements and patterns, symmetry, grandeur, and dynamics. To mention last, but not least, the incredible military and civil costumes of the protagonists. The films have several symbolic sequences, but some students were impressed by a certain scene: The gesture to burn the celluloid, to destroy a masterpiece makes Leon think so easily, who will, in the end, become an unwilling killer. Along with the Balkan theme, the students discovered the colour palette which, in opposition to the black and white movies, plays a decisive role. Therefore, the films of the silent period, with their monochrome look, often refer to "the cinema of narrative integration", or "transitional cinema", and are no longer based on viewers extra-textual knowledge, "but rather employ cinematic conventions to create internally coherent narratives" (Pearson, 1996, p. 23).

Film reviews a good way to measure contemporary reaction. Usually written between a few weeks to sometimes one hundred years after a movie's release, they typically contain information about a film's plot, style, and quality of scenario, as well as the director's biographical details.

Accounts on *The Independence of Romania* (1912) pile up from one generation to the next. Otherwise, the national proto-epic about the Russo-Turkish War of 1877 also garners consensus – herein, the reenactment of battles, which, despite benefitting from directions provided by veterans, seem entirely out of hand. Alright, *Independence of Romania* isn't a masterpiece of the silent film, and it's fair to say that there's been much protochronism all over, but far be it from me to be tempted to deny Brezeanu's compositional verve. A little over a decade after the <postcards> of Romanian operators came the heyday of the *tableaux vivants*; it's easy to see it in the documentary, and *Independence* is the sole testament to the factual side of fiction (Boto, 2021).

What is the future of movies that have a digital recording, production, and rendering? There is still no guarantee of digital preservation of data. This reminds us of the image from

the end of Caranfil's film on how frail and friable the world of cinema is. Where should we look for this "pact with the imagination"? Should we look long time ago, when people have experimented with various devices which will later become key elements of cinematography: projecting images with the help of light (using the "dark chamber" and the "magic lantern"), should we look in the present or in the future? Out of all artistic forms, cinematography is the one that had the fastest upwards trajectory. Its transformation is taking place with the same amazing speed digitally. In Romania, one century late – very few films from the origins of cinema have survived. Metaphorically, the gesture to burn the celluloid, to destroy a masterpiece so easily is representative for the entire world of cinema, a world as fragile as a sandcastle. Leon scams his partners in Caranfil's movie and sets a trap and then, in one of his sentimental bursts, goes to church and prays that Grig will not touch the bait and will not sign the disadvantageous contract. The film touches every fibre of the human being, it is the equivalent of great Italian films from the age of neorealism.

5. Conclusions

With all the hesitations and downfalls of the beginnings, *The Independence of Romania* is a cinematic jewel, it represents not only the childhood of the Romanian cinema, but also a symbol for the collective memory which brings together, equally, the national identity, the official memory and the living, private memory, the oral history, the written and the visual history. In this case it is built through the media; collective memory succeeds therefore in becoming an ideological and cultural tool. On the other hand, *The Rest Is Silence* belongs to the modern Romanian cinema which, through its genuine performance, reminds us of the world of the beginning of the filmmaking. It explores how new technologies and interpreting scenarios can give life to "old cinema". A world full of bravery as was that one of Federico Fellini's *La Strada* or Giuseppe Tornatore's *Cinema Paradiso* keeps popping up, delivering today a heady dose of nostalgia. *The Rest Is Silence* offers picturesque frescos of a charming, pre-war Romania, as well as the unavoidable backstage of making any film. It is the film of a memory which has almost faded away from collective mentality and of the unconcealed melancholy which can be felt by someone thinking back to their childhood. This film seems to have truly gone not too far from the artistic inheritance, which was left by Visconti, Vittorio De Sica, Rossellini, Rosi, even though it preserves the most important landmarks. As in Tornatore's Italian *Cinema Paradiso*, the Romanian movie is one about memory. Remembering the past is, in this context, a projecting gesture, which always takes place in the present. By remembering, "societies project their self-image and perpetuate their identity through the generations." (Assmann, A. 2013: 18). German critics like Jan and Aleida Assmann, fundament through their studies (which in the meantime form an impressive multidisciplinary bibliography) the idea of a cultural memory, following the complex manners in which nations state their cultural and political identities, making use of their own history.

Cinema is evolving today into a new pedagogy involving this new generation of students' advanced learning needs. This systematic literature based on film pedagogy has found that films can enhance student engagement and learning experiences, help retain subject interest, teach crucial management skills performance, and develop community feeling. In support of our belief in the cinematic experience, we found that venturing into the world of the Romanian film was convenient and pertinent for the Finnish students because it arouses their interest in finding out more details related to our shared historical past. This idea has determined us to insert certain *elements of cinematic culture* into our Romanian course emphasizing the participating of Finnish and Romanian soldiers in a specific section of our history: *The Balkan's War of 1877*. In this context, it seems that for this generation as well, the cinema remains a privileged place that allows cultural memory to reactivate itself and to

be proactive in a demanding and in a full change contemporary space. It turned out that through cinema, history can be not only emotive, but also controversial, considering the public's own loyalties, interests and identities.

References:

- Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Assmann, A. (2013). *Cultural memory and Western civilization*. Cambridge: Media Archives, Cambridge University Press.
- Bagh, P. (2000). *Drifting shadows: A guide to the Finnish cinema*. Helsinki: Otava.
- Băicuș, I. (2021). *Restul e tăcere sau cronica unui film de artă reușit* [The rest is silence: A chronicle of a successful art film]. Retrieved November 10, 2023, from <https://tiuk.recea.net/21/Iulian%20BAICUS.tacere.html>
- Boto, C. (2021). *Romanian Independence (1912)*. Retrieved November 10, 2023, from <https://imageandsound.ro/en/intermedia/sonic-fictions/romanian-independence-1912/>
- Caranfil, T. (1988). *In cautarea filmului pierdut* [In search of lost film]. București: Meridiane.
- Cole, D.R., & Bradley, J.P.N. (2016). *A pedagogy of cinema*. Tokyo: Sense Publishers.
- Duma, D. (2013). Nae Caranfil and "Maximalist" Aesthetics. *Close Up, Film and Media Studies*, 1(1), 20-31.
- Joret, B. (2019). *Studying film with André Bazin*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Laitila, T. (2003). *The Finnish Guard in the Balkans: Heroism, imperial loyalty and Finnishness in the Russo-Turkish War of 1877–1878, as recollected in the memoirs of Finnish guardsmen*. Helsinki: Finnish Academy of Science and Letters.
- Pearson, R. (1996). *The Oxford history of world cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Sorlin, P. (1991). *European cinemas, European societies, 1939-1990*. London: Routledge.
- Skinner, C.O. (1974). *Madame Sarah*. București: Meridiane.
- Taylor, J. (2009). "Speaking shadows": A history of the voice in the transition from silent to sound film in the United States. *Journal of Linguistic Anthropology*, 19(1), 1-20. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1548-1395.2009.01016.x>
- Todorova, M. (2009). *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press.
- Țuțui, M. (2008). *Orient Express: Filmul românesc și filmul balcanic* [Orient Express: The Romanian and Balkan cinema]. București: Noi Media Print

Book reviews

THE SÉANCE OF READING. UNCANNY DESIGNS IN MODERNIST WRITING BY PROFESSOR THOMAS COUSINEAU

Sorin CIUTACU

Universitatea de Vest din Timișoara
West University of Timișoara, Romania

e-mail: sorin.ciutacu@e-uvt.ro

Abstract

Professor Cousineau demonstrates an impressive original scholarly kind of comprehension of modernist texts, submitting them under scrutiny with an archetypal critical lens and thus reveals “the uncanny return of the Manole Complex in nine masterpieces of literary modernism”. The intellectual spark that inspired Professor Cousineau was Mircea Eliade’s Commentaires sur la Légende de Maître Manole where Eliade’s claims that Manole’s wife does not actually die: “She is, rather, transformed; her soul leaves her body of flesh and bones and goes to live in the stone and plaster body of the monastery”. (Eliade, 1994, p.168) In each of the chapters of the volume under discussion, the author further elaborates on Eliade’s concept of architectural body, finding it under sundry metamorphoses in the iconic literary modernist works from Europe and USA.

Keywords: Manole complex; architectural body; modernist literature; uncanny designs; intellectual thriller.

Before passing on to the subject matter of the book, we believe that a few details about the author of the book, Professor Emeritus Thomas Cousineau are necessary. Professor Cousineau taught at Washington College and also at Université de Paris-Sorbonne as a Visiting Professor and as a Fulbright Scholar at the University of Bucharest. He edited the newsletter of the Samuel Beckett Society for several years and co-directed the *Présence de Samuel Beckett* conference at Le Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle in Normandy.

Further works penned by him are: *After the Final No: Samuel Beckett Trilogy, Waiting for Godot: Form in Movement, Ritual Unbound: Reading Sacrifice in Modernist Fiction, Three-Part Inventions: The Novels of Thomas Bernhard*, and *An Unwritten Novel: Fernando Pessoa’s The book of disquiet*. To boot, Professor Cousineau is the recipient of the “Outstanding Title” citation from the American Library Association).

Writing criticism is as good and thorough an art & craft as writing a novel. Both are building symbolic edifices and bridges to Otherness. Criticism operates at a meta-level, but along the same guidelines in relation to Otherness. Professor Cousineau displays an original scholarly comprehension of the modernist texts submitting them under an archetypal critical lens. The author loves modernist literature and shows that he holds daunting and fruitful insights into the some of the iconic works of modernism from Europe and US. And on top of it, the author loves mystery and loves revealing it to our eyes agog with intellectual curiosity. Hence the adjective “uncanny”.

The following details provide an overview of the Manole Trilogy:

Volume I *Ritual Unbound: Reading Sacrifice in Modernist Writing*. University of Delaware Press, 2004.

Volume II *The Séance of Reading: Uncanny Designs in Modernist Writing*. Editura Universitară, 2023.

Volume III *To Double-Business Bound: The Symmetrical Imperative of Writing* (in progress)

As we have seen, the first volume deals with sacrifice and modernist literature. Under present critical scrutiny comes the second volume from his trilogy which discusses uncanny designs in modernist literature. Thus, we have before our eyes a maze-like series of essays bound together under the title *The Séance of Reading*. The third volume, which is underway, treats of the symmetrical imperative of writing.

The genesis of the trilogy grips us as it unfolds like an intellectual thriller. The author owns up to the fact that “The Séance of Reading traces back its origin” to his “discovery while teaching at the University of Bucharest several years before of the Romanian folk-ballad *The Legend of Master Manole*, in which a master-builder named Manole has been commissioned by Prince Negru Vodă to build a monastery at Curtea de Argeș.”

Professor Cousineau came across Mircea Eliade’s interpretation of the legend in *Commentaires sur la Légende de Maître Manole* [Commentary on the Legend of Master Manole], (1994) and confesses his attention was drawn to Eliade’s spin on the ballad’s plot claiming that Manole’s wife does not actually die: “She is, rather, transformed; her soul leaves her body of flesh and bones and goes to live in the stone and plaster body of the monastery” (Eliade, 1994, p. 168). This was the spark that set off the inward streak of criticism that has thrust through a whole array of modernist fiction, drama, and poetry.

Eliade goes on to claim that Manole and his wife, Ana are united beyond the grave because of their **violent** deaths, an end that would not otherwise have been granted to them: “Not simply dying, but **dying a violent** death, permits him – now transformed into the fountain that sprang up on the spot where he had fallen – to remain with his wife and, more precisely, to exist at the same cosmic level as herself” (Cousineau, 2023, p. 16).

The key term that has caught the attention of the author is Eliade’s coinage. In order to spell out this archaic symbolic ritual, Eliade introduces the concept of “**architectural body**” defining an edifice into which a “fleshly body” is made over by its ritual death: “Thus, ritual death produces a bodily change. The soul does not ‘live’ inside the building; rather, it is incarnated into it. As a result of the sacrifice – of its violent death – it continues to live here below in a new, architectural body much longer than it would have in its fleshly body”. (...) “There is no important monument that does not have – whether in reality or in legend – a victim who has been buried alive” (Cousineau, 2023, p. 15).

Another work by Eliade *Forgerons et Alchimistes* [Blacksmiths and Alchemists], (1956), further elaborates on this idea connecting the Manole Legend and building-rituals, remarking that this ritual “introduces the idea that life can be engendered from another life that has been immolated” and that “The soul of the victim changes its fleshly envelope: it changes its human body for a new ‘body’ – a building, an object, even an operation – which it makes alive or animates” (Cousineau, 2023, p. 16). The return pattern used by the author may draw on another seminal work by Mircea Eliade, *Cosmos and History: Le Mythe de L’Éternel Retour* [The myth of eternal return], (1966), or *Cosmic History*.

Professor Cousineau thinks of two analogous roads leading to the creation of two complexes that involve violence and disguised forms: the Oedipus complex set forth by Sigmund Freud and the Manole complex discussed by Mircea Eliade. Professor Cousineau argues that: “where Freud saw Sophocles’ Oedipus the King as revealing infantile psychic impulses, for which he coined the term the “Oedipus Complex”, Eliade found in the Manole

legend the expression of archaic building rituals that we might, in turn, call the “Manole Complex” (Cousineau, 2023, p. 16).

Both of these complexes involve a violent act: the killing of a rival or the offering of a blood sacrifice in order for a desired goal, whether the fulfilment of an incestuous longing or the construction of a building, to be achieved. Likewise, Eliade’s belief that “building rituals return in disguised forms in the various projects that we pursue in our waking lives is analogous to Freud’s discovery of the return in disguised form of the repressed Oedipus Complex in our nocturnal dreams” (Cousineau, 2023, p. 16).

Following the thread of evidence left behind by the Manole complex, the author embarked upon a journey of discovery retracing his steps towards long-familiar “literary monuments” that he had been teaching for years, but only now did he start “thinking of them for the first time as disguised stagings of archaic building-rituals” (Cousineau, 2023, p. 15).

In his introductory chapter, the author follows the construction of the architectural body in the legend of *Meşterul Manole* (Master Manole) and retrieves it symbolically from the novel *The Loser* by Thomas Bernhard. Bernhard has his three protagonists sacrificed both as musicians and as writers and thus he smooths out the way for the “soul” of music and writing to slide into the architectural body of *The Loser* (Cousineau, 2023, p. 21).

In the nine chapters Professor Cousineau pulls off a tour de force revealing “the uncanny return of the Manole Complex in nine masterpieces of literary modernism”.

Let us dig into the link between myths and uncanniness or mystery. According to Mircea Eliade, in his book *Mythes, Rêves et Mystères* [Myths, dreams and mysteries], myths uncover structures of reality and lay bare sundry modes of existence. This proves why myths set up models for human behaviour as they recount true stories. But there can be no myths if there is no revelation of some mystery, i.e. of some original occurrence which should underpin some structure of reality or some kind of human behaviour. Myths always hark back to some collective event and appeal both to human intelligence and imagination and represent the human being in a holistic way. Mircea Eliade remarks that, when not looked upon as a kind of revelation, myths risk of becoming incomprehensible.

Each time there is a clue, the title chapters of the present book under scrutiny are meant to alert the reader to the covert ways in which the “fleshly body” of a protagonist who the author symbolically sacrifices is changed into the “architectural body” of a work that he both “inhabits and is incarnated into” (Cousineau, 2023, p. 15).

In Scott Fitzgerald’s *The Great Gatsby*, Thomas Cousineau uncovers an uncanny return pattern exactly in Jay Gatsby’s determination to “fix everything” and finds that it is ultimately to blame for his death. The author sees this determination returning uncannily as Fitzgerald’s determination “to fix every detail of his novel” and not shrinking back from the painstaking description of dodgy events which lead up to Gatsby’s death and Fitzgerald’s having Nick Carraway to utter “fixed” eulogizing words about Gatsby, all being set “to produce a literary triumph” (Cousineau, 2023, p. 29).

As for Joyce’s short story *The Sisters* from *The Dubliners*, Professor Thomas Cousineau spins Father Flynn’s slide into senility and his demise narrative as being brought on by Father Flynn’s being “too scrupulous always” when going about his pursuits whose elements Joyce changed into the obvious “writerly triumph” as he carried out this skilful narration of events with “scrupulous meanness”, in the exact wording of Joyce (Cousineau, 2023, p. 58).

The chapter on Pessoa tackles the topic of architectural sights that Fernando Pessoa boasts of in his early piece describing Lisbon: *What Every Tourist Should See* in the “architectural body” of his later masterpiece, *The Book of Disquiet* (Cousineau, 2023, p. 59).

The author ponders on an uncanny return to the archetype of the protagonist as sacrificial victim in Samuel Beckett's *Waiting for Godot* and shows how "the purposeful ways of doing undertaken by the four principal characters", (Cousineau, 2023, p. 75) which fail to reach their goal, undergo a change throughout the play into the covert action of what one dubs "purposeless doing" that is unfolded by the actors who play their roles.

In his modernist masterpiece, T. S. Eliot shows J. Alfred Prufrock's returning to hamstrung personal reminiscences as he has them covertly doubled throughout his love song. Here T. S. Eliot's steps in as an author and has recourse to "the impersonal cultural past" of mankind, lacing his poem with unforgettable echoes from Dante's *Inferno* and Shakespeare's *Hamlet*.

Another Beckett play, *Endgame*, comes under critical scrutiny here as Professor Cousineau finds that this work evinces an ambiguous play 'to two forms of interdependence' (Samuel Beckett's word for what his play was about) and further elaborates that "on the one hand, it designates what Beckett described as the "war" waged by Hamm and Clov and, on the other, the "cantata for two voices" into which "it is transformed by the actors" (Cousineau, 2023, p. 102).

Like with Fernando Pessoa, in *A Short History of Decay*, Emil Cioran has his ideas anticipated by an early work *Transfiguration de la Roumanie* [The transfiguration of Romania], and similarly, "it replaces the protagonist as the "fleshly body," and the unattained yearning for transfiguration in Cioran's early work which resurfaces "in a camouflaged way in the crafting of transfigurations in the 'architectural body' of Cioran's masterpiece" (Cousineau, 2023, p. 26).

Professor Cousineau remarks the return of the archetypal figure of the main character as the sacrificial victim in Flannery O'Connor's short story, *A Good Man is Hard to Find*. The author accurately points out that the word "misfit" refers not only to the deportment of the Misfit himself (from whose cruelty he can derive no pleasure) but this word reveals Flannery O'Connor's employment of misfits as a narrative technique and quotes Frederick Asals' opinion regarding the authoress' "aesthetics of incongruity" from which Flannery O'Connor herself "obviously derived immense pleasure" (Cousineau, 2023, p. 139).

"La pièce de resistance", the novel *Light in August* by William Faulkner, allows Professor Cousineau to discuss the concept of frame in narrations. He claims that "the telling of stories designed to frame Joe Christmas as a "nigger", Cousineau, 2023, p. 147) leading up to his lynching towards the end of *Light in August* takes place in a novel where story framing constitutes the staple narrative technique. And Professor Cousineau finds that this happens as Faulkner uses comic frame tale to girdle round the tragic main story.

The critical skills of Professor Cousineau from this volume prove him to be a restless and relentless pursuer of modernist designs across a maze of modernist writers from Europe and USA. The nine masterpieces of literary modernism are the research fields where Professor Cousineau uncovers archaic building rituals at the symbolic level drawing upon the trail-blazing work of Mircea Eliade in the domain of myths and especially on the Manole legend.

References:

Cousineau, T. (2023). *The séance of reading: Uncanny designs in modernist writing*. București: Editura Universitară.

- Eliade, M. (1956). *Forgerons et alchimistes* [Blacksmiths and alchemists]. Paris: Editions Flammarion.
- Eliade, M. (1957). *Mythes, rêves et mystères* [Myths, dreams, and mysteries]. Paris: Editions Gallimard.
- Eliade, M. (1994). *Commentaires sur la légende de maître Manole* [Commentary on the Legend of Master Manole]. Paris: Editions de L'Herne.
- Eliade, M. (1989). *Le mythe de l'éternel retour: Archétypes et répétition* [The myth of the eternal return: Archetypes and repetition]. Paris: Editions Gallimard.

THE JOURNEY TO THE END OF THE WORLD UNDER THE SIGN OF RECONCILIATION WITH ONESELF AND THE WORLD

Gabriela CHICIUDEAN

1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia

e-mail: gabriela.chiciudean@uab.ro

Abstract

The novella Cînd Nu mai ai pe Cine să Îmbrățișezi [When you have no one to hug], by Răzvan Brudiu, offers a wild and isolated image of a hamlet in the Apuseni Mountains, where old Joseph lives in solitude, strengthened by the power of faith, waiting for the last road to eternity. In the volume we can identify a dialogical construction on the waiting theme, under the sign of silence. If Joseph speaks, it is to banish loneliness, as rarely does anyone cross his threshold, so that in the narrative ego his words and gestures provoke deep meditations on existence. The profile of the central hero is gradually built up through simplicity, modesty, and natural gestures, contrasting with the erudition of the theologian who constantly feels the need to refer to various passages in the Bible, to church events and services, to quotations from the writings of saints or famous writers, etc. Two different worlds emerge from the dialogue between the two protagonists, that of the city, where life is full of daily hassles and worries, where people judge things with a 'correct' mind, and the world of old Joseph, for whom time has already become 'eternity'. These worlds, symbolically confronted, generate meaningful images. The 90-year-old man serenely looks towards death, aware that he does not have much more to expect from life and wishing to be reunited with his wife. He leads a simple life, but his prayer, uttered without worrying about tomorrow, generates in his heart love and longing for the Creator. For him, the end of the world is, in fact, the meeting with God, and everything he does since his wife's death is a preparation for reaching the final goal, thus becoming an example for everyone who believes in eternal life.

Keywords: short story; isolated village; simplicity; the power of faith; hesychast; Răzvan Brudiu.

The novella *Cînd nu mai ai pe cine să îmbrățișezi* [When you have no one to hug], by Răzvan Brudiu, published in Iași at Doxologia Publishing House, by the end of 2023, offers a wild and isolated image of a hamlet in the Apuseni Mountains. Although fictionalized, the story of old Joseph, the central character, awakens pleasant memories for those who have once, even accidentally, arrived in that part of the Apuseni Mountains. Personally, we remembered with great pleasure our hikes, rucksacks on our backs, at a time when one could difficultly reach the villages and hamlets around Rîmeț and Ponorului, with isolated people, very difficult to relocate, for they who would have rather let their houses fall down than sell them.

An important aspect we want to point out in this volume, without encouraging "biographism", is the connection between lived life and reality. This type of writing is referred to as "histoire vécue" in French literature, as "nonfictional novel", in English, while in Romanian literature it has been called, in an approximate translation formula, "literatură document" (Chira, 2023, p. 13). Although in the pages of Răzvan Brudiu's book the connection between literature and life is obvious, although real places are mentioned and a memorialistic inclination is sensed, we are convinced that after a sufficient distance in time and space, only literature remains.

Cînd nu mai ai pe cine să îmbrățișezi [When you have no one to hug] is the story of the character Joseph, an old man who lives alone in his house in “the mountains forgotten by men but not by God”¹ (Brudiu, 2023, p.16), who is visited from time to time by a priest. We can identify in the volume a dialogical construction on the motif of expectation, though permeated by much silence. As he is rarely visited, Joseph speaks to banish loneliness, but in the narrative ego his words and gestures provoke deep meditations on existence. The profile of the central hero is gradually built up through simplicity, modesty, and natural gestures, contrasted with the erudition of the theologian who constantly feels the need to refer to various passages in the *Bible*, to church events and services, to quotations from the writings of saints or famous writers, etc.

The waiting motif is marked from the very beginning by the symbol of the ‘pale’ light in the window of old Joseph’s house. As the plot of the novella unfolds, we see that the only ‘road’ remained to the hero is the one towards death. Modest, with the face graced by “an unseen light /.../. A light that came not from the sun, but from God”² (Brudiu, 2023, p. 39), Joseph confesses that God has given him “too much” (Brudiu, 2023, p. 12), that he is waiting “for the hours to pass, to depart from this world. I have lived long enough”³ (Brudiu, 2023, p. 11), that after his wife’s death, with whom his life had been happy, “the fearful death became for him the true fulfilment”⁴ (Brudiu, 2023, p. 16). The ‘frozen’ homodiegetic narrator, studies the character with fear and understands from his words that “I must keep nothing for myself, that nothing of what I had not offered will ever be mine, that nothing of myself that has not died, will ever be raised from the dead”⁵ (Brudiu, 2023, pp. 13-14).

Two different worlds, that of the city, where life is “tormented by everyday problems”⁶ (Brudiu, 2023, p. 16), where people judge things with a ‘correct’ mind, and that of old Joseph, for whom time “already became eternity” (Brudiu, 2023, p. 15), symbolically confronted, generate significant images. The 90-year-old man serenely looks towards death. He knows that he does not have much more to expect from life and he longs to join his wife. Living a simple life, his prayer was expressed “in total self-abandonment”⁷ (Brudiu, 2023, p. 21) because “Silence, prayer, self-abandonment aroused in his heart the warmth of the Holy Spirit, love and the longing for God”⁸ (Brudiu, 2023, p. 21). By the way he prayed, old Joseph died and revived with Christ.

The priest enjoys like a child the simple world he discovers around Joseph. Every encounter with the old man is a source of delight and, above all, an occasion for meditation, because every image glimpsed with the mind’s eye, every idea, every gesture of Joseph’s arouses in the priest a souvenir, a thought, an association with a Gospel parable, with the verses of a carol, or with passages from the Mass. The memory of Joseph’s brother for example, followed by an idea linked to the episode of the resurrection of Lazarus, or the suggestive story of the snail in *Citesc până mi amorțesc picioarele* [I read till my feet go numb] complete the story of Joseph’s cold winters as a child in his parents’ house. When Joseph regrets that he has a lot of work in the garden and no time for more prayer, the reference to the teachings of St Joan Russian is revealing: “the man who prays much is a

¹ Original text: „munții uitați de oameni, dar nu și de Dumnezeu.”. Translation of quotations belongs to us

² Original text: „o lumina nevăzută /.../. O lumină care nu venea de la soare, ci de la Dumnezeu”.

³ Original text: „să treacă ceasul, să mă duc de pe lumea aceasta. Am trăit destul”.

⁴ Original text: „Înfricoșătoarea moarte devenea pentru el adevărata împlinire”.

⁵ Original text: „Nu trebuie să păstrez nimic pentru mine, că nimic din ceea ce nu am dăruit, nu va fi vreodată al meu, că nimic din mine, ce nu a murit, nu va fi vreodată ridicat din morți”.

⁶ Original text: „frământată de problemele cotidiene”.

⁷ Original text: „întru toată negrija cea lumească”.

⁸ Original text: „Liniștea, rugăciunea, negrija nașteau în inima lui căldura Duhului Sfânt, dragostea și dorul după Dumnezeu”.

good man and /.../ in prayer, time expands”⁹ (Brudiu, 2023, pp 70-71). Finally, even the ordinary work of planting potatoes becomes an occasion for meditation, for “the death of the potato was as necessary as the death of man, for if the plant or man does not die, it will not bear fruit”¹⁰ (Brudiu, 2023, p. 71).

In the chapter *Cel mai bogat om din oraș* [The Richest man in town], an extraordinary idea of the old man on loneliness interweaves the image of death, which he perceives as natural. It is only when man no longer fears death that he begins to have everything. Until then he has nothing. Old Joseph has understood this important truth and through the way he speaks, the homodiegetic narrator notes that “Loneliness is the most painful, indeed cynical, way of experiencing death before its time”¹¹ (Brudiu, 2023, p. 48).

Prayer and faith in God guide Joseph’s steps unceasingly during his remaining life. “Without God we can do nothing” (Brudiu, 2023, p. 70), he muses in the chapter *Când cireșii înfloresc* [When the cherry blossoms]. “The old man /.../ knew the meaning of things. Nothing was left to chance; everything had its proper time”¹² (Brudiu, 2023, p. 74) and there, near the house of this very simple man, “Everything was sanctified, everything was imbued with the grace of the Holy Spirit.”¹³ (Brudiu, 2023, p. 74). With such an overflowing simplicity, the central hero’s faith could not be otherwise. Constantly amazed “by this man’s philosophy of life” (Brudiu, 2023, p. 71), the narrator succeeds in conveying to us all the feelings he goes through in front of the old man who is confident of God’s power and work in our lives. Being confronted with this total simplicity, the narrator experiences humility and the *wonder* which opens the mind to questions.

The life of Joseph, a man who lives alone somewhere in a house in the Apuseni Mountains, weighed down by his years and the weaknesses of age, is a journey that is coming to an end under the sign of reconciliation with himself and the world. For him, the end is the end of the world, which in fact means meeting God. Everything he undertakes since his wife’s death is a preparation for reaching the final goal, becoming an example for anyone who believes in eternal life.

As the writer pr. George Remete remarks on the volume’s fourth cover, “Beyond simplicity, the reader will find in these stories the wisdom of old age, the beauty of life, the essential meaning of asceticism and the power of faith, which can heal, strengthen, beautify and nourish everything”¹⁴ (Remete, in Brudiu, 2023, cover IV).

Referințe:

- Brudiu, R. (2003). *Cînd nu mai ai pe cine să îmbrățișezi* [When you have no one to hug]. Iași: Editura Doxologia.
- Chira, R. (2023), Cuvînt înainte [Forward]. În *Incursiuni în imaginar* [Incursions into the Imaginary]. No. 14. 2023. pp. 13-16.

⁹ Original text: „omul care se roagă mult este om bun și /.../ la rugăciune, timpul se dilată”.

¹⁰ Original text: „Moartea cartofului era necesară la fel ca moartea omului, pentru că dacă planta sau omul nu moare, nu va aduce roade.”.

¹¹ Original text: „Singurătatea este modul cel mai dureros, de-a dreptul cinic, de a trăi moartea înainte de vreme”.

¹² Original text: „Bătrânul /.../ știa rostul lucrurilor. Nimic nu se făcea la voia întâmplării; toate aveau un timp potrivit”.

¹³ Original text: „Totul era sfințit, totul era îmbibat de Harul Duhului Sfânt.”.

¹⁴ Original text: „Dincolo de simplitate, în aceste povestiri cititorul va găsi însă înțelepciunea bătrîneții, frumusețea vieții, rostul esențial al ascezei și puterea credinței, care pe toate le poate vindeca, întări, înfrumuseța și mîntui”.

Contributors

Denisa-Maria Bâlc is a doctoral student in the field of Philology and a Teacher Assistant at the Faculty of Letters and Arts, at *Lucian Blaga* University of Sibiu. Her main fields of interest are Romanian as a Foreign Language, Discourse Analysis, Romanian Grammar, and Language Studies. Over time, she took part in several projects, such as: MDRR – *The Digital Museum of the Romanian Novel (1901-1932)*, a corpus-based analysis; FAKEROM – *Fake News in Romanian: A Joint Discursive and Computational Approach*; TEHNE – *The Development of New and Emerging Technologies in the Context of Stimulating Research Excellence at LBUS*; PATLIRO – *The Preservation, Transformation and Study of the Romanian Linguistic Heritage in the Context of Globalization*, and CORECON – *The coverage and reception of the Russian – Ukrainian conflict in Polish, Romanian and English-language media: A comparative critical discourse study with recommendations for journalism training*. Each of these endeavors significantly enhanced her professional growth and served as the cornerstone for the academic articles she later published.

Gabriela Bodea is Associate Professor at the Faculty of Economics and Business Administration, *Babeş-Bolyai* University, Cluj-Napoca. She holds a PhD in Economics (1997) and teaches Economics and Communication Deontology. She coordinates a Reading Circle in Economics with students of the faculty. Research interests: Economics (social and cultural asymmetries; social and economic imbalances; crises: economic crisis, cultural crisis, crisis of elites, crisis of democracy); Culture; Communication; Anthropology. Significant published books: *Microeconomia: Principiile și Mecanismele Jocului* [Microeconomics: Game's principles and mechanisms], (2002); *Comunicarea: Expresie și Deontologie* [Communication: Expression and deontology], (2007); *Dezvoltarea Durabilă, 37°C* [Sustainable development, 37 degrees Celsius], (2014); *Clash-ul Crizelor sau Viclenia Lumii Asimetrice* [The clash of crises or the guile of the asymmetric world], (2023).

Andra Bruciu Cozlean is a Senior Lecturer at the Faculty of Letters, *Babeş-Bolyai* University, Cluj-Napoca, Department of Romanian Literature and Literary Theory. Former Romanian Lecturer, University of Tampere, Finland, the Faculty of Language, Translations and Literary Studies (2013-2017). Former Romanian Lecturer at Charles University, Prague, Czech Republic, with the Department of Central and South - East Europe Studies (2007-2008). Ph.D. in Philology since December 2005 with a thesis entitled *Lucian Blaga. Reflexe germane în filosofia culturii/ Lucian Blaga. German Influences in the Philosophy of Culture*, published in 2006 at the Libra Publishing House, Bucharest. Other books: Andra Bruciu-Cozlean, *Praga. O călătorie simbolică/ Prague. A Symbolic Journey*, Presa Universitară Clujeană, 2022. Fields of research: Romanian Literature, Aesthetics, Comparative Cultural Studies.

Dr. Alina Buzatu teaches courses in Theory of Literature and Romanian Literature (Romanian Premodern Literature, Romanian Avant-Garde) at *Ovidius* University of Constanța, Faculty of Letters. She published three books and several scientific articles and she is a member in important national and international professional associations. Her research interests include pragmasemiotics, comparative poetics, intellectual history of the XXth century, cognitive humanities, inter/multi/transdisciplinary research methodologies.

Gabriela Chiciudean, Associate Professor, PhD in Philology since 2005, teaches Theory of Literature, Literary Criticism, Introduction in the Science of Imaginary, Comparative Literature. She is the author of some individual volumes: *Incursiuni în lumea simbolurilor* [Incursions into the world of symbols], Sibiu, Imago Publishing House, (2004); *Pavel Dan și Globul de Cristal al Creatorului* [Pavel Dan and the crystal globe of the creator], The Romanian Academy Publishing House, (2007); *Obiectiv / Subiectiv: Încercări de Stabilizare a Fluidului* [Objective / Subjective: Attempts to stabilize the fluid], Tipomoldova Publishing House, (2013); *Studii literare: Abordări pe suportul Științei imaginarii* [Literary studies: Approaches on the basis of the science of the imaginary], The Romanian Academy Publishing House, (2016), and the co-author and coordinator of a few other volumes. She published many articles and studies in dedicated

periodicals in Romania and abroad. She is the executive manager of Speculum Centre for the Study of Imaginary, 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia. She is the organizer of Speculum Conferences and the editor of *Incursiuni în Imaginar* [Incursions into the imaginary], the literary journal of Speculum Conferences, and editor of *Swedish Journal of Romanian Studies*, Lund, Sweden.

Dr Sorin Ciutacu earned his combined honours in English and Latin Philology and his PhD on an English Semantics and Philosophy topic at the University of Bucharest, Romania in 1986 and 1999, respectively. He also earned a Master Degree in Political Sociology from the West University of Timișoara, Romania in 2002. He has held different research scholarships from sundry European universities and Erasmus grants and has spent academic time and/or taught in: Cambridge, Oxford, Birmingham, Edinburgh, London, Amsterdam, Utrecht, Brussels, Gent, Paris, Heidelberg, Bonn, Berlin, Frankfurt am Main, Vienna, Zagreb, Aveiro, Madrid, Catania, Bari, Sassari, Rome etc. Between 1991 and 2011 he taught at the West University of Timișoara (WUT), Romania various courses in English Linguistics (A Cultural History of English, Semantics, Translations and Terminology), Germanic & Dutch Studies, British and American Political Discourse and European Cultural History at BA and MA levels. Between 2011 and 2016 he was Associate Professor of English Linguistics at King Khalid University, Abha, Kingdom of Saudi Arabia, where he taught History of English, English Morphology and Introduction to English Linguistics at BA and MA levels as a Visiting Professor and sat on sundry research boards and journal editorial boards. Dr Sorin Ciutacu is currently Associate Professor of English & Germanic Studies and Cultural History at the West University of Timișoara, Romania. In 2018 he was granted the *Bologna Professor* award. He has sat on sundry Ph D steering boards and journal editorial boards since his return to WUT in 2016. Dr Sorin Ciutacu has presented over 90 papers at international conferences in Europe and Asia, has published around 70 papers and studies and has authored and co-authored several books. His most recent book is *Causality and Semantics*, and he is currently working on four other books titled: *Anglo-Saxon Attitudes: An Intellectual History of Purism in England*, *From Local to Global English. A Cultural History of English*, *A Cultural Introduction to Germanic Studies* and *British Political Discourse. Forms and Ideas*.

Mircea A. Diaconu is a PhD Professor at Ștefan cel Mare University of Suceava, specialist in Romanian literature, poetry, postmodernism, literature, and politics in Bucovina. His first published volume was *Poezia de la „Gândirea”* [Poetry from “Gândirea” magazine], (1997). He also published studies on Romanian Poetry: *Poezia Postmodernă* [Postmodern Poetry], (2002), *Înainte și După Dezmembrarea lui Orfeu* [Before and after the dismemberment of Orpheus], (2014), *Biblioteca Română de Poezie Postbelică* [Romanian library of postwar poetry], (2016); on Literature and Politics in Bucovina: *Mircea Streinul: Viața și Opera* [Mircea Streinul: Life and works], (1998), *Mișcarea „Iconar”: Literatură și Politică în Bucovina Anilor ‘30* [The “Iconar” movement: Literature and politics in Bukovina in the 1930’s], (1999), *Studii Bucovinene* [Bukovinian studies], (2011), *Cernăuți: Obiecte Pierdute* [Chernivtsi: lost objects], (2022), *Ciprian Porumbescu: On the edge of the Empire*, (2023); critical exegeses on some of the most important writers of Romanian literature: *I.L. Caragiale: Fatalitatea Ironică* [I.L. Caragiale. ironic fatality], (2012), *Cui i-e Frică de Emil Cioran?* [Who is afraid of Emil Cioran?], (2008), *Firul Ariadnei* [Ariadne’s thread], (2014), *Ion Creangă, Calistrat Hogaș, Ion Agârbiceanu & I. Negoieșcu: Recitiri* [Ion Creangă, Calistrat Hogaș, Ion Agârbiceanu & I. Negoieșcu: Reinterpretations], (2022); studies on literary criticism, essayists and literary critics: *La Sud de Dumnezeu: Exerciții de Luciditate* [South of God. Exercises in lucidity], 2005, *Metacritice* [Metacritical studies], (2018). He is the editor-in-chief of *Meridian Critic* academic magazine. He is a contributor to *Romanian Literature as World Literature* (Bloomsbury, USA, 2018) and a member of the Romanian Writers’ Union.

Alba Diz Villanueva is an Assistant Professor PhD in the Department ERFITeI from the Complutense University of Madrid. She earned a PhD in Literary Studies from Complutense University of Madrid with the doctoral dissertation *The Urban Space in the Work of Mircea Cărtărescu: History and Metaphor*. Her research interests lie mainly in the fields of Hispano-

American and Romanian literature and the relation between literature and urban space. She has published various papers, books and book chapters in thematic volumes. She has also attended many national and international conferences, congresses and seminars. She is a member of the *Complutense* research group named *Traveling around the city: Literary and artistic representations of urban space* and *Poetics of Modernity*, and editor of the *Revista de Filologie Română (Journal of Romance Philology)*.

Boryana Emiliyanova Mihaylova is Assistant Professor at the University of Veliko Tarnovo, Bulgaria. Her research interests include Romanian language, Bulgarian language, Onomastics.
E-mail: b.ganeva@ts.uni-vt.bg.

Silvia Mihăilescu is Assistant Professor at the University of Veliko Tarnovo, Bulgaria. Her research interests include Romanian language, Bulgarian language, Theory and Practice of Translation.
E-mail: s.mihailescu@ts.uni-vt.bg.

Alexandru Ofrim is an Associate Professor at the Faculty of Letters, University of Bucharest. He obtained his PhD in the History of Mentalities at the Institute for South-East European Studies of the Romanian Academy in 1998. He owns a BA degree in History and Philosophy, Faculty of History and Philosophy, University of Bucharest. His research interests are Cultural History, the Cultural History of the Book and Reading Practices, the Cultural History of the Cities, and the Anthropology of Writing. His recently published books are the following: *How the Old Streets Got Their Names: A Cultural History of Bucharest*, Éditions L'Harmattan – EME, Paris – Louvain-la-Neuve, (2022); *Farmecul Discret al Patinei și Alte Mici Istории Culturale* [The discreet charm of the patina and other short cultural histories], Bucharest, Humanitas, Cultural Studies Collection, (2019); *Străzi Vechi din Bucureștiul de Azi* [Old streets from nowadays Bucharest], Bucharest, Humanitas, (2006), (2007), (2008), (2009), (2011); *Cheia și Psaltirea: Imaginarul Cărții în Cultura Tradițională Românească* [The key and the Psalter: The imagery of the book in traditional Romanian culture], Pitești, Paralela 45, (2001).

Alexandra Olteanu holds the position of Assistant Professor at *Alexandru Ioan Cuza* University of Iași. She is a member of the Digital Humanities Laboratory research team. Her main scholarly interests are Cultural Studies, Digital Literary Studies, Genre Theory, Literary History and Theory. She has consistently researched the literature of the 19th century and the evolution of the Romanian novel. A selection of her articles comes as follows: *Modelul Gazetăresc al Banditului Social în Romanul Tâlhăresc al Secolului al XIX-lea* [The feuilleton model of the social bandit in the nineteenth-century outlaw novel], (2023); *The Ideological Instrumentalization of Literary Myths in 19th Century Romanian Literature* (2023); *Social Banditry and Femininity in the 19th Century Hajduk Novel*, (2023); *The Novel as the Foundation of Romanian Literary Terminology in the Age of Cultural Modernity* (2023).

Antonio Patraș is Professor at the Faculty of Letters, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iași. He holds a PhD in Philology (2003), professorship and habilitation (2012), coordinator of PhD dissertations on modern Romanian literature. He authored 7 monographs and over 100 studies and book chapters on research topics such as Life Writing and the Theory of Imitation. His current research interests are 19th-century European and Romanian literature (the period of the “Great Classics”), non-literary genres (memoir, essay), literary theory, and the history of Romanian literary criticism.

Roxana Patraș is Senior Researcher (I) at The Institute of Interdisciplinary Research, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iași. PhD in Philology (2012). Her current research interests are modern European and Romanian Literature, Digital Literary Studies (data extraction and analysis), Literary Theory (theory of paratext, genre theory, and popular fiction), and Digitization of Heritage Resources.

Roxana Patraş published 3 monographs, critical editions, anthologies, collective volumes, articles, and book chapters.

Cristina Sărăcuţ teaches courses in Romanian and Children's Literature, Romanian Language and Didactics of Romanian Literature and Language in the Department of Humanistic and Social Sciences (*Babeş-Bolyai* University, Cluj Napoca). She is the author of two books (*Ekphrasis-Miniatures on the Mantle of Earth and Ekphrasis- From the Critical Discourse to Literary Experiment*) and several articles on Romanian children's literature (*The Extraordinary Library of Sonia Larian; Iulia Hasdeu and the Beginnings of Children's Literature; Finnish Children's Literature in Romanian Translations*). She has also written a workbook for learning Romanian language as a foreign language.

Anca Şerbănuţă has a PhD in Cultural Studies from the University of Bucharest, Doctoral School of Letters. Her thesis focused on the emotional content of stereotypes associated with the portrayal of peasant characters in Romania's most successful TV series of the last 30 years, *Las Fierbinti*. She also works as a journalist for the Romanian Public Television. She graduated in 2004 from the University of Bucharest, Faculty of Letters, Department of Cultural Studies. From 2007 to 2016 she lived in Brussels, where she worked as an assistant to Ambassador and researcher at the Embassy of Afghanistan to the Kingdom of Belgium and the Afghan Mission to the European Union and NATO. In 2011, she obtained a Master's degree in International Conflict Analysis from the University of Kent. Her main interests are social polarization, social imagination, stereotyping and moral emotions.

Varga Attila Carol holds a PhD in History. He is a researcher at *George Bariţiu* History Institute of the Romanian Academy and an Associate Researcher at Oxford Brookes University (UK). His doctoral thesis focused on the relationship between the Roman Catholic Church, the state and Freemasonry in Banat and Hungary in the second half of the 19th century. He has written a number of books and studies on the history of elites in Banat, Transylvania and Central and Eastern Europe. Subsequently, his scientific activity focused on interdisciplinary research on topics of great interest, such as the history of Freemasonry and secret societies in Romania, Hungary and Sweden, Eugenics in Central and Northern Europe, film history, the history of computer science and nuclear energy, the transfer of computer and nuclear technology in communist Romania.