

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/365946609>

Carte-Cunoaștere-Identitate. Studii culturale

Book · July 2014

CITATIONS
0

READS
51

2 authors, including:



[Cosma Valer Simion](#)

Lucian Blaga University of Sibiu

33 PUBLICATIONS 50 CITATIONS

SEE PROFILE

CONFERENCELE DE VARĂ DE LA TELCIU
EDIȚIA A II-A

**Volum apărut cu sprijinul
Primăriei și Consiliului Local
ale comunei Telciu, Bistrița-Năsăud**

© Autorii

Editura EIKON
Cluj-Napoca, str. Mecanicilor nr. 48
Redacția: tel 0364-117252; 0728-084801; 0728-084802
e-mail: edituraeikon@yahoo.com
Difuzare: tel/fax 0364-117246; 0728-084803
e-mail: eikondifuzare@yahoo.com
web: www.edituraeikon.ro

Editura Eikon este acreditată de Consiliul Național al Cercetării Științifice din România (CNCS)

Descrierea CIP este disponibilă la Biblioteca Națională a României

ISBN 978-606-711-076-0

Imagine coperta I:

Editori: Valentin AJDER
Vasile George DÂNCU

Coperta: Ioachim GHERMAN

Tehnoredactare: Sandra CIBICENCO

CONFERINȚELE DE VARĂ DE LA TELCIU

EDIȚIA A II-A

CARTE-CUNOAȘTERE-IDENTITATE
STUDII CULTURALE

EDITORI:
VALER SIMION COSMA
EDIT SZEGEDI

E I K O N
CLUJ-NAPOCA, 2014

CUPRINS

O conferință în mediul rural sau cum a devenit Telciu pentru două zile o mică Arcadie (de Edit Szegedi)	7
O carte care a făcut istorie	9
Alin-Mihai Gherman	
Identitatea în criză? – O privire comparativă asupra jurnalelor lui Victor Klemperer și Mihail Sebastian	22
Susann Goldstein	
Cartea, statuia autorului său. Jurnalul lui Camil Petrescu (1927-1940)	34
Ioana Manta	
Literatura puterii și puterea literaturii: O analiză genetică a piesei Batum de Mihail Bulgakov	46
Nicolae Bosbiciu	
Colecțiile de folclor muzical românesc ca formă de cunoaștere și legitimare națională în Transilvania la începutul secolului al XX-lea.....	64
Otilia Constantiniu	
Influența gravorului Blaschke János (1770-1833) asupra graficii din cartea românească veche de la Buda	81
Anca Elisabeta Tatay	
Preotul, tămăduirea și cartea în lumea țărănească din Transilvania secolului al XIX-lea.....	97
Valer Simion Cosma	
Grădina Muzeului l'Œuvre Notre-Dame din Strasbourg: loc al memoriei și al identității regionale	113
Valentin Trifescu	

O CONFERINȚĂ ÎN MEDIUL RURAL SAU CUM A DEVENIT TELCIU PENTRU DOUĂ ZILE O MICĂ ARCADIE

Conferințele de la Telciu au ajuns în 2013 la cea de-a doua ediție, iar anul acesta va fi organizată cea de-a treia. Fără a putea profeti viitorul acestei manifestări, trei ediții arată că, dacă nu intervin variabilele incalculabile ale realității autohtone, cum ar fi viitorul incert al doctoranzilor (care, indiferent cât de bună sau chiar inovatoare ar fi teza lor, nu-și vor putea fructifica pregătirea, așteptându-i o perioadă de precariat financiar și social), atunci Conferințele de la Telciu ar putea deveni o constantă în viața culturală și – de ce nu? – chiar și un model de noi forme de manifestări științifice, lipsite de scrobeala paralizantă a mediului academic. Exact combinația de atmosferă destinsă, disciplină asumată și exigența intelectuală care caracterizează conferințele telcene le fac eficiente. Într-o societate în care costumul și cravata sunt garanția infailibilă a „seriozității”, de fapt a inerției instituționale și intelectuale, combinată cu supușenia și lipsa de curaj, asemenea întâlniri „alternative” sunt o gură de oxigen într-o lume sufocantă, în goană după puncte, ISI și alte unelte de umilire intelectuală. Spre deosebire de „manifestările de mare anvergură”, unde nu este timp nici de prezentare, nici de discuții, conferințele telcene sunt dovada vie că o sală de restaurant poate fi locul unor dezbateri intelectuale serioase, așa cum Aula Magna nu va fi niciodată. De aceea ar fi păcat, dacă aceste conferințe s-ar opri la ediția a treia.

Tema ediției a doua (25-26 iulie 2013) a fost *Carte, cunoaștere, putere*. De la Biblie la Paginile Aurii. Lucrările prezentate – din păcate n-au putut fi publicate toate – au fost reunite în volumul de față *Carte-Cunoaștere-Identitate. Studii culturale*. Chiar și sub această formă, volumul reprezintă o oglindă, chiar dacă fragmentară, a complexității tematicii abordate. De ce a fost schimbat însă titlul cărții? Lucrările trimise spre publicare vorbeau mai puțin despre putere, decât despre construcția identitară și aceasta nu atât din perspectiva puterii, ci a acelorora excluși de la putere, chiar din spațiul public (lucrările lui Mihai Gherman, Susann Goldstein și Nicolae Bosbiciu). Sau este vorba despre identitate la nivel sub-statal, deci, folosind un termen poate anacronic, identitate alternativă (Valentin Trifescu) sau construcția unei identități prin putere ne-politică (Valer Cosma). Crearea unei identități ca operă de artă (Ioana Manta), prin opera de artă (Anca Tatay) sau prin colecții de folclor (Otilia Badea) sunt alte contribuții care justifică schimbarea titlului în *Carte-Cunoaștere-Identitate* și adoptarea subtitlului *Studii culturale*.

Conferința de la Telciu, deși au prevalat istoricii, nu este un monopol al istoricilor, deși „ideologul” și organizatorul ei, Valer Simion Cosma, este istoric (între timp și-a susținut teza de doctorat cu brio), face însă parte, ca majoritatea participanților, dintre aceia care transgresează frontierele diferitelor discipline. O altă caracteristică a conferinței este încercarea de eliberare din strânsoarea clișeelelor tipice fiecărei discipline. Este drept, în ultimii ani cam fiecare contribuție se vrea majoră și inovatoare, însă inovația înseamnă adesea folosirea unui nou calculator. La Telciu însă, ieșirea de sub umbrela protectoare a miturilor este abordată de curajul acelor care n-au nimic de pierdut: ori pentru că sunt deja consacrați, ori pentru că știu că după susținerea tezei de doctorat îi așteaptă o strălucită carieră de forță de muncă supracalificată.

Telciu a fost însă în vara lui 2013 pentru două zile o mică Arcadie, unde programul științific a fost completat cu o vizită la Muzeul Artei Comparate din Sângeorz-Băi. Ce Arcadie ar fi aceea, în care lipsesc artele? Și cum nici poezia nu putea lipsi, o parte a conferinței s-a ținut la Runcu Salvei, unde există o adevărată mișcare culturală, animată printre altele de poeții locali. Iar în Arcadia, fie ea și în zona Năsăudului, artele și poezia fac parte din firescul cotidian, sunt componente elementare ale vieții.

Într-o lume în care disciplinele umaniste trebuie să-și justifice existența, pentru că nu sunt destul de „pragmatice”, faptul că o primărie rurală preferă o conferință științifică din acest domeniu „rău-famat” ridicării unei statui patriotarde, iar această conferință îndrăznește să fie neconvențională prin conținut, ține trează speranța că, mai există viitor pentru cei curajoși.

Edi Szegedi,
Cluj-Napoca, iunie 2014

O CARTE CARE A FĂCUT ISTORIE

**Alin-Mihai Gherman,
Facultatea de Istorie și Filologie,
Universitatea „1 Decembrie” din Alba Iulia**

La 1835 apărea la București „în tipografia lui Eliad”¹ primul volum din lucrarea *Idee repede de istoria principatului Țării Românești* de F. Aaron, profesor de istorie generală în Colegiul Național „Sf. Sava” din București, până în 1838 urmat de încă două tomuri, care aduc istoria până la sfârșitul domniei lui Radu Mihnea (1623). Această lucrare venea în continuarea programului educativ al Regulamentului Organic, care prevedea introducerea istoriei ca disciplină de studiu în școlile din principat², fiind completată ulterior de un mai concis *Manual de istoria principatului României de la cele dintâi vremi istorice până în zilele de astăzi*³. Născut în 1805 satul Rod din Mărginimea Sibiului, Aaron Florian a făcut studii gimnaziale la Blaj și a urmat, apoi, cursurile Universității din Pesta. Chemat de Dinicu Golescu în Țara Românească începe să predea din 1828 latina la școala din Golești⁴, apoi la Școala Centrală din Craiova, ca din 1832 să fie profesor la Colegiul „Sfântul Sava” din București unde a predat, până la anul 1848, participând la revoluția din Țara Românească în calitate de prefect de Gorj, fiind arestat după înăbușirea revoluției; trece apoi în Transilvania, unde participă la mișcările revoluționare din 1848-1849; a fost rechemat la catedra de la „Sfântul Sava” după amnistierea revoluționarilor în 1857, iar din 1865 a fost profesor de istorie universală la Facultatea de litere a Universității din București. Îndeplinind în același timp, diferite funcții în organizarea învățământului românesc. Membru în Societatea Filarmonică și în societatea secretă „Frăția”. Împreună cu profesorul de latină G. Hill a publicat primul cotidian de la noi „Românul”; de asemenea, a fost redactor la „Gazeta Teatrului Național”, și „Telegraful român”, colaborând și la „Foaie pentru minte, inimă și literatură” a lui G. Barițiu. A fost autor al mai multor manuale,

¹ Ion Heliade Rădulescu.

² În Moldova, după încercarea lui Mihai Kogălniceanu de a ține un curs de istorie (*Cuvânt pentru deschiderea cursului de Istorie națională în Academia Mihăileană rostit în 24 noiembrie*) întreruptă de autorități, Ioan Albinet a publicat în 1845 un Manual de istoria Principatului Moldovei.

³ București, Tipografia Colegiului „Sfântul Sava”, 1939) retipărită cu unele modificări și îndreptări cronologice în 1843).

⁴ În 1829 pe o foaie volantă lansează un prospect al programului său pentru învățarea limbii latine la această școală.

unele dintre ele cunoscând zeci de ediții⁵ semnate A. F., F. A., A. Florian, Florian Aron, de unde intervine și o confuzie generală a informațiilor despre el. Alături de Petrache Poenaru și George Hill a realizat și primul mare dicționar francez-român, *Vocabular franțezo-românesc*⁶, eronat atribuit de unii cercetători doar primului dintre ei.

Din această activitate prodigioasă, care, categoric ar trebui să îi acorde un rol important alături de seniorii generației pașoptiste precum Ion Heliade Rădulescu sau Petrache Poenaru se desprinde, categoric, *Idee repede de istoria principatului Țării Rumânești* Fiecare volum este însoțit de o Precuvântare, cel dintâi, care poartă ca motto pe foaia de titlu celebrul vers al lui Virgiliu (*Eneida* 1. 33) „*Tantae mollis erat romanam condere gentem*” (Era atât de dificil să dai ființă poporului roman”) începe cu un ton cu totul neobișnuit pentru istoriografia noastră, evident descinzând dintr-o perspectivă romantică asupra istoriei, văzută ca un factor formativ al conștiinței civice:

„Nimic nu poate fi la o nație mai scump decât începutul său, numele ce-l poartă, pământul pe care lăcuiaște, starea întru care se află acum și grija de ceea ce poate să fie în vremea viitoare. La niște fii adevărați ai nației, pe care i-au ajutat natura și au priimit o creștere bună, încă nimic nu poate fi de mai mare interes decât cunoștința de acele lucruri scumpe care fac ființa nației și pe a lor însuși. Oricare dintr-înșii fie slujbaş obștesc, fie particular, din curiozitate sau trebuință, de multe ori este adus la asfel [sic!] de împrejurări ca să întrebe, să cerceteze și să caute cu tot dinadinsul după izvorul din care poate afla acele lucruri ce sânt de cea mai mare importanță atât pentru întreaga nația sa, cât de multe ori și pentru sine singur. În neastâmpărarea aceea grea în care se află oricare iubitor de adevăr fiu al nației, se înfățișează ideea istoriei patriei, oglinda aceea magică a veacurilor trecute, icoana cea adevărată a vremii de acum și cheia cea de mare preț, cu care se descuie oarecum și ascunsurile viitorului. Aceasta odihnește, mulțumește și mângâie curiozitatea sau trebuința tuturor celor ce se interesează a cunoaște lucrurile acele neprețuite ale nației; într-înșea, ca într-un hrisov sigur sânt scrise cu slove de aur drepturile unei nații pentru începutul, numele și pământul său; într-înșea se află deosebirile acele întâmplări și împrejurări, care au adus nația la starea aceea de cultură sau de barbarie, de lumină sau de întunec, de fericire sau de

⁵ Dintre care cităm: *Abecedar*. București, 1860; *Catihismul omului creștin, moral și soțial. Pentru trebuința tinerilor din școalele începătoare*, 1834, *Elementuri de gheografie pentru trebuința tinerilor începători*, 1834, *Elemente de istoria lumii*[!]. *Pentru trebuința tinerimei începătoare din așezămintele de învățatură și creștere publice și private*, 1845. *Elementuri de Istoria Sfântă a legi* [!] *vechi și a celui nouă, trasă din Biblie și Evanghelie; sau Prescurtare de Testamentul cel vechiu și cel nou, pentru trebuința tinerilor începători*], 1835, *Manual de catehismul cel mic al omului creștin, moral și soțial; Priimit de Comisia profesională, pentru Tinerimea din școalele începătoare*, 1839. *Manual de geografia cea mică primită de Comisia profesorală pentru trebuința tinerilor începători*, 1839, *Manual de istoria principatului României. De la cele dintâi vremi istorice pînă în zilele de acum*, 1839.

⁶ Tom I-II. București, 1840-41; retipărit de Teodor Codrescu la Iași în 1859.

nefericire, întru care se află: și tot printr-înșă poate cineva ca să îndrăznească a pătrunde oarecum și în întunerecul viitorului și să se apropie cu ideea de soarta ce așteaptă pe acea nație”⁷.

Văzută din această perspectivă, istoria se definește ca fiind un mijloc esențial de identificare națională, cunoașterea ei devenind, totodată, un act patriotic dar și o obligație cetățenească:

„Trebuința de o astfel de istorie este atât de pipăită și atât de netăgăduită, încât nația, fără istoria patriei este ca pierdută între celelalte nații, streină chiar în pământul său, necunosătoare de drumul pe care a umblat mai înainte și rătăcită pe calea pe care a apucat acum. Oricare altă nație poate să-i zică cu desprețuire: «Începutul ce ai este necunoscut, numele ce porți nu este al tău, nici pământul pe care lăcuiești; soarta ta așa a fost ca să fii tot după cum ești: leapădă-te de începutul tău, schimbă-ți numele, sau priimește pe acesta ce ți-l dau eu, ridică-te și du-te din pământul pe care lăcuiești, căci nu este al tău și nu te mai munci în zadar, căci tu nu poți fi mai bine de cum ești!» Aceste vorbe pline de rușine, de descurajare și de deznădăjduire ca un trăsnet ar cădea asupra aceluia nații, i-ar fărâma toate legăturile, o ar nimici cu totul și atât începutul, numele și pământul, cât și toată ființa ei s-ar arunca în adâncul unei uitări vecinice. Întristarea, durerea, lacrimile, nimic nu o ar folosi; simpatia, mila, ajutorul, toate ar fi pentru dânsa închise. Plecând în lumea cea largă, ducând cu sine rușina sa, hula lumei și suvenirul de niște lucruri pierdute, nația aceea numai cu lacrimile deznăjduirii s-ar mângăia; dar acestea niciodată n-ar fi în stare de a-i întoarce niște lucruri pierdute, ce niciodată nu poate zice că au fost ale sale dacă cu nimic nu le poate dovedi; atât e de mare trebuința și importanța istoriei patriei!”

Studiul introductiv face și o sumară trecere în revistă a istoriografiei anterioare; dintre sursele amintite de el sunt Letopisețul cantacuzinesc, cronica domniei lui Constantin Brâncoveanu de Radu Greceanu⁸, dar menționează în mod special istoriografia corifeilor Școlii Ardelene: „Dar cei ce au îndatorat Țara Rumânească și mai mult, sânt trei rumâni din Transilvania: Samuil Clain, Gheorghe Șincai și Petru Maior. Lucrările cele neobosite ale acestora dovedesc niște bărbați prea învățați și niște rumâni plini de râvnă: scrisese lor pentru Țara Rumânească sânt niște monumente neprețuite, iară motivurile sânt vrednice de pomenire sfântă”. El a consultat aceste scrieri, din moment ce despre Samuil Micu spune „întreprinse istoria prinților Țării Rumânești și al Moldaviei, ajunse

⁷ Aceeași perspectivă o reia Florian Aaron într-o broșură tipărită ulterior, *Patria, patriotul și patriotismul*, București, 1843, care are meritul de a fi prima teoretizare a problemei în cultura noastră.

⁸ *Începătura istoriei vieții luminatului și preacreștinului domnului Țării Rumânești, io Costandin Brâncoveanu Basarab-voievod, dă când Dumnezeu cu domnia l-au încoronat, pentru vremile și întâmplările ce în pământul acesta în zilele mării-sale s-au întâmplat.*

cu țesetura ei până la niște vremi încoace”, despre Gheorghe Șincai „fu mai norocit în lucrarea sa, el alcătui hronica tuturor rumânilor⁹ din toate părțile Daciei și veni cu întocmirea ei până în zilele sale. Lucrul acesta este un ce colosal pe care numai o răbdare eroică a putut fi în stare de a-l săvârși; pagubă însă nesocotită este că și acesta monument neprețuit al nației rumânești întregi nu s-a tipărit încă”, având știință despre intențiile de editare a lucrării¹⁰. Cel mai bine cunoștea lucrarea lui Petru Maior, Istorie pentru începutul românilor în Dachia: „Petru Maior, întocmi Istoria pentru începutul rumânilor în Dacia, care, tipărindu-se până acum de două ori, învăță pe rumâni ca să se cinstească mai mult și aprinse într-înșii un duh de naționalism care pricinui foloase nespuse”.

Suntem în fața unei perspective moderne, conștientă că reprezintă o nouă etapă a culturii naționale, motiv pentru care se simte dator la o retrospectivă a cercetării și la un sumar al surselor folosite „Dar o astfel de istorie a patriei, care să corăspundă cu trebuința și dorința de obște și care să se potrivească cu adevărul ce se cere într-acest veac și după cea d’acum stare a lucrurilor, este un lucru foarte îndrăzneț, supus la mii de piedici nebiruite și care aduc la deznădăjduire și pe cel mai înfocat și mai întreprinzător duh de rumân. Izvoarele ce poate cineva consulta spre a scoate fapte și întâmplări, spre a le clasifica după vreme, loc și persoane, ca să urzească și să țeară o istorie a Țării Rumânești sânt multe: (aici însă pentru pildă numesc numai două: hronografurile țării și istoriile streine) și, din cercetarea acestora, se va vedea greutatea la care e supusă alcătuirea de istoria Țării Rumânești. Dintr-o mulțime de hronografuri ce se află pe la unii-alții, nu se potrivesc două; istoriile streine, afară că nu conglăsuiesc nicidecum cu hronografurile țării, apoi și ele singure își contrazic una altia” insistând asupra importanței istoriografiei maghiare, care oferă multe informații necunoscute surselor interne: „Mulțumită istoriei Ungariei, care, în vreo câteva veacuri este o povățuire sigură și o lumină pentru istoria Țării Rumânești a pretins o influență îndelungată în lucrurile acestui prințipat, și pentru că totdeauna a avut scriitori mai destoinici, cari n-au trecut cu vederea a însemna numele, vremea unor prinți și deosibite fapte și întâmplări ce se părea că sânt în oarecare relație cu interesurile Ungariei”.

Aflat la întâlnirea iluminismului cu romantismul, Florian Aaron profesează o istorie a personalităților care au marcat evoluția evenimentelor. Astfel, Vlad Țepeș, în mod evident descris din perspectiva surselor maghiare, arată ca un personaj romantic damnat:

⁹ *Hronica românilor și a mai multor neamuri* a fost editată pentru prima dată de Gherman Vida la Iași în 1843. O ediție anunța pe la 1835 și Alexandru Gavra. A apărut la Buda în 1844.

¹⁰ *Istoria pentru începutul românilor din Dachia*, Buda, tipografia Universității din Pesta, 1812 reeditată tot la Buda în 1832 de Damaschin Bojincă.

„Creșterea și petrecerea lui Vlad cu turcii mai multă vreme și greutatea ce l-au întovăroșit și pe care le-a întâmpinat el până se văzu prinț i-au stricat inima, i-au schimbat fizionomia și făcură din el un tiran trist, posomorât și crud. Ca un astfel, își făcu o sistemă de a introduce unirea, de a-și asigura tronul și de a cârmui prințipatul cu spaină și cu groază de care să se cutremure toți supușii săi. Nimic nu era mai potrivit cu sistema aceasta tartarică decât să îngrijască și de mijloace cuviincioase spre a o ține și a o apăra. Din cei mai voinici, mai dârji și mai crunți oameni își alese o gvardeie blestemată, care să fie gata și la cea mai deznădăjduită poruncă a sa și cu care a și săvârșit mai multe fapte triste, cu care se pângări istoria lui și fac și pe cel mai împietrit să se scârbească de dănsule. Încredințat despre ura ce o hrănea asupra sa boierii țării, nu se credea sigur pe tron până când aceștia vor avea influență asupra alegerii prințului. Ca să se scape de grija aceasta neodihnită, îi chieamă la o adunare; fără a bănui vreo întâmplare tristă, se strânseseră toți; Vlad porunci gvaridiei sale ca să se repează asupra lor cu toate furiile turbării și, după ce se măcelări cea mai mare parte din ei, rangurile și averile lor le dete gvaridiei sale ca cu această răsplătire să o ție tod-auna credincioasă sieși. Groaza aceasta se împrăștie în toate colțurile țării și toți supușii tremurând de frică ascunsă, de glasul lui cel barbar. „

Tot din perspectivă romantică, istoria era marcată de un șir nesfârșit de intrigi, din care personajul principal, voievodul, ieșea învingător sau învins. Uneori acestea se constituie într-un crescendo dramatic care ar putea fi dezvoltat cu ușurință într-un mai amplu scenariu:

„Moartea lui Dan, vrăjmașului său deschise lui Vlad intrare la scaunul prințipatului pentru care a avut o dorire neprecurmată încă din zilele tatălui său. Coprinderea lui prin silnicie îi făcu vrăjmași de două părți. Familia lui Dan, ce era număroasă nu putea niciodată să iubească pe Vlad și pisma totd'auna trebuia să-i dea pricini de intrigi și de neodihnă. Ca să se asigureze de către dânsa, Vlad făcu un pas nelegiut; lăsă să răsuflă ura ce o purta asupra ei, începu a fi tiran, omorî pe vreo câțiva dintr-însa, iar pe ceilalți îi sili să fugă ori încătore vor voi. Cu această măsură aspră se părea lui Vlad a-și fi statornicit scaunul; dar Radul, fratele lui Dan, ce se afla la turci, pe care Murat a cercat odată a-l așeza prinț, și care, sprijinit de ajutor turcesc, putea să mai vie și de altă dată în prințipat, îi pricinuia încă griji. Ca să-și liniștească și această neodihnă, socoti să se arunce în brațele ungarilor”.

Eșecul unei scurte domnii ca cea a lui Mihai I (1418-1420), îi dă prilejul autorului să facă niște considerații teoretice mai ample pe această temă, atât de dragă literaturii romantice, intriga devenind, astfel, un vector al evoluției în istorie:

„Trecerea cu vederea a număroaselor acelor familii ce se scobora de la Radu Negru și călcarea dreptului lor ce-l consfințise obiceiul de a se alege prinți din ele, a trebuit să le amărăască foarte mult și să le îndemne ca să alerge la intrigi,

la formarea unui duh de partidă și, într-acest chip, să-și răzbune despăgubindu-se de dreptul acel pierdut. Întrebuințarea intrigilor se învătă și duhul de partidă crescute și se înfeluri și mai mult prin coniuicturile acele de vreme, când și turcii și ungerii își disputa influența asupra prințipatului. Atunci o patimă, un interes particular, prefăcându-se interesului și binelui de obște aprinde focul turburărilor între mai mulți de aceia carii voia să coprinză scaunul, după care urma războaiele civile, vărsare de sânge, anarhie și desființare chiar a statului daca singură norocirea nu-l scăpa. Aceasta e pricina de căpetenie care a slăbit prințipatulul de tot și l-a adus la împrejurări ca, nemaiputându-se ținea singur și aruncându-se când în brațele turcilor, când într-ale ungerilor, să nu folosească nimic alt decât să-și înmulțească nefericirile. Acest fel de nefericiri începură încă de sub Mircea II, care, nemoștenind altceva de la tatăl său afară de nume, nu prevăzu primejdia ce îi veni asupră, nu fu în stare de a o depărta și, astfel, își pierdu și scaunul și viața”

Ilustrând istoria cu personaje pozitive și negative, cu conflicte individuale care determină schimbări esențiale pe planul evenimentelor, Idee repede se dovedește a produce un mare număr de mici nuclee dramatice, care se pot dezvolta în tablouri mai ample. Prezentarea istoriei ca un teatru este repetat afirmată: „Până atunci țara a fost teatru de alte întâmplări”, „vremea cea scurtă a domniei lui Mihai a fost un teatru frumos de cele mai minunate isprăvi ce poate produce patriotismul și slobozenia”, „Gheorghie Sârbul [...], după ce a trecut în Transilvania, ce a fost pentru dânsul un teatru unde a jucat deosebite role” etc. În coerență cu această perspectivă, istoria este plină de eroi („prin mâna eroului rumân Ioan Corvinu sau Huniadi”, „rumânii se războiră ca niște eroi, mulțime de turci”, Radul de la Afumați trebuie „a se recomanda rumânilor ca un erou” etc.) și de scene memorabile prin dramatismul lor.

Calitatea evocării istoriei, cu totul neobișnuită pentru istoriografia noastră și situația în care Idee repede a fost manual de studiu pentru generația pașoptiștilor munteni explică suficient impactul puternic pe care scrierea lui Florian Aaron a avut-o asupra acestora. Ecoul ei a fost atât de puternic, încât foarte multe din supranumele domnitorilor munteni au fost preluate de aici de istoriografia românească. De asemenea, un mare din scrierile beletristice cu temă istorică a generației pașoptiste sau a celei care i-a urmat își găsește aici sursa de inspirație.

Această afirmație se poate ilustra cu un mare număr de scrieri; ne rezumăm să o facem doar cu două scrieri. Dintr-un pasaj ca acesta (numărul lor este mult mai mare) pare a descinde Cântarea României:

„Întunerercul neștiinței cu care se acoperi Țara Rumânească din pricina tristelor întâmplări ale războaielor dinafară și dinlăuntru, se îngroșea și mai mult cu osânda aceea grozavă a limbei slavone, care mai multe veacuri domni cu un schiptru de fier întins asupra rumânilor. Mai înainte de ce ar întemeia rumânii statul lor de la pretrecerea cu bulgarii și atingerea lor cu nații de origin slavon, intră

limba slavonă în biserica rumânească. Această limbă priimindu-se mai pe rumă și la curtea prinților, cinstea ei se întinse și la tot norodul, cu toate că prea puțin putea să o învețe spre a putea citi și scri cu temei. Cu chipul acesta, se înecă cu totul cultura limbei naționale. Rumânii fără a-și aduce aminte că ei nu sânt datori limbei slavone mai multă cinste decât au dat nației de la care o priimă, întâu petrecând cu dansa, își uită că au drept de a scri și de a citi rumânește, după cum au învățat de la strămoșii lor rumâni și nu socotiră că chiar slobozi fiind, sub limbă streină gem sub o supunere amară. În astfel de chip, îngreunându-se mijlocul scrierii, nu numai că nimini nu se gândi spre a culege fapte și întâmplări ca să alcătuiască o istorie a țării, în care următorii să găsească drepturile lor cele scumpe pentru începutul, numele și pământul lor și să afle pricinile pentru starea lor din orice vreme, ci vremile acele de barbarie și gemăt înghiesuit, războaiele, fugile, focul, pustiirile, robirile ce au călcat des pe această țară, mistuiră și pe cele mai multe însemnări ce poate se vor fi făcut și înghițiră și tradițiile, nu lăsară pentru rumânii patrioți alt, decât lacrimi de plângere amară pentru acele vremi nefericite și pentru acele pierderi scumpe dimpreună cu durerea ca să se încredințeze și să se înmulțească mai mult pe ceea ce au însemnat streinii pentru Țara Rumânească!” sau „Când gotii se credea asigurați de împărăția lor cea întinsă, o întâmplare mare sparse și nimici sfaturile lor. Către anul 380 huni de origine calmuc, după ce în deosebite epoche ale lumii vechi turburară Asia despre miazănoapte și după ce studuiră și chiar zidurile Chinei, se înfățișară și la poarta Asiei de către Europa. Sunetul intrării lor s-a auzit până la Marea Atlantică, pentru că ei au făcut împingerea aceea grozavă de nații barbare, care au umplut Europa și alte locuri ale părților lumii. Izbînd ei întâi asupra colosului gotic, gotii, cu toată puterea lor, nu putură sprijini valurile acele furioase și barbare. Deznădăjduiți de mîntuînță, ei se împărțiră în două, vestgogii, trecură Dunărea și vrură să se ocrotească în ținuturile Împărăției Constantinopolitane; iar ostgotii, după o înzadarnică împotrivire, mai iute decât ar fi putut să se gîndească de scăpare, fură coprinii de potopul hunic. În astfel de chip se schimbă stăpînirea Daciei, trecând de sub goti sub huni, carii, pe ruinele împărăției gotilor și mai mult decât atît, întemeiară o împrărăție de la Don până la Tisa în Ungaria de astăzi. Lăcuiitorii romani sub huni au avut a se lupta cu suferiri mai grele decât acele ce întâmpinară până aci. Atît după semnele trupului, chipului și ale aerului lor, cât și după aplecările și pornirile lor dinlăuntru, hunii înfățișă desăvârșit caracterul unei nații mai barbare și mai sângeroase decât acele ce văzuse Europa până aci. Ei nu se mulțumea numai a jefui și a răpi cele trebuincioase pentru îndestularea lor, ci, cu pustiirea și stingerea prin sabie și foc, își însemna drumul cel crud pe unde trecea. Vestea aceasta a înfiorat Europa și în inimile lor tremura și chiar națiile barbare. Groaza și cutremurul de obște s-a a îndoit cînd, la anul 450, în fruntea aceștii nații prăpăditoare se puse Atila sau Ețel”.

Dacă observația noastră este corectă, punctul de vedere conform căruia Nicolae Bălcescu, care a studiat istoria din acest manual a fost direct implicat în redactarea acestui text primește consistență¹¹.

Plecat din Transilvania cu idealurile politice și culturale ale Școlii Ardelene, Aaron Florian le-a difuzat și în mediul muntean. El este adept al depopulării populației dace în urma războaielor lui Traian¹², susține ideea latinității limbii, a originii nobile a coloniștilor romani¹³. Tot conform acestor idealuri, el susține că unitatea etnică se află deasupra fragmentării politice¹⁴. Pentru el modelul de conducător ideal era, conform ideologiei iluministe, monarhul luminat reformist, căruia îi caută identificări ori de câte ori le întâlnește în istoria națională¹⁵.

¹¹ *Cântarea României* a fost publicată ca scriere anonimă în 1850 în „România viitoare”, în precuvântarea ei Nicolae Bălcescu afirmând, conform unui topos romantic mult folosit de scriitorii romantici, că ar fi găsit poemul, scris pe la 1830, la un schit. O nouă versiune a fost publicată de Vasile Alecsandri sub numele lui Alecu Russo în 1855 în „România literară”. Datorită mesajului său politic, *Cântarea României* a devenit un punct de referință al generației pașoptiste, fiind atribuită fie lui Nicolae Bălcescu, fie lui Alecu Russo, în plus emițându-se ipoteza redactării în franceză a textului de Russo și traducerii în românește de Bălcescu (prima variantă) și a revizuirii lui de Alecu Russo (a doua variantă).

¹² „Războaiele acele crunte ce le purtă Traian împotriva dacilor, mânia lui cea nepotolită și pisma soldaților romani împotriva unei nații de la care suferisă cea mai dârză împotivire și tractări barbare, deșertară Dacia de lăcuiitori, împuținând numărul lor, ori împrăștiindu-i într-alte părți”

¹³ „Zidind Traian mai multe cetăți și întemeind drumuri mari, rădică mulțime nenumărată de lăcuiitori romani din Italia și pe la anul 105 după Hristos îi aduse în Dacia ca să împopuleze pământul ei cel întins ce trebuie să facă și să rămâie parte a Împărăției Romane. Nu derbedei și oameni fără niciun căpătâi fură coloniile acele: ci bărbați cu muieri și copii, meșteri și plugari, cărora populația cea deasă a Italiei din vremea aceea le îngreua mijloacele de traiul vieții și cărora, cu toate siguranța, li se putea încredința stăpânirea și apărarea Daciei”.

¹⁴ „În asfel de chip, Dacia, slăbită-i de barbari, neapărată de bulgari, fu nenorocită ca să vază cum pierde trei părți din totul său și cum se pune linie de hotar ca să nu se mai poată uni niciodată. Din toate părțile Daciei mai rămăsese Țara Rumânească, Moldavia, Basarabia și Bucovina, care, și acestea, de s-ar fi unit, ar fi mai păstrat oarecare întregime din Dacia, dar politica vremii d’atunci nu vedea așa departe și starea lăcuiitorilor romani nu era ca să se știe asigura pentru un viitor mai bun pentru ei”.

¹⁵ Vorbind despre Țara Rumânească din timpul său, folosește termeni entuziaști față de programul de reforme care era în desfășurare: „Țara Rumânească se simți atunci destoinică de a-și dobândi iară dreptul acel strămoșesc ca să aibă prinți pământești, puterea protectuitoare sprijini dorirea rumânilor, rumânismul triumfă, fanariotismul, deznădăjduit, începu a se pierde, rumânismul dobândi sprijinire prin întemeiere de școli rumânești și rumâni, făcând un pas măreț și iute înaintător, grăbind aștepta vremea unei prefaceri în mare și în tot potrivită cu starea lor. războiul Rusiei cu Turcia aduse vremea aceea mântuitoare, prefacerea se legiu prin Regulamentul organic, ale căruia sfinte întocmiri puseră Țara Rumânească pe un drum de împuternicire și luminare. Lucrările cele neobosite ale patrioților celor adevărați ațintesc toate spre acel sfârșit: renașterea Țării Rumânești se înființă, creșterea ei se lucrează cu răvnă și din toate acestea se așteaptă o fericire de obște, dorită de mai multe veacuri”.

Fiecare domnie devine nucleul unei scurte narațiuni, construite de obicei pe o schemă dramatică, autoritatea domnitorului fiind marcată de modelul romantic al personajului care participă la declanșarea mecanismului puterii, fiind în ultima fază zdrobit de acesta. O asemenea prezentare a istoriei nu putea decât să impresioneze emoțional pe cititorii textului, susținând posibilitatea dezvoltării ei în narațiuni mai ample.

Și, inevitabil, acest lucru s-a întâmplat. Urmărind schema narativă și cronologia capitoului al 24-lea din *Idee repede*, intitulat *Mihnea I* care s-au zis și *Mihnea cel Rău* (Florian Aaron este primul care folosește acest supranume), Alexandru Odobescu a construit nuvela sa istorică *Mihnea Vodă cel Rău*. Conducându-se după *Letopisețul cantacuzinesc*¹⁶, el nu îi preia însă identitatea pe care i-o oferise Florian Aaron („Mihnea su Mihail, fiu al lui Danciul¹⁷, armașul din Mănești și rudă cu familia Dan”), dar îi continuă schema narativă, personajele și portretul contradictoriu, tipic romantic¹⁸, pe care istoricul i-l făcuse voievodului:

„Mihnea sau Mihail nu era om fără talente și fără destoinicie de a stăpâni prințipatul în vremile acele critice, când mai multe puteri se disputa pentru a-l coprinde. Număroasele persoane ce din sângele său șezură pe tronul Țării Rumânești îl chiea și pe dânsul a moșteni un scaun strămoșesc, pentru care vrednicia sa îi da drept netăgăduit. Împrejurările, aducând cu sine ca să se cunoască făptură a turcilor, la apropierea și petrecerea sa cu dânsii, trebui a se fățarnici că el este recunoscător pentru ajutorul lor prin care se văzu înălțat pe tron și semăna a cinsti greșalele acelora mai dinainte prinți, pe carii, ori împrejurările cele nenorocite ori vreun interes particular, îi siliră a se aruna în brațele turcilor. În inima sa însă era rumân adevărat, patriot înfocat, care, prin administrația cea strașnică a dreptății împuțină abuzurile și prin strângere de bani și alte pregătiri neapărate aștepta o vreme favorizantă spre a se uni cu puterile creștine, ca, în vremea în care se vor ridica acestea spre a înfrânge și a smeri smetia turcilor, și el, din toate puterile sale, să lucreze pentru apărarea sau slobozenia prințipatului”.

Continuând cultul Școlii Ardelene pentru figura lui Mihai Viteazul, văzut în dubla sa calitate de luptător antiotoman și unificator al națiunii, adăugându-i dimensiunile unui personaj romantic de excepție, Florian Aaron acordă o

¹⁶ A folosit prima editare a acestuia din „Magazin istoric pentru Dacia”, 1946, pp. 231-372 și 1047, pp. 3-32.

¹⁷ În *Letopisețul cantacuzinesc*, Mihnea este „feciurul Dracii armașul”; la fel, în *Cronica Bbălenilor* (preluată și de Radu Popescu, el era „feciurul Dracii armașul din Mănești”). Odobescu preia informația din cronici, corectând afirmația lui Florian Aaron.

¹⁸ Odobescu preia de asemenea elemente din povestirea lui George Sand *Une conspiration en 1537* (1833) sau drama lui Alfred de Musset *Lorenzaccio*, (1834).

deosebit de mare importanță domniei acestuia¹⁹. Pentru a scoate în evidență personalitatea lui, Florian Aaron creează din înaintașul acestuia, Alexandru, o figură complet negativă.

„Abia răsuflară două luni după întoarcerea lor din țară streină și inima cea nemilostivă a lui Alexandru cerea sânge. Socotind că toți boierii aceia, carii au fost fugari sânt duhuri nestatornice și turburătoare și că domnia lui nu poate fi sigură până când vor fi ei în viață, izvodi o masă la care chiemă pe toți boierii cei mari. Atunci Alexandru puse mâna pe dânșii și omorî unsprăzece dintr-înșii. Setea lui de sânge nu se mulțumi numai cu omorul acesta: el omorî după aceea și pe alți mulți boieri mai mari și mai mici”.

În opoziție cu el, Mihai se dovedește în scrierea lui Florian Aaron de la bun început un personaj romantic de excepție:

„Pe lângă norocirea unei nașteri strălucite, natura nu i-a tăgăduit niciuna din dispozițiile acele norocite ce fac pe un om mare, care, prin chipul de a se gândi și puterea de a lucra, se ridică d’asupra oamenilor covecuiitori, face epohă în istoria patriei sale, hotărăște soarta nației sale pentru veacuri întregi și, în urma sa, lasă un nume mare și scump ce cu drag îl pomenește lumea. Între atâtea daruri înalte cu carii l-a înzestrat natura, îi lipsea sigură o creștere mai îngrijită, care, de i-ar fi cultivat dispozițiile acele minunate, ar fi biruit piedicile acele fatale ce împrejurările îi puseră împotriva în drumul acela al slavei ce-l deschise pentru o soartă mai bună pentru rumâni”.

Opoziția cu un personaj negativ ca Alexandru fiind insuficientă, pentru a ilustra personalitatea de excepție a lui Mihai, el introduce de la bun început un episod romantic, topos al unei lungi tradiții medievale, cu folos preluată de literatura romantică, al ucigașului care, primind sarcina să omoare un personaj de asemenea anvergură, refuză să facă acest lucru, impresionat fiind de înfățișarea sa: Alexandru cel Rău, alarmat de popularitatea lui Mihai Viteazul, îl condamnă la moarte. Episodul nu se află în cronicile interne și este menționat la noi înainte doar de Gheorghe Șincai²⁰ pornind de la cronica lui Baltasar

¹⁹ Capitolul al 47-lea, dedicat lui Mihai Viteazu se întinde pe aproape o treime din textul întregii idee repede, depășind substanțial în extindere oricare alt capitol.

²⁰ „Alexandru vodă, înțelegând de pornirea banului Mihai, au trimis după el se-l prindă și se-l aducă la dânsul. După ce l-au adus, la atâta au agiuns Alexandru Vodă, de pe Mihai banul, după puține zile, l-au scos se-i taie capul. Întru aceasta s-au întâmplat de țișanul, carele era hoheriu, era tare beat. Acesta, vezând că Mihai banul iaste căruia trebuie se-i taie capul, s-au spăimântat și, lepădând sabia au fugit” (G. Șincai, *Hronica românilor*, vol. II, ediție Florea Fugariu, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 325.

Walter²¹. Pornind tot de la acesta direct, sau prin intermediarul Hronicii lui Șincal, Florian Aaron construiește o secvență dramatică de mare amploare:

„Mihai, ascultând de sfaturile socrului său, fugi la Constantinopol ca să scape de cugetele ce i le întindea vrăjmașul său și, putând a se învrednici ca să prîmească domnia, să dobândească înlesnire de a răzbuna nefericirea țării și de a-și împlini dorințele sale cele mari. Dar fuga lui băgă în inima lui Alexandru griji și mai mari; norocirea lui Mihai de ajunge la Constantinopol era sfârșitul domniei lui Alexandru. Turbat de necaz că nu și-a putut pune mâinile pe dânsul până când se afla la Craiova, trimise numaidecât după dânsul oameni de ai săi ca să-l prinză și să-l întoarcă îndărăt. Spre nenorocire, Mihai nu se depărtase mult în Țara Turcească și ajungându-l slujbașii, îl prinseră și-l aduseră la București. Alexandru, cătrănit de mânie îl învinovăți că este un vânzător și rebel și, după aceasta, îl aruncă în pușcărie. Aici nu putea să-l ție multă vreme închis, căci se temea de furia norodului. Hotărând ca să. l omoare în grabă, îl scoase afară din pușcărie legat și-l duse la locul de osândă. O mulțime de lume curioasă se strânsese ca să vază acea priveliște înfricoșătoare, când gâdea trebuia să-i taie capul. Viind gâdea ca să săvârșească osânda, cu toată inima sa cea crudă și ochii săi cei sângeroși, când își aruncă privirea asupra osânditului, se îngrozi de trupul lui cel mareț și de căutătura lui cea sălbatică; și, după ce băgă de seamă că acesta este Mihai, căruia el trebuie să-i taie capul, îl apucă un cutremur grozav, simți că-i slăbesc puterile și neputând a se împotrivi unui simțiment de groază ce îl stăpânea, trânti satărul și fugind pântre mulțimea ce era adunată împrejur, striga în gura mare că el nu îndrăznește a tăia capul lui Mihai. Întâmplarea aceasta înmărmuri pe toți de obște; cu toate acestea, porunca lui Alexandru trebuia să se îplinească și lui Mihai să i se taie capul. Fiindcă nu se afla nimini care să îplinească slujba gâdei, boierii socotiră că întâmplarea aceasta este un semn ceresc ca să scape Mihai și că voia lui Dumnezeu este ca să trăiască, nefiind vinovat sau vrednic de pedeapsa ce i s-a hotărât. Ducându-se cu toții la Alexandru îl rugară ca să-l ierte. Biruit de rugăciunile boierilor, Alexandru îi dete iertarea și Mihai își priimi iar deregătoria și cinstea sa de mai-nainte. Socrul său, vistierul Ioan, îngriji ca să restatornicească pacea și dragostea între dânșii.”

Elevul său, Nicolae Bălcescu a dezvoltat-o adăugând câteva detalii suplimentare – între timp proza română trecuse prin experiența esențială a nuvelei lui Constantin Negruzzi, Alexandru Lăpușneanu – într-o secvență similară, evident debitoare modelului din manualul lui Florian Aaron, din care studiase istoria națională:

„Temându-se ca poporul să nu se ridice înfuriat și să scape pe prin-sul său, Alexandru-Vodă hotărî a-i grabi moartea. Într-o zi îl scoaserădin pușcărie legat și îl porniră la locul osândeii. Mulțimea poporului urmărea pe osândit, tristă, jalnică și

²¹ Nu Hevenessi, așa cum crede Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, București, Paralela 45, 2008, p. 302.

tăcută, văzând că cea din urmă nădejde de mântuire i se va curma cu capul acelui june bărbat erodic. În cale, trecând pre lângă Biserica Albă, pe vremea liturghiei, spun că îl lăsară a intra în biserică și, rugându-se, se făgădui lui Sfântu Nicolae, fiind hramul, că de-l va mântui, să-i facă mănăstire în numele lui, precum a și făcut, de se numește acea biserică acum Mihai-Vodă. Sosind în locul unde trebuia a primi moartea, gâdea, cu satârul în mână, cu inima crudă, cu ochii sângeroși, se apropie de osândit. Dar când ațintește ochii asupra jertfei sale, când vede acel trup mareț, cea căutătură sălbatică și îngrozitoare, un tremur groaznic îl apucă, ridică satârul, voiește a izbi, dar mâna îi cade, puterile îi slăbesc, groaza îl stăpânește și, trântind la pământ satârul, fuge prin mulțimea adunată împrejur, strigând în gura mare că el nu îndrăznește a ucide pe acest om. Astfel, în acele mari timpuri bătrâne, un cimbru barbar se înfioră de vederea măreață a lui Marius și nu îndrăzni a ucide pe acel ce zdrobise tot neamul lui. În zadar oamenii ce prezida osânda vrură a împlini porunca domnească; nimeni nu se mai găsi care să vrea a lua locul gâdei. Această întâmplare minunată înfioră mulțimea ca o mișcare electrică. Văzu într-însa un semn ceresc, prin care Dumnezeu voia păstrarea acestui om, și un glas detunător de milă și iertare scăpă din pieptul acelei gloate. Boieri și popor luară pe osândit în mijlocul lor și, ducându-se la palat, înaintea voievodului, cerură iertare. Vrând, nevrând, domnul fu silit a se îmblânzi și a-i dărui viața. Peste puțin, prin mijlocirea vistierului Ion, Mihai, împăcându-se de tot cu domnul, primi iarăși cinstea și dregătoria sa”.

Mai vechea noastră observație referitoare la această sursă ignorată până atunci a textului lui Nicolae Bălcescu²² a fost acceptată de Nicolae Manolescu²³, care constată contrariat că „Exemplul și tonul acestui enconion i-l oferea lui Bălcescu profesorul lui de la Sf. Sava, ardeleanul Florian Aaron, citit cu siguranță, dar necitat nici măcar la bibliografie de elevul său, care copiază, totuși, ample pasaje din cartea acestuia”²⁴. O explicație ar putea fi faptul că textul lui Bălcescu nu este terminat, moartea autorului împiedecând finalizarea lui și inclusiv a aparatului critic. Pe de altă parte, idee repede, net superioară manualelor de studiu ale vremii, a influențat în așa măsură mentalul tinerilor elevi, încât le-a intrat în conștiință camarile texte formative ale generației. O întreagă literatură și istoriografie a generației pașoptiste și postpașoptiste pornește de la el. Dintre ecourile cele mai evidente ale ei trebuie amintite neapărat baladele istorice ale lui Dimitrie Bolintineanu, care, editate pentru multe generații în manualele școlare, au influențat gustul literar, dar și mentalitatea mai multor generații până spre sfârșitul secolului trecut.

²² Alin-Mihai Gherman, *Figura lui Mihai Viteazul: între istorie și literatură*, „Tribuna”nr. 3, 1989.

²³ *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, București, Editura Paralela 45, 2008.

²⁴ *Ibidem*, p. 301.

Lectura lui a depășit fruntariile Țării Românești, urme ale ei o găsim în lucrarea lui Mihail Kogălniceanu *Histoire de la Valachie, de la Moldavie, et des Vlaques transdanubiens*, Berlin, 1837, în Alexandru Lăpușeanu a lui Costache Negruzzi etc. Poate de aici a luat Mihai Eminescu inadvertența cronologică conform căreia lupta de la Rovine a fost ulterioară celei de la Nicopol²⁵.

Mai mult decât un manual obișnuit de istorie, *Idee repede* de istoria principatului Țării Românești, a marcat prin calitățile și prin mesajul său atât beletristica cât și istoriografia noastră. Cronologia, corectată de el însuși în *Manual de istoria principatului României*. De la cele dintâi vremi istorice până în zilele de acum din 1839, numele și supranumele voievozilor și foarte multe informații au fost preluate de generația pașoptistă ca certitudini.

Moartea lui Nicolae Bălcescu, cultul care începuse să i se facă între membrii generației – spiritul romantic cerea un martir al ideilor profesate de generație, el fiind cel care a murit primul a primit această calitate - și faptul că parcursul spre realizarea unității naționale făcea ca *Idee repede*, fiind regională, să fie desconsiderată, l-a îndemnat pe Florian Aaron să reia rescriind cel mai amplu capitol al lucrării sale, cel despre Mihai Viteazul, într-o lucrare independentă: *Mihaiu II Bravulu*, biografia și caracteristica lui. Trase din istoria Țării Românești a D. Aaron Florian, revăzute și îndreptate. Tipărite cu cheltuiala DD Rusu și Petriu librari. București (Tip. Colegiului Naționalu), 1858²⁶.

²⁵ „Sfârșitul cel nenorocit al bătăliei de la Nicopol, care dete prințipatul jârvă mâniei lui Baiazet, [...]. Jefuirile, omorurile, robirea și aprinderile cu care se însemna drumul turcilor prin prințipat n-a deznădăduit nimic inima cea mare a lui Mircea; el nu s-a arătat niciodată mai mare ca în vremea aceasta de primejdie, când turcii, în toiuł norocirilor lor, credea că toate le sânt prin puțință, când îl privea pe dânsul ca pe un vrăjmaș vânzător al lor și când trebuia să se aleagă ori supunerea ori slobozenia prințipatului. Hotărând ori cu ce preț a-și apăra patria și tronul, puse în lucrare măsurile cele mai înțelepte la care avu ajutători plini de râvnă pe boieri și pe tot norodul. Ducând pe bătrâni, pe muieri și pe copii cu tot avutul în munții de către Brașov, singur fără niciun ajutor strein, rezemat numai pe curajul rumânilor săi, se încumeti a sprijini furia turcilor. Făr’ a îndrăzni să se măsoare în câmp slobod cu mulțimea lor, se mulțumi prin loviri particulare, iuți, dese și fără de veste să slăbească armia turcească. Planul acesta urmându-se cu toată înțelepciunea de către Mircea, se încunună cu cel mai fericit sfârșit. Vizirul Brențes se deznădăjdui de a subjuga prințipatul, fu silit a se întoarce îndărăt fără nicio ispravă, dar la trecerea turcilor îndărăt peste Dunăre i se deschise lui Mircea câmp de a-și arăta toată vitejia, lovind pe turci și în mare; și așa, după curățirea lor din prințipat, îi asigură pacea și liniștea”.

²⁶ În 1854 publicase anonim în „Gazeta de Transilvania” un capitol din această nouă versiune. A fost înregistrată eronat de bibliografia lui Nicolae Bălcescu ca aparținând acestuia.

IDENTITATEA ÎN CRIZĂ? – O PRIVIRE COMPARATIVĂ ASUPRA JURNALELOR LUI VICTOR KLEMPERER ȘI MIHAIL SEBASTIAN

Susann Goldstein
Simon-Dubnow-Institut für jüdische
Geschichte und Kultur, Universität Leipzig

Publicarea jurnalelor intelectualilor evrei Victor Klemperer (1995) și Mihail Sebastian (1996), care conțin experiența lor din timpul perioadei naziste în Germania și a fascismului în România, a stârnit valuri.¹ De aceea este de la sine înțeles să comparăm mărturiile scrise ale celor doi autori. Aceasta este și intenția reflecțiilor noastre. În prealabil însă trebuie subliniate câteva chestiuni.

Scopul reflecțiilor noastre nu este să verificăm evenimentele istorice prin tratarea lor în jurnalele menționate. Mai degrabă este dorința ca interpretările subiective ale evenimentelor istorice, ale evoluțiilor și experiențelor existențiale ale celor doi autori să fie puse față în față. Deși concluziile nu pot fi în mod necondiționat general valabile, deoarece este vorba de personalități foarte individuale, astfel că și jurnalele sunt izvoare foarte individuale. Ele vor fi însă folosite, pentru a arunca lumină asupra unității istoriei contemporane și a istoriei individuale.²

Jurnalele sunt în general izvoare greu de clasificat. Nu sunt adecvate pentru a fi tratate ca simple dovezi pentru un eveniment istoric, iar valoarea lor derivă din interpretarea subiectivă a evenimentului istoric sau a unui proces de către autor, care scrie dintr-o perspectivă proprie și filtrează evenimentele, conștient sau inconștient.³ Aceste cunoștințe prealabile trebuie

¹ Vgl. KLEMPERER, V.: „Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten”, vol. 1 și vol. 2, editat de NOWOJSKI, W., Berlin 1995 precum și SEBASTIAN, M.: „Voller Entsetzen, aber nicht verzweifelt”. Tagebücher 1935-44, editat de KANTERIAN, E., Berlin 1998. [Pentru traducere s-a folosit ediția în limba română, Mihail Sebastian, Jurnal 1935-1944, București Humanitas 1996]

² Vgl. SEPP, A.: Truth and Poetry. For a Literary and Cultural Theory of the Diary, în Thoughts (Sjani), vol. 12 (2011), S. 37.

³ Cf. ibidem, p. 39. Autorul adaugă: „În ciuda intenției de mediere a adevărului și a perspectivei de moment diaristice referitoare la ziua adnotării, autorul jurnalului întreprinde selecțiuni și opțiuni de reprezentare a celor percepute, care determină specificul narativ al jurnalului” (cf. ibidem, p. 42.) Un citat din jurnalele lui Klemperer din 15 mai 1933 se potrivește acestui

să fie decisive pentru reflecțiile de mai jos. Problema abordată este nu doar, ce au trăit Klemperer și Sebastian, ci mai ales cum au descris cele trăite, cum le-au prelucrat și care au fost efectele asupra propriilor vieți.

Aceste experiențe existențiale în timpul persecuțiilor evreilor și a războiului în două țări diferite este scopul analizei de mai jos.

„Soarta mișcării lui Hitler stă fără îndoială în chestiunea evreiască.”⁴ Această propoziție a fost scrisă de Victor Klemperer deja în 25 aprilie 1933, când regimul nazist ajunsese de puțin timp la putere, însă începuse deja să preia controlul pe arii extinse.⁵ Această afirmație a anticipat ceea ce va marca viața romanistului în următorii 12 ani în mod definitiv. Klemperer, născut în 1881 la Landsberg a. d. Warthe, fiind cel mai mic dintre cei 9 copii ai unui rabin reformist⁶ și educat în tradiția iudaismului liberal, se considera, dintotdeauna, de când începuse să gândească, un reprezentat al burgheziei intelectuale de orientare național-germană. Acest lucru este subliniat și de faptul că s-a convertit la protestantism și s-a căsătorit cu neevreica Eva Schlemmer, care la 30 de ani de la căsătorie s-a dovedit a fi salvatoarea lui Klemperer.⁷

Prins într-un mediu care poate fi considerat mai degrabă conservator și după o biografie mai degrabă neconvențională ca șeful catedrei de romanistică la Universitatea Tehnică din Dresda, amenințarea reprezentată de nazism împreună cu toate pericolele pentru oamenii de origine evreiască părea a irupe din nimic asupra lui Klemperer.⁸ Dacă urmărim ceea ce declară despre el însuși în anii '40, atunci în copilăria sa ca și mai târziu, antisemitismul era

context: „Despre faptele rușinoase și demente ale național-socialiștilor voi nota doar, ceea ce mă atinge personal. Restul poate fi citit în ziare” (cf. KLEMPERER, Zeugnis ablegen, vol. 1, p. 28).

⁴ Cf. ibidem, p. 25.

⁵ Cf. de ex. BENZ, W.: Geschichte des Dritten Reiches, München 2000, pp. 22-23 și FRIEDLÄNDER, S.: Das Dritte Reich und die Juden, München 2007, pp. 29-31.

⁶ Dr. Wilhelm Klemperer a respins dintotdeauna prescripțiile religioase rigide și a ocupat în 1891 funcția de cel al doilea predicator în comunitatea reformistă din Berlin (cf. RÜTTINGER, D.: Schreiben ein Leben lang. Die Tagebücher des Victor Klemperer, Bielefeld 2011, p. 30).

⁷ Klemperer trăia într-o „căsnicie mixtă”, în care el ca soț era clasificat ca evreu, iar soția ca ariană. Această căsnicie, deși avea funcție salvatoare, nu era privilegiată, pentru că nu aveau copii, iar Klemperer era capul familiei ca soț. (cf. MEYER, B.: „Jüdische Mischlinge”. Rassenpolitik und Verfolgungserfahrung 1933 – 1945, Hamburg 1999, p. 30, precum și FISCHER-HUPE, K.: Victor Klemperers „LTI. Notizbuch eines Philologen”, Hildesheim 2001, p. 3).

⁸ Klemperer a absolvit un curs de comerciant, recuperând apoi bacalaureatul. Apoi a studiat romanistică și germanistică, hotărând să încerce o carieră ca autor liber și jurnalist, ceea ce a și făcut până în 1912, când a început o carieră în lumea științei (cf. RÜTTINGER, pp. 30-31). Profesura la UT Dresda o deținea din 1920, însă era nemulțumit, deoarece se simțea „tras pe linie moartă” din punct de vedere științific (cf. ibidem, p. 34).

abia sau chiar deloc perceptibil.⁹ Pentru sentimentul apartenenței la evreitate există însă destule dovezi în jurnalele sale din timpul Republicii de la Weimar. Pe aceasta o blestema și se slujea de ea, fără a putea scăpa cu adevărat, indiferent cât de german ar fi trăit și manifestat.¹⁰ După o vizită la cunoștințe evreiești în 1923 notează de exemplu: „Ambii extraordinar de simpatici, toate însușirile bune evreiești, niciuna dintre cele proaste.”¹¹ Totuși, evreitatea rămânea pentru el o însușire conotată mai ales negativ, chiar se rușina din cauza ei, așa cum descrie o vizită la soții Kaufmann, cu care era legat amical: „Exhibarea sionistă a obiceiurilor pioase din Orient de către Edgar [Kaufmann] mi-a fost extraordinar de penibil.”¹²

Pe baza dovezilor prezentate poate fi explicată problematica folosirii textelor subiective. Fără îndoială șederea lui Victor Klemperer în anii '40 în „Judenhaus”¹³ [Casa pentru evrei, domiciliu forțat pentru evrei, nota trad.] ca și înrăutățirea dramatică a condițiilor de viață l-a făcut să fie convins că în trecut n-a perceput semnele antisemitismului în ascensiune. Dacă urmărim însă percepțiile sale din perioada Republicii de la Weimar, atunci se poate spune că aceasta era situația.¹⁴ Adnotările din jurnal din acea perioadă mijlocesc deja sentimentul latent al marginalului,¹⁵ care l-a marcat până la

⁹ În timpul războiului a scris, deoarece din punct de vedere științific mâinile îi erau legate, memoriile sale, „Curriculum Vitae” (cf. KLEMPERER, V.: *Curriculum Vitae. Erinnerungen eines Philologen 1881-1918*, vol.1 și vol.2, ed. de NOWOJSKI, W., Berlin 1989). În memorii scrie că în timpul școlii antisemitismul era foarte puțin perceptibil sau chiar deloc (cf. KLEMPERER, V.: *Curriculum Vitae*, vol. 1, p. 247).

¹⁰ După o vizită la cunoștințe evreiești în 1922, notează următoarele: „Evreitate și evreitate s-au găsit din nou.” (cf. KLEMPERER, V.: „*Leben sammeln, nicht fragen wozu und warum*”, vol.1, ed. de NOWOJSKI, W., Berlin 1996, p. 641). Un alt exemplu este faptul că Klemperer a negat originea sa evreiască în fața cunoștințelor evreiești, povestindu-le că tatăl său ar fi fost filolog și nu rabin (cf. KLEMPERER, *Leben sammeln* vol. 1, p. 56).

¹¹ Cf. *ibidem*, p. 707.

¹² Cf. KLEMPERER, V.: „*Leben sammeln, nicht fragen wozu und warum*”, vol.2, ed. de NOWOJSKI, W., Berlin 1996, p. 436.

¹³ În 1940 Klemperer a fost obligat împreună cu soția sa să-și părăsească casa și să locuiască într-o „casă pentru evrei” (Judenhaus) (cf. FISCHER-HUPE, p. 3, precum și RÜTTINGER, p. 38).

¹⁴ Caracteristice pentru această evoluție sunt adnotările lui Klemperer despre unul dintre concediile la Marea Baltică împreună cu soția sa Eva. Acolo constată deja în 1927 un puternic sentiment antievreiesc: „Zinnowitz ar fi o stațiune balneară ca oricare alta, însă este stațiunea accentuat liberă de evrei, întrecând astfel chiar Bansin-ul” (cf. KLEMPERER, *Leben sammeln*, vol. 2, p. 369). Tot în această localitate a fost arborat steagul cu zvastică și au fost vândute cărți poștale cu rime rasiste. Părerea lui Klemperer despre aceste observații: „Este scârbos, că se permite o asemenea instigare.” (cf. *ibidem*).

¹⁵ Ca exemplu ar putea fi adnotarea din 1926, pe care Klemperer a scris-o după o vizită la sora sa Grete: „[...] așa cum Georg [fratele mai mare al lui Klemperer] se opune, ca ea să semneze Recha Grete Klemperer [cursiv în original. De parcă el sau fiii săi ar putea scăpa de stigma

sfârșitul vieții într-o măsură mai mare sau mai mică.¹⁶ Acest tip de criză identitară n-a fost însă formulat în mod precis, drept care pare mai degrabă difuz. De aceea formulăm teza, că criza existențială a autodefinirii s-a impus doar odată cu național-socialismul, ceea ce va trebui dovedit pe baza exemplurilor alese.

Teza formulată mai sus nu se va restrânge doar la Victor Klemperer, ci va fi extinsă și asupra lui Mihail Sebastian, a cărui situație inițială se deosebește de cea a lui Klemperer prin mai mulți factori.

Mihail Sebastian, născut în 1907 ca Josif Hechter la Brăila într-o familie de evrei asimilați, ca cel mai mare dintre trei frați, era jurist și trăia la București.¹⁷ Profesia de avocat a exercitat-o doar din motive financiare, în timp ce adevărata sa pasiune era scrisul și activitatea jurnalistică.

Sebastian aparținea unui grup de tineri din elita intelectuală a României, numită și „Generația Tânără”. Spre deosebire de Klemperer n-a avea experiența conversiunii, chiar dacă schimbarea numelui poate fi văzută ca un act echivalent.¹⁸ Sebastian se simțea român și evreu în același timp, ancorându-se în cele două planuri.¹⁹ Deja aici se întrevede marele potențial de conflict al acestei identități complexe. Deoarece Sebastian a început abia în 1935 cu scrierea jurnalului (Klemperer scria de la vârsta de 16 ani), nu există, exceptând autoreferințele ascunse din articole de presă, piese de teatru, romane sau în eseu foarte sincer „Cum am devenit huligan”²⁰, sentimente, experiențe sau interpretări personale ale evenimentelor, așa cum apar ele într-un jurnal. Cu toate acestea jurnalul său comprimat – în comparație cu volumul scrierilor lui Klemperer – prezintă un potențial mare pentru tema în discuție.

Că s-a simțit afectat personal de ieșirile antisemite, ne arată adnotarea din 24 iunie 1936: „Scandaluri și bătăi anti-semite în tribunal. (Și cu două zile înainte îmi spuneam că ar trebui să abandonez scrisul și să mă fac exclusiv

evreității.” (cf. KLEMPERER, *Leben sammeln*, vol. 2, p. 280). Chiar dacă aici este vorba de membrii familiei, însă este clar că această stigmă l-a cuprins și pe el.

¹⁶ cf. ASCHHEIM, S.E.: *Comrade Klemperer: Communism, Liberalism and Jewishness in the DDR. The Later Diaries 1945-59*, in: *Journal of Contemporary History*, vol. 36, Nr. 2 (2001), p. 328 și S. 337.

¹⁷ Vgl. TRANDAFIR, C: *Mihail Sebastian. Între Viață și ficțiune*, București 2007, p. 12, precum și IOVĂNEL, M.: *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, București 2012, p. 26).

¹⁸ Klemperer s-a botezat în 1912 pentru a-și înlesni cariera (cf. RÜTTINGER, p. 32). Luarea unui alt nume al fost măsura asimilaționistă aleasă a lui Mihail Sebastian (cf. Iovănel, p. 10).

¹⁹ Această metodă a autodefinirii este una foarte clasică printre scriitorii evrei, cf. FINKENTHAL, M.: *Dilemele identității sau cât de „dunărean” a fost Mihail Sebastian?*, in: VOLOVICI, L.(ed.): *Mihail Sebastian. Dilemele identității*, Cluj-Napoca 2009, pp. 29-30.

²⁰ Cf. SEBASTIAN, M.: *Seit zweitausend Jahren*, hrsg. von RHEIN, D., Paderborn 1997 (publicat prima dată la București în 1934).

avocat.)”²¹ O altă adnotare din octombrie 1937 arată efectul pe care antisemitismul în ascensiune din România l-a avut asupra vieții lui Sebastian și în același timp presimțirea amărăciunii cu care s-a supus soartei sale: „După toate probabilitățile, piesa nu mi se va mai juca. Sunt presiuni antisemite la care teatrul nu are nici un motiv să reziste. Conștiința națională nu permite ca pe o scenă bucureșteană să se joace o piesă de Mihail Sebastian. [...] Deocamdată nu-mi dau seama care sunt elementele care au dus la scoaterea mea din repertoriu. [...] Trebuie să fie un întreg complex de lucrături. Dar nu am destulă răbdare, destulă tenacitate pentru a clarifica lucrurile. Le las să se întâmple cum o vrea Dumnezeu. Abandonez.”²²

Pentru a putea analiza cât se poate de atent cele două jurnale și experiențele existențiale descrise, este imperios necesar să analizăm fundalul istoric pentru a le putea integra în context. Pe lângă deosebirile marcante există și asemănări frapante între fasciștii români și a mai târziu a dictaturii militare a mareșalului Antonescu și regimul nazist.

Într-adevăr, lumile vieții din Germania și România din perioada interbelică și a celui de-al doilea Război Mondial par a fi foarte îndepărtate. Însă cine se ocupă în mod serios de istoria politică și socială a celor două țări, va da, dincolo de deosebirile evidente ca limbă, formarea națiunii și religie, de anumite asemănări care, chiar dacă nu sunt total congruente, sar totuși în ochi. Ceea ce ne interesează în primul rând sunt locul antisemitismului, a naționalismului și condițiile de viață într-o dictatură.

România avusese încă la începutul perioadei interbelice, ca și Germania, primele grupări extrem naționaliste.²³ Acestea erau până la mijlocul anilor '30, chiar dacă gălăgioase și violente, doar marginale, spre deosebire de Germania, unde partidul național-socialist a preluat puterea deja la începutul anului 1933.²⁴ Cu toate acestea se poate observa, că în anii '20 antisemitismul latent din anii premergători Primului Război Mondial a început să ia amploare.²⁵ Germania ca și România au primit la sfârșitul războiului constituții democratice, România din 1930 sub forma unei monarhii constituționale.²⁶ Ambele țări au eșuat în păstrarea acestei forme de stat: Germania până în 1933, iar România până la sfârșitul anului 1937. Anii

²¹ Cf. SEBASTIAN, Jurnal, p. 66.

²² Cf. ibidem, p. 125.

²³ cf. Iovănel, pp. 47-49, VOLOVICI, L.: Nationalist Ideology & Antisemitism. The Case of the Romanian Intellectuals in the 1930s, Oxford 1991, pp. 21-31, precum și FRIEDLÄNDER, p. 38.

²⁴ Cf. ibidem, pp. 26-29.

²⁵ Cf. de ex. HECHT, C.: Deutsche Juden und der Antisemitismus in der Weimarer Republik, Bonn 2003, pp. 98-100 și pp. 187-193, precum și VOLOVICI, p. 22.

²⁶ Regele Carol al II-lea s-a întors din exil în România și avea ambiția, de a-și consolida puterea politică față de cea a Parlamentului (cf. VOLOVICI, p. 48).

menționați arată o deplasare temporală care subliniază relațiile politice dintre cele două țări. Extremiștii naționaliști români s-au simțit nu doar apropiați regimului nazist,²⁷ ei au și încercat să preia, mai ales în ceea ce privește populația evreiască, măsuri, atitudini și legi din cel de-al treilea Reich.²⁸ Aceasta a condus la situația, ca după preluarea puterii de către extrema naționalistă la sfârșitul lui 1937, a impunerii dictaturii regale și a apoi a dictaturii militare din 1940 multe dintre aceste legi și măsuri antievreiești să fie emise într-un timp foarte scurt, în timp ce în cel de-al treilea Reich, care era modelul lor, emiterea lor a durat câțiva ani.²⁹

Însă șirul similitudinilor nu se sfârșește aici. Deși România prezintă în antisemitismul său un domeniu de sine stătător, chiar și prin componenta religioasă care în național-socialism cel puțin nu era recognoscibil.³⁰ După părerea mea, atât imitarea frapantă a regimului nazist în această chestiune și în același timp prin interpretarea foarte originală, reprezintă o imagine caricaturală a tratării naziste a „chestiunii evreiești”. Ca dovadă a acestei afirmații pot fi aduse deportările evreilor din timpul celui de-al Doilea Război Mondial. România a fost sub Ion Antonescu un aliat al celui de-la treilea Reich, cel puțin până la bătălia de la Stalingrad.³¹ În timpul acestei alianțe urma să aibă loc soluția finală a chestiunii evreiești pe teritoriul românesc.³² Spre deosebire de celelalte țări care se aflaseră sub ocupație nazistă, guvernul român ca aliat n-a fost obligat să îndeplinească acest plan, ci a fost alături de cel de-al treilea Reich singura țară care a întreprins voluntar deportarea evreilor. Rezultatul a fost – din perspectivă germană – transporturile foarte originale și foarte dezorganizate spre Transnistria. Trupele românești s-au dus voluntar și, așa cum părea, motivate, să îndeplinească această sarcină, însă erau de necontrolat pentru responsabilii germani, ceea ce a produs

²⁷ Mai ales capul mișcării Gărzii de Fier, Corneliu Z. Codreanu, avea afinități cu Germania, cum reiese și din cartea sa: „În Germania, Adolf Hitler a reușit să sfarme după lupte sângeroase șarpele veninos al iudeo-masoneriei. Poporul german s-a avântat în luptă cu o hotărâre și unitate fără precedent și a frânt puterea lui Iuda.” (scf. CODREANU, C.Z.: *Eiseme Garde*. (An meine Legionäre), Karlsfeld 1987 (publicat prima dată în România în 1936), p. 413.

²⁸ Sub guvernul impus de Carol II., condus de O. Goga și A.C. Cuza, au fost emise primele din aceste legi (vgl. FISCHER-Galati, S.: *The Legacy of Anti-Semitism*, in: BRAHAM, R.L. (ed.): *The Tragedy of Romanian Jewry*, New York 1994, p. 21).

²⁹ După demiterea guvernului Goga-Cuza de către Carol al II-lea măsurile antievreiești n-au mai fost continuate în timpul dictaturii sale, însă n-au fost nici retrase (cf. *ibidem*). După dețonarea lui Carol și instalarea mareșalului Ion Antonescu în 1940 au fost introduse în 2 ani legi privind de exemplu interdicția profesională, interdicția de a deține proprietăți, introducerea stelei galbene și munca silnică. (cf. IOANID, R.: *The Holocaust in Romania. The Destruction of Jews and Gypsies Under the Antonescu Regime, 1940-1944*, Chicago 2000, pp. 26-33).

³⁰ cf. FISCHER-GALATI, pp. 17-18.

³¹ Cf. ANCEL, J.: *German-Romanian Relations During the Second World War*, in: BRAHAM, R.L. (ed.): *The Tragedy of Romanian Jewry*, New York 1994, pp. 57-61, precum, și p.72.

³² Cf. *ibidem*, pp. 62-64.

nemulțumire în ambele tabere.³³ Persecuția evreilor s-a desfășurat în România până când Antonescu a decis în 1942 să se alăture Aliiaților, când devenise clar, că cel de-al treilea Reich începea să-și piardă puterea ca partener de alianță.³⁴ Această decizie a salvat viețile majorității evreilor care se mai aflaseră în România.³⁵ În Germania situația s-a prezentat diferit. Aici exterminarea evreilor a fost dusă sistematic la capăt până la sfârșitul războiului.

Punctul de conexiune dintre cele două țări se află deci, cum a fost prezentat deja, în primul rând în atitudinea privind antisemitismul. Că extrema dreaptă românească s-au inspirat din Germania nazistă și întrețineau relații politice, subliniază încă odată acest punct.

Cum s-a desfășurat în mod concret relația celor doi diariști Klemperer și Sebastian cu mediul în schimbare? Pentru a înțelege, trebuie menționat că Sebastian ca și Klemperer au avut o soartă asemănătoare, în sensul că n-au făcut parte dintre evreii deportați și își făceau adnotările din miezul dictaturii.³⁶ Ambii aveau afinități cu Franța și limba franceză: Klemperer ca profesor de romanistică și specialist în istoria literaturii franceze, iar Mihail Sebastian ca jurnalist și critic de cărți franceze.³⁷ Ambii foloseau câteodată franceza în jurnalele lor: acest lucru se schimbă la începutul războiului, când citatele franceze sunt înlocuite de cele engleze, deoarece Marea Britanie ca partener al Aliiaților putea apărea mult mai apropiată decât Franța ocupată de trupele germane.³⁸

În ceea ce privește activitatea profesională, există și în acest domeniu similitudini. Deși Sebastian lucra ca avocat, pe lângă activitatea de jurnalist și scriitor, iar Klemperer ca profesor de romanistică, însă faptul că după venirea la putere a extremei drepte li s-a luat dreptul de a profesa, le transformase viețile dintr-odată în ceva nesigur, nu doar la nivelul obiectiv, ci

³³ Cf. *ibidem*, pp. 65-67.

³⁴ cf. IOANID, R.: *The Antonescu Era*, în: BRAHAM, R.L.: *The Tragedy of Romanian Jewry*, New York 1994, pp.160-163, cf. ANCEL, p. 72.

³⁵ Cf. BRAHAM, R.L.: *Romanian Nationalists and the Holocaust: The Political Exploitation of Unfounded Rescue Accounts*, New York 1998, p. 27.

³⁶ cf. DUDA, V.: *Evreul ca Simbol. Mihail Sebastian și alții*, București 2004, p. 91 și p. 94.

³⁷ Cei doi au întreprins și călătoriile în Franța. Toate călătoriile, pe care le-a întreprins Klemperer, cum a fost cea în Franța în 1925, sunt relatate amănunțit în jurnalele sale (cf. KLEMPERER, *Leben sammeln* vol. 2, pp. 26-54), în timp ce Sebastian a notat experiența concediilor, însă exact călătoria în Franța din vara lui 1937 nu a fost notată, deoarece în timpul sejurului la Paris și-a pierdut mapa cu schițele de lucru și caietul jurnalului (cf. SEBASTIAN, *Voller Entsetzen*, pp. 184-185).

³⁸ Mai ales Sebastian s-a dedicat lecturii cărților engleze, de exemplu Shakespeare și Daniel Defoe (cf. *ibidem*, p. 541 și S.552). Klemperer în schimb încercase în timpul unor demersuri disperate de emigrare în 1938 și 1939 să învețe engleza. Citea chiar și ziare englezești și lua ore de engleză (cf. KLEMPERER, *Zeugnis ablegen* vol.1, p. 450 și p. 454).

și cel subiectiv al jurnalului.³⁹ Astfel, pierderea profesiei devine pentru amândoi o retragere în munca privată. Sebastian scria după retragerea licenței de avocat în continuare la romane și piese de teatru, pe care încerca să le vândă pentru a-și asigura existența și avea și un succes modest.⁴⁰ În cazul lui Klemperer situația a fost mai complicată. Și el lucra în particular la scrierile sale științifice.⁴¹ Statutul său de evreu îi făcea însă imposibilă publicarea lucrării după o eventuală terminare a ei, ca să nu mai vorbim despre dificultățile muncii în condițiile interdicției de a frecventa bibliotecile.⁴² Însă ambele jurnale ne lasă, mai mult sau mai puțin subtil, să vedem cum munca scriitoricească, chiar și în condiții grele și fără garanția unei plăți, le-a oferit lui Sebastian și Klemperer sprijin și salvare, pentru a se refugia în timpul unui mare pericol pentru ei. Același efect a avut asupra lui Klemperer scrierea jurnalului, prin care s-a apărat de frica de moarte și de care s-a cramponat.⁴³ La Sebastian acest lucru nu este atât de univoc. Sebastian n-a fost un diarist atât de harnic și regulat cum a fost Klemperer, care, chiar și în condițiile de epuizare maximă s-a dedicat adnotărilor. Sebastian scria neregulat, lăsând distanțe mari. Adeseori apare în adnotările sale că relatează despre o mare lene, care nu-l lasă să scrie minuțios despre ultimele, interesantele și turbulentele evenimente.⁴⁴ Totuși, se poate presupune că jurnalele sale îi oferiseră un sprijin asemănător ca și lui Klemperer, chiar dacă scrierea jurnalelor era pentru intelectualii României „o formă importantă de a realiza idealul autenticității.”⁴⁵ Se pare că nu întâmplător jurnalul începe în 1935, odată cu ascensiunea razantă a fasciștilor români și se termină la sfârșitul lui 1944, după sfârșitul războiului pentru România și după intrarea trupelor sovietice.⁴⁶ Astfel se pare că și pentru Sebastian jurnalul a fost, pe lângă considerațiile scriitoricești și un sprijin în acele vremuri periculoase.

³⁹ Klemperer scria la 31.12.1935: „Azi doar rezumatul greu al anului 1935. Demis la 1 mai 1935. [...]” (cf. ibidem, p. 234). Iar Sebastian scrie în 2.1.1938 despre profesia sa ca jurnalist: „Permisul mi l-au retras. Numele nostru în toate gazetele, ca niște delincvenți.” (cf. SEBASTIAN, Jurnal , p. 144).

⁴⁰ Cf. ibidem adnotarea din 3 ianuarie 1942, pp. 608-609 precum și adnotările din 20 și 29 iulie 1943, pp. 733-734.

⁴¹ cf. RÜTTINGER, p. 179 și p. 300.

⁴² Acesta a fost și motivul pentru Klemperer de a scrie „Curriculum Vitae”, deoarece începând cu 1938 bibliotecile universitare și științifice au fost interzise evreilor (cf. ibidem, p. 306).

⁴³ Cf. ibidem, p. 345.

⁴⁴ Aceasta o notează în jurnal la 18 septembrie 1935 (cf. SEBASTIAN, Voller Entsetzen, p. 58).

⁴⁵ În prefața editorului la jurnalul lui Sebastian se afirmă „Nu este de mirare că unii dintre critici consideră Jurnalul drept opera sa cea mai bună. Aceasta nu este într-un totuși corect, deoarece nu este o „operă” în adevăratul sens al cuvântului și nimic nu este construit. Însă este cea mai autentică carte a lui Sebastian.” (cf. ibidem, prefață de KANTERIAN, E., p. 27)

⁴⁶ Cf. ibidem, p. 28.

Un alt punct care se regăsește în jurnalele ambilor autori este schimbarea în mediul social, mai precis, atitudinea prietenilor și cunoștințelor lui Klemperer și Sebastian. Prietenii au fost pentru amândoi o parte integrantă elementară a vieții cotidiene. Klemperer avusese de exemplu mai mulți prieteni pe care-i cunoștea împreună cu soția sa Eva de mai mulți ani și cunoștințe mai degrabă superficiale. Se vizitau reciproc și petreceau timpul împreună.⁴⁷ Alături de prietenii și cunoștințele din mediile evreiești, pe care Klemperer îi avea în ciuda sau datorită atitudinii ambivalente de iubire și ură față de evreitate, existau și cunoștințe printre neevrei, de care era foarte apropiat. Printre aceștia se afla de exemplu doctorița Annemarie Köhler, care în anii '30-40 trăia la Pirna, lângă Drezda, și care păstrase prietenia cu soții Klemperer în timpul regimului nazist – o prietenie cu valoare de raritate în viața lui Klemperer.⁴⁸ În timpul înăsprii persecuției evreilor prietenii neevrei începeau să se piardă, de regulă de frica restricțiilor. În schimb, a apărut o altă evoluție datorită constrângerii de a trăi în așa-numitele case pentru evrei (Judenhäuser): fiind obligat să trăiască cu alți evrei într-un spațiu restrâns, au apărut prietenii pe care Klemperer nu le-ar fi legat probabil niciodată.⁴⁹ Puternica sa aversiune față de evreitatea trăită începea să se transforme treptat. Klemperer începea să se considere evreu și a preluat identitatea impusă, nu fără rezistența îndârjită a germanității înrădăcinată în el.⁵⁰ Prietenii cu conlocuitorii evrei și colegii de muncă silnică exprimă acest lucru.⁵¹

La Sebastian problema prieteniei s-a dezvoltat în mod asemănător. Și cercul său de prieteni era format din evrei și neevrei. Cei mai importanți erau persoanele care în anii '30 cedaseră fascinației fascismului, printre care Nae Ionescu⁵² și Mircea Eliade.⁵³ Alături de aceștia au existat prieteni de genul lui

⁴⁷ Avocatul Kurt Rosenberg din Hamburg i-a vizitat pe soții Klemperer câteodată împreună cu soția lui, așa și în 1934. Atât la Rosenberg cât și la Klemperer această întâlnire este notată în jurnal (cf. KLEMPERER, Zeugnis ablegen, vol. 1, p. 94 und ROSENBERG, K.: „Einer, der nicht mehr dazugehört”. Tagebücher 1933-1937, ed. de MEYER, B. și SIEGEL, B., Göttingen 2012, p. 173).

⁴⁸ Annemarie Köhler a fost cea care în timpul războiului a ascuns jurnalele lui Klemperer și a preluat paginile desprinse aduse de Eva Klemperer. În plus, Klemperer a depozitat la ea obiecte de valoare și rezerve de bani (cf. KLEMPERER, Zeugnis ablegen, vol. 1, p. 697 și vol. 2, p. 59; cf. și RÜTTINGER, pp. 38-39).

⁴⁹ Cf. ibidem, p. 39.

⁵⁰ Cf. SEPP, A.: „Fraglos empfindet das Volk die Judenverfolgung als Sünde”: Victor Klemperers Überlegungen zum Antisemitismus, in: Seminar: a journal of Germanistic studies, vol. 48, nr. 3 (2012), p. 358.

⁵¹ Cf. RÜTTINGER, p. 39.

⁵² Nae Ionescu a fost mentorul spiritual și angajatorul lui Mihail Sebastian în timp ce lucra la Cuvântul. Deoarece Ionescu s-a dedicat în anii '30 Gărzii der Fier, Sebastian a încercat să se distanțeze de el, însă la moartea lui Ionescu în 1940 avea sentimente contradictorii față de el, deoarece Ionescu exercita o fascinație intensă, căreia îi căzuseră victimă și alții, nu doar Sebastian (cf. CALINESCU, M.: The 1927 Generation in Romania: Friendships and

Camil Petrescu,⁵⁴ care nu s-au îndepărtat de el ca prieten, însă îl șocau prin atitudinea lor antisemită.⁵⁵ În schimb, de Eugen Ionescu,⁵⁶ Sebastian s-a simțit apropiat datorită originii sale evreiești, mărturisită târziu. În plus, și în cazul lui apărea apropierea cotidiană forțată față de alți evrei, fie în timpul muncii silnice, la care fusese supus și el sau în școala evreiască, unde fusese angajat începând din 1940.⁵⁷

Prințul Antoine Bibescu a fost, mai ales în anii '40, un personaj de referință, susținându-l ca artist pe Sebastian și a cărui origine evreiască nu părea a-l interesa.⁵⁸

Sebastian era, în comparație cu Klemperer, expus unor pierderi asemănătoare. Am putea merge atât de departe, încât să presupunem în cazul amândurora un fel de traumă provenită din aceste evenimente, deoarece personaje de referință importante din afara familiei s-au lăsat seduse de fascism și au și arătat acest lucru mai mult sau mai puțin limpede.⁵⁹

Ideological Choices (Mihail Sebastian, Mircea Eliade, Nae Ionescu, Eugène Ionesco, E.M. Cioran), în: *East European Politics and Societies*, vol. 15, nr. 3 (2002), p. 656 și pp. 658-660.

⁵³ Mircea Eliade a fost mult timp cel mai bun prieten al lui Mihail Sebastian, care l-a cunoscut la sfârșitul anilor '20. Atunci când Eliade a fost atras în anii '30 din ce mai mult de fascinația mișcării legionare și ideologiei sale, această prietenie s-a rupt încetul cu încetul (cf. *ibidem*, pp. 653-655). Sebastian notează de exemplu despre Eliade: „El este un om de dreapta, pînă la ultima consecință [...] veștile cele mai absurde, cele mai trivial tendențioase găsesc în el un ascultător credul. [...] Dacă eu ridic din umeri, cu neîncerdere, el mă privește dezolat, dînd ușor din cap, ca în fața unui om cu desăvîrșire pierdut pentru adevăr.” (cf. SEBASTIAN, *Jurnal*, p. 85).

⁵⁴ Camil Petrescu făcea parte dintre prietenii neevrei, care au rămas legați amical de Sebastian. Însă Petrescu s-a dovedit a fi foarte receptiv la antisemitism și a arătat-o și lui Sebastian, ceea ce a făcut ca prietenia să nu fie simplă (cf. Iovănel, pp. 203-206).

⁵⁵ Sebastian scria în acest sens în februarie 1937: „E posibilă o prietenie cu niște oameni care au în comun o întreagă serie de idei și sentimente străine – așa de străine încît ar fi suficient să intru eu pe ușă, pentru ca dintr-o dată să facă tăcere, rușinați și stingheriți?” (cf. *ibidem*, p. 114).

⁵⁶ Eugen Ionescu, ulterior autorul vestit Eugène Ionesco, a devenit pe la sfârșitul anilor '30, pînă la emigrația sa în Franța în 1941, un prieten apropiat al lui Mihail Sebastian. Acest lucru se datora, nu în ultimul rând, faptului că Ionescu se simțea legat de Sebastian prin originea sa evreiască: mama lui Ionescu a fost evreică, așa cum i-a povestit lui Sebastian în 1941, în stare alcoolizată (cf. SEBASTIAN, *Voller Entsetzen*, p. 438. cf. și QUINNEY, A.: *Excess and Identity: The Franco-Romanian Ionesco Combats Rhinocerotitis*, în: *South Central Review*, vol. 24, nr. 3 (2007), p. 38).

⁵⁷ Sebastian lucra începând din 1936 la *Revista Fundațiilor Regale* și în 1940 a fost exclus din *Societatea Scriitorilor Români*. După aceea a găsit de lucru la un gimnaziu evreiesc, unde lucra ca profesor de literatură română (cf. VOICU, G.: *Mihail Sebastian în fața antisemitismului literar*, în: VOLOVICI, L. (ed.): *Mihail Sebastian. Dilemele identității*, Cluj-Napoca 2009, p. 127 și pp. 131-132).

⁵⁸ Cf. TRANDAFIR, p. 268.

⁵⁹ Sebastian a fost informat de către un cunoscut despre o discuție politică cu Eliade, în decursul căreia acesta s-a manifestat ca antisemit. Sebastian notează despre aceasta în 20 septembrie 1939: „Acum înțeleg perfect de ce cu mine e atît de reticent cînd e vorba de politică

Singuratici n-au fost însă. Sebastian se îngrijea în timpul războiului de unul din frații săi și de mama sa, în timp ce își făcea griji pentru fratele aflat în Franța.⁶⁰ Cel mai important sprijin al lui Klemperer a fost soția sa Eva, până la moartea ei în 1951.⁶¹ Deoarece cea mai mare parte a familiei lui Klemperer a emigrat din Germania încă de la debutul regimului nazist, la izbucnirea războiului s-a întrerupt contactul mai ales cu fratele său mai mare, Georg. Trebuie amintit că atât Klemperer cât și Sebastian s-au ocupat foarte târziu cu gândul emigrației. Pentru soții Klemperer era deja prea târziu, iar Sebastian a renunțat având în vedere obstacolele.⁶²

O altă întrebare interesantă în contextul experienței cu mediul social schimbat este cea a cât știau despre Holocaust. La Klemperer apare termenul de „Auschwitz” pentru prima oară la începutul lui 1942, având însă o imagine foarte neclară. Pe parcursul lunilor următoare s-a dezvoltat din imaginile difuze, transmise prin intermediul zvonurilor din partea evreilor și a „arienilor”,⁶³ o imagine vagă despre soarta evreilor, articulată și în jurnal.⁶⁴ Adevăratele dimensiuni ale procesului nu a putut să le cuprindă, chiar dacă în octombrie 1944 apare într-o adnotare o evaluare de 6-7 milioane de evrei uciși.⁶⁵

La Mihail Sebastian este asemănător, dacă nu mai drastic. Deoarece nu trăia în izolare forțată, aflase mai multe despre ceea ce se întâmplă, de la pogromuri până la deportările în Transnistria.⁶⁶ La acestea se adaugă frica

și de ce pare că se refugiază în metafizică, pentru a scăpa de „ororile politice”. Iată, iată cum gândește fostul tău prieten Mircea Eliade” (cf. SEBASTIAN, Jurnal, p. 232).

⁶⁰ Despre munca silnică care consta din dezapezire, notează la 1 martie 1942: Intelectualii pot fi dispensați, plătind 1000 de lei pe zi. De unde să iau 20.000 pentru Benu și mine? Nici nu mă gândesc.” (cf. ibidem, p. 445). Despre fratele Poldy aflat în Franța notează în 1943 și 1944 îngrijorat, deoarece a fost internat într-un lagăr de concentrare (cf. ibidem, p. 753 și p. 764-765). Despre mamă notează în 16 aprilie 1944: „Ieri dimineată, între 12 și 1, al doilea bombardament [...] Din fericire, eram acasă și am putut s-o liniștesc puțin pe Mama, care a avut o criză de plîns” (cf. ibidem, p. 541).

⁶¹ cf. RÜTTINGER, p. 40 și p. 43.

⁶² Klemperer începuse în 1938 să se ocupe de emigrare, însă timpul de așteptare și cerințele deveniseră un obstacol de netrecut (cf. RÜTTINGER, p. 38).

⁶³ cf. SEPP, Victor Klemperers Überlegungen, pp. 360-361.

⁶⁴ Klemperer a numit în 17 octombrie 1942 Auschwitz un lagăr „care pare a fi un abator care lucrează repede” (cf. KLEMPERER, Zeugnis ablegen, vol. 2, p. 259).

⁶⁵ Cf. ibidem, p. 606.

⁶⁶ Sebastian scrie de exemplu în 12 iulie 1941: „Imposibil de însemnat ceva aici în ultimele patru zile. Simpla relatare a faptelor ce se povestesc despre evreii uciși la Iași sau despre cei transportați cu trenul acolo la Călărași – este dincolo de orice cuvînt, sentiment sau atitudine. Negru, sumbru, nebun coșmar” (cf. SEBASTIAN, Jurnal, p. 357). cf. și FLORIAN, R.: The Antonescu Regime: History and Mystification, în: BRAHAM, R.L. (ed.): The Tragedy of Romanian Jewry, New York 1994, pp. 103-105.

concretă, ca și la Klemperer, că va face parte dintre cei transportați, soarta pe care o împărtășiseră deja prieteni și cunoscuți.⁶⁷

Pe baza exemplurilor menționate se poate vedea că puternica iudeofobie precum și legile și măsurile aferente au avut efecte asemănătoare asupra ambilor autori, care va fi interpretat ca criză identitară, într-un anumit sens chiar ca pierderea identității.

Cum stau lucrurile cu identitatea în jurnalele lui Mihail Sebastian și Victor Klemperer? În acest context trebuie reținut că alături de multele deosebiri atât în condițiile externe cât și în caracterul celor doi autori, există și similitudini. Exact acesta este punctul central acestor considerații: în ciuda acestor deosebiri există paralelismul crizelor interne, prin care au trecut Klemperer și Sebastian, când, datorită originii lor evreiești au devenit într-o dictatură antisemită marginali și chiar viața lor a ajuns în pericol. Pe planul strict subiectiv condițiile externe au avut un efect asemănător, al cărui rezultat s-a reflectat pe paginile jurnalelor. Istoria evenimentială, servind drept cadru pentru înțelegere, subliniază aceste unghiuri subiective de interpretare, fie că sunt orientate spre exterior sau spre interior. Astfel se poate confirma teza, conform căreia dictaturile antisemite lasă urme asemănătoare în gândirea și trăirea indivizilor altfel foarte diferiți.

⁶⁷ Klemperer notează în iunie 1943 despre pregătirile pentru evacuarea cunoștințelor sale evreiești, care nu trăiau într-o căsnicie mixtă (cf. KLEMPERER, Zeugnis ablegen, p. 393).

CARTEA, STATUIA AUTORULUI SĂU JURNALUL LUI CAMIL PETRESCU (1927-1940)

Ioana Manta
Centrul de Studii Interdisciplinare „Henri Jacquier”,
Facultatea de Litere, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

„Pentru posteritate e însă important ca încă din viață să ai un start bun pentru gloria postumă...”¹

Studiul de față își propune să chestioneze importanța jurnalului personal pentru diariști, în general, și pentru scriitori, în particular, cu aplicabilitate în cazul lui Camil Petrescu. Metafora statuii vine să completeze funcțiile jurnalului, printre care, aceea de a crea un autoportret pentru posteritate. Dacă jurnalul este „convingător” și se citește cu plăcere, atunci el poate ține locul unei „opera magna” a scriitorului. Avem, spre exemplu, cazul unor diariști care au câștigat notorietatea prin jurnale și mai puțin (sau deloc) prin romane, nuvele, poezii. Mihail Sebastian, Jeni Acterian, Emil Dorian, Sorana Gurian, Amiel, Maine de Biran, Samuel Pepys, Anne Frank, Victor Klemperer sunt diariști „propulsați” de jurnalele lor personale. Ca studiu de caz, vom urmări cum își construiește Camil Petrescu un autoportret pentru posteritate, cum șlefuieste propria statuie pentru a fi expusă într-un muzeu al istoriei literaturii.

Jurnalul personal, o specie mai puțin inocentă

Redactarea unui jurnal personal oscilează între două tendințe: 1. spontaneitatea fiecărei zile, imprevizibilitatea notațiilor și 2. precauția diaristului, autocenzura și atenția asupra autoportretului pe care îl construiește.

Oricât ar fi scriitorul de bun mânuitor al cuvintelor și un remarcabil constructor de lumi ficționale, spațiul oferit de jurnal îl vulnerabilizează. În intimitatea propriei camere, în mediul securizant oferit de caiet, diaristul poate nota orice, oricum – se poate confesa, își poate exprima nemulțumirile, frustrările, alături de mici detalii cotidiene din viața personală, își poate exprima opiniile despre ceilalți. Această libertate tematică și stilistică dă o

¹ Camil Petrescu, „Note zilnice (1927-1940)”, Text stabilit, note, comentarii, indice de nume și prefață de Mircea Zăciu, Editura Cartea Românească, București, 1975.

anumită „relaxare” mărturiilor, creând o atmosferă intimă și sinceră. Jurnalul devine spațiul în care scriitorul poate să lase armele jos și să se exprime în libertate, nimeni nu îl va judeca, nimeni nu îl va citi. Este singur în fața foilor albe de hârtie. Aici nu trebuie să se străduiască să creeze un text cuceritor pentru public, căci textul îi aparține și i se adresează. Expresiile nu trebuie șlefuite până la perfecțiune, în jurnal se permit greșelile de exprimare,² ezitățile, contradicțiile, strigătele de disperare.

Dincolo de libertate, se manifestă și o naturalețe a textului, venită din spontaneitate – nici diaristul nu poate anticipa ceea ce va nota în următoarele zile. „Nous en venons ainsi à la plus apte à fournir la connaissance exacte dans le domaine de la vie personnelle. Le journal intime exprime l’homme au long de toute sa vie (...), il ne s’agit pas de l’homme de toute la vie, mais de celui de chaque jour, de chaque moment. (...) La vie personnelle peut se manifester en toute liberté”³ Această formă de scriere intimă păstrează spontaneitatea experienței trăite, așa cum afirmă George Gusdorf în continuarea fragmentului citat.⁴

Până aici am subliniat aspectul „inocent” al jurnalului (și, implicit, al autorului său). Dar ce se întâmplă când manuscrisul nu mai rămâne în sertarul scriitorului, când, diaristul se gândește că alte priviri vor parcurge textul său? Chiar și fără intenția de a trimite această operă personală unei edituri, cel care ține un jurnal, fie el scriitor sau nu, își pune problema că cineva ar putea citi rândurile sale intime. De aici, inocența speciei și cea a autorului devin o iluzie. De când primele jurnale au fost publicate, iar cititorii s-au familiarizat cu această nouă formă de lectură și de expunere a unui text personal, diariștii sunt încercați de o nouă formă de autocenzură. Mai mult, crește consistent importanța jurnalului ca operă literară și ca egodocument pentru posteritate. Mutația de la textul personal la textul public își pune amprenta asupra stilului și tematicii jurnalului, dar și asupra opticii aplicate jurnalului.

Această ultimă ipostază a fost demonstrată de Jerzy Lis în studiul „Le Journal d’écrivain en France dans la 1ère moitié du XXe siècle. À la recherche d’un code générique”. Cercetarea reușește să arate că, odată cu începutul secolului al XX-lea, când se publică paginile de confesiune ale intimiștilor francezi, jurnalul nu mai aparține arhivei scriitorului, ci este confecționat și ca operă literară, acordându-se mai multă atenție stilului și tematicii, chiar dacă

² Însuși Camil Petrescu face greșeli de gramatică atunci când scrie în notele sale zilnice în limba română și în franceză, așa cum menționează Mircea Zăciu, îngrijitorul ediției jurnalului, în prefață. (Camil Petrescu, op. cit., pp. 33-34.)

³ Gusdorf, Georges. „La découvert de soi”, Presse Universitaire de France, Paris, 1948, p. 38.

⁴ „Sauvegarde la spontanité de l’expérience vécue” (Ibidem, p. 38.)

nu sunt neglijate aspectele care primau înainte de secolul al XX-lea (dimensiunea confesivă și introspecția).⁵

Ceea ce nu putem ignora este faptul că scrierile la persoana I sunt redactate și ca autojustificare și autoafirmare.⁶ Cele două tendințe menționate mai sus acționează în tandem atunci când jurnalul este conceput, ceea ce îi dă o anumită specificitate speciei.

Metafora statuii

Trebuie să luăm în considerare și faptul că, pentru scriitori, redactarea unei opere literare este una din prioritățile vieții lor. Statutul de scriitor se confirmă prin publicarea unei cărți. Apoi, urmează recunoașterea acestui statut. Pentru că miza este atât de mare, notorietatea și imaginea creată în rândul cititorilor sunt vitale. Jurnalul lui Camil Petrescu ne dovedește acest aspect. Redactate încă în perioada în care el nu dobândise recunoașterea publică a operelor sale de ficțiune, notele zilnice ne dezvăluie preocupările diaristului în ceea ce privește strategiile de a deveni renumit în contemporaneitate, dar și de a pregăti imaginea pentru posteritate.

6 februarie 1936. „Paralelismul neregulat al valorii și al recunoașterii valorii (al semnificării valorii) funcționează însă într-un mod care justifică incertitudinile. Pentru posteritate e însă important ca încă din viață să ai un start bun pentru gloria postumă... E ceea ce a vrut Proust în ultimii ani. O falsă glorie nu e totdeauna inutilă (chiar pentru posteritate). În viață, un om crezut de alții geniu se va comporta ca geniu și adeseori va izbuti să creeze cu adevărat abia mai târziu și abia fiindcă a jucat convins și obsedat rolul acesta (Arghezi etc.).”⁷ Așadar, imaginea din posteritate se poate lucra încă din timpul vieții, putând fi construită și asumată ca un rol ce trebuie jucat. Această dimensiune dramatică și artificială se regăsește atât în viața scriitorilor, cât și în textele cu caracter autobiografic. În amintirile sale din perioada comunistă, Ștefan Agopian vorbește despre cum Nichita Stănescu „a întreținut mitul creat în jurul lui știind că, pe lângă o operă mare, o biografie controversată nu strică. Ba chiar din contră. Spunea adesea că posteritatea trebuie construită din timpul vieții, un paradox pe care el l-a rezolvat cu nonșalanță. Făcea permanent «gesturi nebune», menite să epateze un public conformist care rămânea cu gura căscată de emoție.”⁸

⁵ Jerzy Lis, „Le Journal d'écrivain en France dans la 1ère moitié du XXe siècle. À la recherche d'un code générique”, Édition Poznań, Paris, 1996, p. 24.

⁶ „Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves”, Edited and with Introduction by Lucia Guerra Cunningham, Latin American Literary Review Press, Yvette M. Miller, Editor, Pittsburgh, 1990, p. 158.

⁷ Camil Petrescu, op. cit., p. 97.

⁸ Ștefan Agopian, „Scriitor în comunism (niște amintiri)”, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 184.

În cazul lui Camil Petrescu, întreținerea imaginii pentru posteritate se face prin intermediul jurnalului, o manieră care, prin scris, eternizează autoportretul.

Diaristul notează în continuare câteva instrumente prin care se poate asigura continuitatea reputației în viitorul greu de controlat, făcând referire la două autorități care construiesc și asigură renumele scriitorilor, canonul literar, mai confortabil și împietrit, greu de schimbat, din manualele școlare și istoriile literare. „E de văzut în ce măsură posteritatea se confundă cu manualele didactice și istoriile literare, artistice etc. De altfel anumite opere pot fi menționate în glorie și educație pentru comoditatea pe care o reprezintă. În posteritate se capătă loc și prin scandal, tot așa ca în moda zilei. E ușor de văzut în ce măsură capitalul de idei (permanența contimporană se regăsește până spre începuturile civilizației... E întrebarea dacă semnificațiile nu erau cumva mai sărace).”⁹

Chiar dacă nu au preocupări evidente în a crea o imagine pentru posteritate, scriitorii sunt atenți la temele pe care le abordează în jurnal, semn că, retrospectiv, privesc fragmentele notelor zilnice ca pe un tot unitar încadrat în paginile caietului ca într-o ramă de tablou, un autoportret. Liviu Rebreanu este nemulțumit de faptul că scrie în jurnal detalii ne semnificative. Tocmai a descris momentul dezvelirii unei statui la Predeal, în luna septembrie a anului 1930, unde au participat regele Carol II și alți scriitori. Tot aici deplânge faptul că mulți încearcă să îl compromită în fața regelui, alături de câteva ziare (cum ar fi „Curentul”). 5 septembrie 1930, București. „Firește, toate astea sunt niște lucruri atât de ridicole, când e vorba de un scriitor, încât nici n-ar merita să le notez aci, unde ar avea un loc mai demn atâtea gânduri de artă care mă frământă și pe care le trec cu vederea mereu. Dar viața însăși e atât de mărunță, cu obligațiile ei stupide!”¹⁰ Conștiința unei tematici nedemne de statutul de scriitor nu îl împiedică să abordeze astfel de mărturii derizorii. Întâlnim, din nou, această oscilație între notațiile ingenue, spontane și cele bine gândite și construite.

Pentru scriitori, jurnalul poate avea un statut special. Când operele literare nu dau semne scriitorului că îi vor asigura notorietatea în contemporaneitate, atunci jurnalul are o putere din ce în ce mai mare, el poate ține loc de opera magna. Mai mult, pentru că este puternic ancorat în viața autorului, miza lui este și mai mare. Folosit strategic și nu cu inocență, jurnalul are – din nou voi folosi cuvântul cheie din titlul volumului de față – puterea de a construi un autoportret pentru posteritate.

⁹ Camil Petrescu, op. cit., p. 97.

¹⁰ Liviu Rebreanu, „Jurnal I”, Text ales și stabilit, studiu introductiv de Puia Florica Rebreanu, Addenda, note și comentarii de Niculae Gheran, Editura Minerva, București, 1984, p. 152.

În condițiile date, jurnalul iese din spațiul intim, personal și joacă un puternic rol social, cultural, istoric, monden. Conștienți de această putere a jurnalului, scriitorii se folosesc de ea mai mult sau mai puțin evident. În acest context, intervine metafora statuii pe care am propus-o încă din titlul studiului. Prin jurnal, diaristul are ocazia să își construiască propria statuie încă din timpul vieții. Aceasta reprezintă forma de autoreprezentare pe care scriitorii o au la îndemână prin intermediul notelor zilnice. În acest sens, autoportretul lui Giorgio de Chirico din jurul anului 1922 este extrem de sugestiv.¹¹

Autoportretul conține două imagini ale pictorului, așezate față în față, despărțite de un turn în fundal (o înșiruire de elemente arhitecturale minimaliste, geometrice, în linii drepte, tăioase, reci). La fel se întâmplă și în cazul nostru, între autor și imaginea sa din jurnal se află eșafodajul limbajului prin care se construiește propria proiecție a autorului (personajul).¹² În dreapta, apare pictorul, bărbierit, pieptănat, îmbrăcat îngrijit, cu un aspect confectionat, pregătit parcă să pozeze. Privirea lui De Chirico se îndreaptă către public. Celălalt De Chirico, întruchipat de o statuie, se uită la omologul din dreapta. Este parcă o oglindire fără oglindă. Simbolistica este accesibilă. Pictorul își pregătește, prin această lucrare, imaginea sa pentru posteritate. În pictura lui De Chirico, întâlnim câteva elemente ce însoțesc autoportretele, având trimiteri mai mult sau mai puțin explicite. Ele vorbesc tot despre identitatea pictorului, contribuind indirect la portretizarea acestuia. În cazul de față, avem o lămâie în dreptul statuii, de un galben intens, contrastant cu celelalte culori din tablou și, mai ales, contrastant cu nuanța pietrificată a statuii. Sunt puse una lângă cealaltă o lămâie de un galben viu (alături de frunzele ei verzi ce dau prospețimea fructului) cu o statuie „moartă”. Faptul că pictorul a redat în autoportret două imagini ale sale asemănătoare, însă diferite, ne trimite la ideea identității multiple, uneori contradictorii (avem de-a face simultan cu statuia și persoana pictorului). Acest contrast trimite la cele două maniere prin care este conceput jurnalul personal, pe de o parte, naturalețea și spontaneitatea mărturiilor, pe de altă parte, artificialitatea și dramatizarea confesiunilor.

Există o anecdotă care ironizează grija scriitorilor (și nu numai) preocupați de numele lor în posteritate. Un scriitor nu își mai simte picioarele de ceva vreme și merge la medicul de familie. Pentru că cel din urmă nu a descoperit nimic, îl trimite la investigații mai serioase. La radiografie, nici cel

¹¹ Sursa: „L'Autoportrait dans l'histoire de l'art. De Rembrandt à Warhol, l'intimité révélée de 50 artistes” par Stéphane Guégan, Laurence Madeline, Thomas Schlessler, Beaux Art Éditions, Paris, 2009, p. 202.

¹² Căci ce altceva este instrumentul autorului (limbajul, scrisul) decât o arhitectură, creație și construcție, prin care ia naștere personajul?

de-al doilea medic nu găsește niciun diagnostic. După ce i se solicită analize mai detaliate, un al treilea medic îl lămurește că boala lui nu are leac, pentru că suferă de „început de statuie”.

Folosirea metaforei nu este deloc exagerată. Jurnalul lui Emil Dorian vorbește despre această preocupare în cazul unui contemporan de-al său.¹³ Victor Eftimiu deținea un apartament într-un bloc cu vedere spre parcul Cișmigiu. Un loc dedicat parcării mașinilor s-a transformat în spațiu verde ce dădea spre parc. Acolo și-a amplasat dramaturgul propria statuie, executată de Dimitrie Paciurea la comanda lui Victor Eftimiu, nerăbdător sau neîncrezător în fața posterității. Numele lui este scris mare sub capul turnat în bronz. Diaristul descrie situația cu ironie, pentru că dramaturgul și-a pus statuia în fața blocului său și în parcul Cișmigiu, în același timp.¹⁴

Jurnalul lui Camil Petrescu, statuia scriitorului

Încă din primele paginile ale însemnărilor zilnice, Camil Petrescu dezbate importanța imaginii de sine în lumea culturală. În 20 februarie 1927, „Singurul meu bun de acum: reputația literară, nu are ce pierde din faptul că voi vorbi într-un mod care s-ar putea să nemulțumească momentan. [...] Teama mea de a nu face impresie proastă, de a nu pierde afecțiunea cuiva e ridicolă și illogică. Insuccesele mele dovedesc că oamenii aceștia și-așa mă disprețuiesc sau mă urăsc. [...] Deci n-am nevoie de stima bunilor mei vecini de viață”,¹⁵ încearcă să se convingă Camil Petrescu. În spațiul privat al jurnalului apare arena dezbaterilor publice și rolul influent al acestora asupra reputației literare a unui scriitor. În aceste condiții, jurnalul poate fi un spațiu de reflecție și un suport bun în corectarea „impresiilor proaste” pe care diaristul le poate lăsa contemporanilor săi.

Fragmentul este revelator pentru rolul pe care îl capătă caietul personal, se observă pe tot cuprinsul lui tendința de a da explicații, de a regla anumite conturi, de a face câteva rectificări și nuanțări, de a se face mai bine înțeles. Astfel, jurnalul este puternic orientat din spațiul intim înspre cel public și, mai mult, înspre posteritate. Voi urmări, în continuare, câteva din aspectele legate de propria imagine pe care Camil Petrescu vrea să le stabilească în dialogul său tacit cu posteritatea.

¹³ Emil Dorian, „Jurnal din vremuri de prigoană. 1937-1944”, Ediție de Marguerite Dorian, cu o prefață de Z. Ornea, Editura Hasefer, București, 1996, p. 80.

¹⁴ Statuia lui Victor Eftimiu încă se mai află în fața blocului. Pentru a o vedea în starea actuală: <http://metropotam.ro/Locuri-de-vizitat/O-statuie-pe-saptamana-Victor-Eftimiu-aproape-in-Cismigiu-art6783011882/> (consultat pe 1.04.2013)

¹⁵ Camil Petrescu, op. cit., p. 40.

Una din importantele explicații pe care diaristul ține să le prezinte este atitudinea lui față de evrei și problema evreiască.¹⁶ Asaltat din mai multe părți de eticheta de filosemit care i s-a aplicat, Camil Petrescu ține să nuanțeze raporturile sale cu evreii. „Firește că la Universul e convingerea că sunt filosemit. E de altfel reproșul care mi se face din toate părțile, din pricina prietenii mele mai mult cu evreii. Adevărul e că n-aș putea să mă mai desfac de aceste prietenii... [...] Nu că aș fi avut foloase de pe urma ovreilor... Căci în afară de marele ajutor dat de Const. Graur, și-l scriu aci ca să rămâie, în aceste pagini care nu sunt un jurnal obiectiv-subiectiv, căci asemenea jurnale nu pot ține decât cei care renunță la o operă propriu-zisă, fiindcă altfel opera îți ia timp și material, ci un dosar de mărturii, evident subiective, cu dorința intimă de a repara imaginea pe care și-o fac și și-o vor face oamenii despre mine.”¹⁷ Acest fragment din 15 noiembrie 1936 se încheie fără a mai explica prietenii cu evreii. Însă următoarea dată când va deschide caietul, în 19 noiembrie 1936, diaristul reia ideea, semn că tema este foarte importantă pentru el, mai mult decât consemnarea activităților din ziua respectivă sau a stărilor de spirit.

Spirit precaut și prevăzător, Camil Petrescu inventariază legăturile pe care le întreține și l-ar putea afecta. Timpul condițional optativ al verbului („mi s-ar putea”) deconspiră temerile diaristului în legătură cu impresiile greșite pe care atitudinea lui ar putea-o lăsa contemporanilor. Precaut, scriitorul vrea să elimine orice ipoteză greșită asupra propriei persoane. Martor al vieții sale și confident, jurnalul este spațiul potrivit pentru astfel de clarificări față de sine și ceilalți. „Mi s-ar putea reproșa prietenia reală pentru Mihail Sebastian. Dar el nu e în spirit ovrei și în orice caz mi-e omul cel mai aproape literar. [...] De altfel mi se reproșează (inutil) prietenia pentru evreice, manifestată cu preferință... În realitate, a fost tocmai dimpotrivă. [...] Să lămurim și prietenia cu Carol Grumberg, fiindcă am impresia că literalmente provoacă stupefacție.”¹⁸ Urmează nouă pagini de contextualizări detaliate și exemplificări prin care prietenia cu Carol Grumberg este relativizată.

În atmosfera preponderent antisemită a anilor '30-'40, niciun jurnal de scriitor nu se apleacă atât de mult asupra rectificării relațiilor sociale cu evreii.

¹⁶ Despre actualitatea temei evreiești în anii 1930-1940 și despre atitudinea lui Camil Petrescu din perspectiva jurnalului lui Mihail Sebastian, vezi Ioana Manta Cosma, „Identități impuse. Jurnalele Mariei Banuș și a lui Mihail Sebastian din perioada 1935-1944” în „10 ani de Antropologie Istorică la Universitatea din Cluj”, supliment al revistei „Caiete de antropologie istorică”, editura Accent, Cluj-Napoca. (in print).

¹⁷ Camil Petrescu, op. cit., pp. 127-128.

¹⁸ Ibidem, p. 129.

Cei mai mulți, Miron Radu Paraschivescu, Octav Șuluțiu, Liviu Rebreanu, ignoră tematica aceasta.¹⁹

Grija față de imaginea propriei persoane contaminează și raportul diaristului cu jurnalul său. Astfel că, notele zilnice sunt recitite și reevaluate, atât stilistic, cât și tematic, din optica de scriitor. 28 iunie 1931. „Azi am recitit și notele trecute. Această înregistrare e o pură stupiditate agramată, fără conținut, fără coerență, fără cea mai puțin pretențioasă ținută literară. Nu rămâne decât marea durere, impresia de întindere în deznădejde până la prag. Propriu-zis, caietul acesta rămâne un registru al clipelor când gândul sinuciderii mi-a apărut absolut de neînălțurat.”²⁰ Pe lângă radiografia stărilor de spirit, Camil Petrescu înregistrează în relectura jurnalului său și o critică asupra scriiturii lui, semn că maniera în care sunt redactate însemnările contează. Gândul că aceste pagini ar putea fi văzute și de alți cititori, pot fi chiar publicate nu este exprimat explicit, însă preocuparea pentru stil lasă deschisă această ipoteză.

Camil Petrescu este evident conștient de rolul pe care îl joacă speciile autobiografice în construirea unei statui pentru posteritate. 28-29-30 august 1931. „Lovinescu s-a întors și a dat la tipar al doilea volum din Memoriile lui. Sunt și eu în el.”²¹ În schimb, în 29 iunie 1939. „Am cetit cu o intensă pasiune al șaptelea volum de Memorii ale lui Iorga (1932-1938). E toată viața mea în aceste memorii, sunt toate motivele suferințelor sau bucuriilor mele în cele șapte volume, dar eu nu sunt pomenit până în acesta al 46-lea an al vieții mele, niciodată, deși e vorba numai de nume și de fapte familiare mie... [...] E o senzație stranie impresia de neexistență în cartea unui istoric [...]. E o melancolie în acest contact cu judecata posterității, fie și în forma contrafăcută a unor memorii publicate încă în viață. Mai înțeleg de ce sunt absent din arena corpului ofițeresc al epocii mele, de ce sunt atât de anonim... Inimaginabila mea modestie în sens social [...]”²² Până și consemnarea numelui în memoriile și autobiografiilor contemporanilor săi este un pas către eternizarea persoanei în cauză.

Diaristul ia în calcul câteva exemple de mari scriitori pentru a sublinia raportul dintre talentul din vârful penei și promovarea imaginii de geniu de către un critic literar sau o altă autoritate intelectuală. „Descartes a avut mai întâi faima și apoi a creat opera. [...] Arghezi nu a avut de la început talentul, geniul care i se recunoaște astăzi. Ar fi fost posibil ca toată inteligența și

¹⁹ Vezi Ioana Manta Cosma, „Istoria sub pana scriitorului. Marile evenimente și istoria personală în jurnale de scriitori din perioada 1940-1944” în „Anuarul Școlii Doctorale. Istorie, cultură, civilizație”, nr. 6, 2012, pp. 251-252.

²⁰ Camil Petrescu, op. cit., p. 48.

²¹ Ibidem, p. 63.

²² Camil Petrescu, op. cit., pp. 145-146.

intelectualitatea lui să se orienteze altfel, dacă nu ar fi fost N. D. Cocea care după două-trei poezii să strige stupefiind: Iată cel mai mare poet de la Eminescu încoace! [...] Rebreanu a fost de asemeni unul dintre cei mai mari scriitori ai lumii numai după Golanii, fiindcă așa a proclamat Mihail Dragomirescu... Sunt oameni care devin excepționali efectiv fiindcă sunt anticipativ tratați ca atare. Firește că nu le tăgăduiesc anumite însușiri, dar sunt mai curând virtualități care s-au amplificat prin jocul social și care ar fi rămas poate simple virtualități.”²³

Camil Petrescu intuiește prin prioritățile tematice ale confesiunilor sale ceea ce Pierre Bourdieu teoretizează și exemplifică în studiul „The Field of Cultural Production”. Câmpul literar are autonomia lui, este un univers independent social și se supune unor instituții și legi aparte. Cu toate acestea dimensiunea economică joacă un rol major, alături de raportul de forțe între dominați și dominanți. Aspectul din urmă contribuie la impresia pe care o lasă și jurnalul lui Camil Petrescu, lumea literară ca un câmp de luptă în obținerea recunoașterii identității de scriitor și a calității operei literare. Obiectul cultural se distinge de celelalte obiecte prin faptul că el este produs ca obiect în materialitatea lui, la care se adaugă valoarea obiectului, ceea ce conferă recunoașterea legitimității artistice. Această valoare este inseparabilă de producția artistului sau scriitorului, ceea ce îl face pe artist/scriitor un creator de valoare.²⁴ După cum deplânge diaristul în fragmentul de mai sus, creatorii de valori sunt criticii literari care construiesc artificial genii literare și orientează decisiv receptarea operelor în contemporaneitate, cu impact asupra posterității.

Istoria literară ne dovedește că îngrijorarea lui Camil Petrescu asupra propriului prestigiu a fost în zadar, pentru că scriitorul a intrat în canoanele literare, iar el împreună cu operele sale au intrat în literatura de raftul întâi, primind confirmarea valorii. Așadar, oricât s-ar strădui un artist/scriitor să își construiască o statuie în muzeul literaturii, îi este greu să anticipeze sau să influențeze dacă portierul său va rămâne în continuare în paginile manualelor de literatură, iar operele în interesul cititorilor viitori. Posteritatea va confisca bustul pe care îl va restaura cu ce materiale va vrea, din carton sau din piatră de Viștea.

Să urmărim în continuare cum își șlefuieste Camil Petrescu propria statuie prin notele sale zilnice, dând explicații mai mult pentru posteritate decât pentru sine. 16 decembrie 1935. „Vanitatea, orgoliul preced opera de artă și în acest sens orgoliul e creator... Cred că o dovadă a mediocrității mele e că până acum n-am avut curajul să înfrunt ridicolul imens de a fi un geniu...

²³ Camil Petrescu, op. cit., p. 90.

²⁴ Pierre Bourdieu, „The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature”, Edited and Introduced by Randal Johnson, Columbia University Press, 1993, pp. 163-164.

De a mă comporta ca atare, fără să mă sinchisesc de surâsurile enervate și indignate.”²⁵ Printre consecințele asumării geniului și a câștigării unui statut intelectual este și dobândirea unui confort financiar. Cu discrete urme de invidie, Camil Petrescu vorbește de cazul lui Lucian Blaga: cel puțin lui Blaga (și el e un exemplu de geniu consecutiv reputației) i-a adus serioase contribuții materiale.²⁶

Atent la receptarea operelor sale și a propriei persoane, Camil Petrescu inventariază articole care vorbesc despre el, chiar și cele parodice, cu scopul de a le arăta injustiția. „Va trebui să adun aci și notele dezagreabile, care mă fac să mă cred nedreptățit și deci îmi complică atât existența, din diferite ziare...”²⁷ Dacă nu vrea să dea o replică oficială, publicabilă, acuzațiilor și criticilor din ziare, atunci jurnalul capătă un rol justițiar. În intimitatea notelor zilnice, diaristul poate să dea explicații, să rectifice nedreptățile ce i se fac, să recontureze imagina din oglindă: „Iată cu ce superficială grimasă mă văd în ciobul de oglindă. Să fiu totuși eu așa, oglinda nefiind ea vinovată? De fapt, e o parafrazare a portretului naiv și opac al lui Mircea Damian”,²⁸ notează Camil Petrescu, copiind fragmente dintr-un articol din Rampa, 1936. Replicile unor critici literari sau gazetari care îl ridiculizează pe scriitor sunt notate în jurnal nu dintr-un spirit de sinceritate ingenuă, ci din dorința de a face dreptate în legătură cu renumele său și de a șlefui propria statuie.

O abordare psihanalitică ne permite să remarcăm grija scriitorului pentru impresia pe care o lasă celorlalți și preocuparea pentru aparențe. În 16 ianuarie 1940, Camil Petrescu consemnează un vis pe care l-a avut, în urma morții prietenei sale, Cecilia Constantinescu. Aceasta i-a apărut și în viața nocturnă, în chip de cadavru, stând împreună cu diaristul la masă, într-un restaurant. „Primul gândit”²⁹ următor a fost să nu vadă lumea că e un cadavru. [...] Și-a scos pălăria și mi-era teamă, era tot cu spatele, să nu apară un craniu în locul feței. Mi-era teamă de scandal, nu de altceva.”³⁰ Teama de ceea ce vor crede ceilalți, de a nu comite vreo eroare, vreun scandal este una din principalele stări de spirit și preocupări ale jurnalului, unul din motivele pentru care zilele sunt consemnate în paginile albe ale caietului. O statuie nu poate avea nicio imperfecțiune, barda sculptorului trebuie să surprindă fin fiecare trăsătură a eroului, iar receptarea trebuie orientată pentru o mai bună înțelegere.

²⁵ Camil Petrescu, op. cit., p. 91.

²⁶ Ibidem, p. 91.

²⁷ Camil Petrescu, op. cit., p. 93.

²⁸ Ibidem, p. 107.

²⁹ O notă de subsol a ediției atrage atenția asupra intenției diaristului de a scrie „gândit” în loc de „gândit”.

³⁰ Camil Petrescu, op. cit., p. 154.

Concluzii

Cazul jurnalului lui Camil Petrescu este revelator atunci când vrem să verificăm importanța speciei autobiografice pentru un scriitor. Notele zilnice reprezintă un spațiu personal, securizant, unde diaristul se poate exprima în libertate, abordând teme din cele mai diverse, de la marile profunzimi ale vieții sale, la cele mai derizorii detalii. Scriitorul poate orienta subiectele abordate, creând din propria persoană personajul dorit. Pentru că, așa cum am spus încă din primele pagini ale articolului, jurnalul iese din sfera intimă și se deschide către public (odată cu posibilitatea de a publica manuscrisul), miza redactării unor pagini confesive este mult mai mare.

Odată cu publicarea primelor jurnale în secolul al XIX-lea, speciile autobiografice și-au pierdut inocența. Diaristul scrie conștient că un ochi străin ar putea parcurge mărturisirile sale. Voit sau nu, autoportretul ce prinde contur prin rândurile redactate este creionat cu mai mare atenție, fiind orientat către un potențial public cititor. Prin intermediul jurnalului, diaristul se propune ca protagonist al propriei vieți, ca personaj central al anturajului său, marile evenimente ale epocii sale și micile întâmplări cotidiene sunt povestite în raport cu acest personaj creat, în jurul căruia se învâрте întreg universul. Odată construită această statuie, ea trebuie să stea în picioare și să fie expusă privirii posterității.

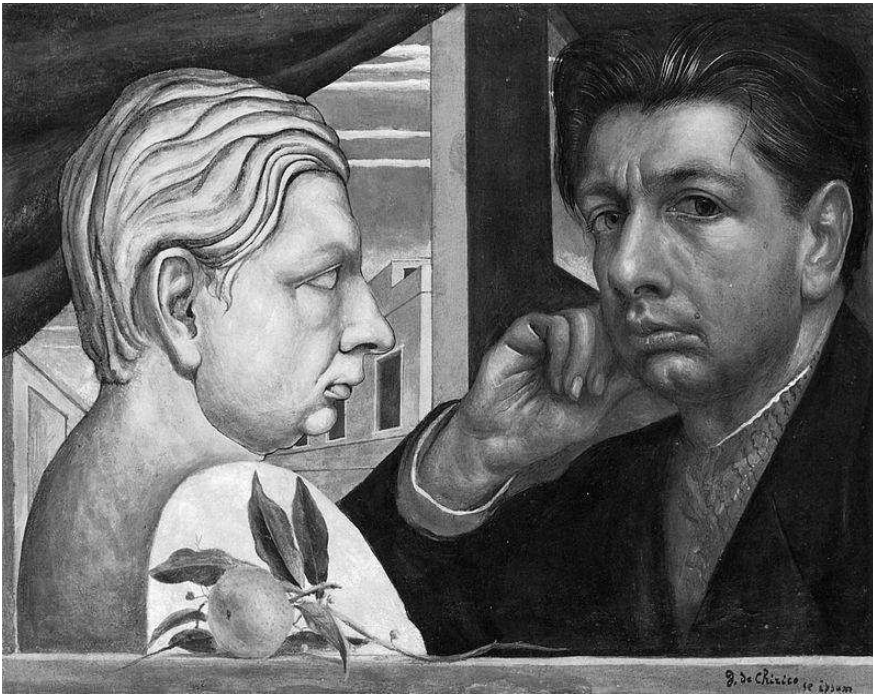
Caracterul intim al jurnalului îi face pe cititori să acorde credibilitate mărturisirilor. Iar pactul autobiografic, identitatea dintre autor-narator-personaj sunt atuuri care dau autenticitate textului. Conștient de aceste trăsături ale speciei, diaristul oferă o importanță vitală notelor sale zilnice, pentru că ele vor contribui la biografia sa, vor fi decisive în reconstituirile istoriei literare și vor avea un aport personal, controlat de autorul lor, în construirea imaginii scriitorului în posteritate. Dacă operele literare nu vor avea un ecou în viitorul incert, atunci este posibil ca protagonistul jurnalului să cucerească teritoriul necunoscut al posterității.

Jurnalul nu este, așadar, o specie inocentă, el își deschide paginile și către un public. Drept consecință, orice va scrie diaristul, notele sale vor contribui la autoportretul său, la statuia lui (autoportretul pregătit de scriitor pentru posteritate), cu o doză de naturalețe, spontaneitate, dar și artificialitate, dramatizare, reglare de conturi, explicații suplimentare.

În cazul lui Camil Petrescu, notele sale au un caracter evident lămuritor, el ține să explice, să scuze, să rectifice „cu dorința intimă de a repara imaginea pe care și-o făc și și-o vor face oamenii despre mine”,³¹ să remodeleze propria

³¹ Camil Petrescu, op. cit. p. 128.

statuie la care contribuie și contemporanii săi prin articole, intrigi și confesiuni răzlețe. Exemplul visului amintit mai sus arată una din temerile scriitorului, aceea de a nu fi greșit interpretat de ceilalți. Jurnalul îi dă posibilitatea să prezinte versiunea lui asupra propriei vieți, încercând să evite ca imaginea în posteritate să fie confiscată de către contemporanii săi. Astfel, își construiește singur statuia: „Cred că o dovadă a mediocrității mele e că până acum n-am avut curajul să înfrunt ridicolul imens de a fi un geniu... De a mă comporta ca atare, fără să mă sinchiesc de surâsurile enervate și indignate.”³²



³² Ibidem., p. 91.

LITERATURA PUTERII ȘI PUTEREA LITERATURII: O ANALIZĂ GENETICĂ A PIESEI BATUM DE MIHAIL BULGAKOV

Nicolae Bosbiciu
Facultatea de Litere,
Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

Biografia și opera scriitorului rus de origine ucraineană Mihail Afanasievici Bulgakov a reprezentat în ultimele două decenii ale secolului XXI obiectul a numeroase studii monografice, de critică literară sau de literatură comparată atât în Rusia postsovietică, precum și în spațiul vest-european sau dincolo de ocean, despre destinul tragic, sinuos și controversat al unui autor cu o creație cel puțin tot atât de complexă și de stranie cum i-a fost și viața. După deschiderea, imposibil de conceput înainte de perestroika, a accesului public în 1987 la manuscrisele Bibliotecii Ruse de Stat (fostă „Biblioteca Lenin”) și a arhivelor OGPU¹, care a prilejuit apariția, începând din 1989, la Sankt-Petersburg a unei ediții în patru volume, inițiate și coordonate de cercetătorul rus Aleksandr Ninov, sub titlul *Moștenirea teatrală*², cunoașterea creației dramatice a scriitorului din perioada stalinistă a deschis un orizont vast cercetării operei integrale și biografiei acestui autor, în așa fel încât Rusia îl redescoperă întâi de toate ca dramaturg imediat după „dezghețul” politic, în timp ce Occidentul, cu predilecție Franța, îl cunoaște mai întâi ca prozator încă din timpul vieții sale prin intermediul emigrației rusești.

Momentul de răscruce al existenței sale de scriitor îl reprezintă anul 1929, când se va realiza „Marea Cotitură”³, respectiv industrializarea intensivă și procesul de colectivizare, respectiv de „lichidare a chiaburimii ca

¹ OGPU – abreviere pentru Obedinionoe Gosudarstvenoe Politiceskoe Upravlenie (Poliția Politică de Stat, respectiv Securitatea sovietică), cunoscută sub această denumire în U.R.S.S. în perioada 1922-1934, apoi mai târziu sub denumirile NKVD și KGB.

² Titlul original general al ediției este *Tatralnoe nasledie*, însă această ediție a apărut mai întâi în două volume cu titlurile *Pesi 20' godov* (Piese din anii 1920), Leningrad, Iskustvo, 1989 și *Pesi 30' godov* (Piese din anii 1930), Sankt-Petersburg, Iskustvo, 1994, urmate de încă două tomuri în care se află libreturile de operă, adaptările scenice și „proza teatrală”.

³ Sintagma îi aparține lui I. V. Stalin și apare în 1929 într-un articol de-al său din Pravda (*Adevărul*) intitulat Anul Marii Cotituri.

și clasă”⁴. Noua utopie gândită de Stalin trebuia, după expresia lui Nikolai Buharin⁵, să creeze o nouă civilizație, care să-i dea celei vechi „aceeași alură pe care o are o melodie la fluier față în față cu Simfonia Eroică a lui Beethoven.”⁶ (tr. m.) Din acest moment, „inginerii de suflete”, cum îi numea Stalin pe scriitorii și pe oamenii de cultură, trebuie să creeze opere la comandă în funcție de „realitățile epocii socialiste”, iar cine se dovedește dușman al acestei direcții a realismului socialist trebuie strivit și scos din literatură. Teroarea lansată progresiv de hegemonia Asociației scriitorilor proletari (RAPP), de Glavrepertkom⁷ și Politbiuro⁸, instituții temute ale cenzurii culturale și literare, a început să stăpânească total atât mediile economice și sociale, cât și pe cele artistice.

În mediul teatral, de pildă, directorul MHAT 2, actorul Mihail Cehov și directorul teatrului evreiesc, Aleksandr Granovski emigrează, iar celebrul regizor și director al TIM⁹ pleacă în toamna și vara lui 1928 în Franța din motive de sănătate, în timp ce teatrul său trece printr-o criză repertorială și de funcționare fără precedent, iar absența sa e privită ca o dezertare. La rândul său, Nemirovici-Dancenko, deși e diplomat abil și știe multe despre luptele pentru putere din cadrul direcției culturale, nu va fi nici el scutit de tracasările și neînțelegerile specifice epocii, care îi stârnesc o adevărată angoasă în perspectiva de a rămâne la Moscova.

Când în 28 septembrie 1929 Mihail Bulgakov îi trimite lui Maxim Gorki personal o scrisoare, pentru a-l ruga stăruitor încă o dată să intervină în favoarea plecării sale dincolo de granițele țării în concediu, scriitorul se află în cea mai neagră situație, cu toate piesele interzise, accesul blocat la edituri și periodice și fără nici un mijloc de subzistență. Dimensiunea catastrofei devine evidentă în finalul scrisorii, unde autorul sugerează gândul sinucigaș : „Nici măcar o instituție, nici măcar o persoană oficială nu răspunde la petițiile mele, într-un cuvânt, tot ce am scris în 10 ani de muncă în U.R.S.S. este anihilat.

⁴ Edvard Radzinsky, Stalin, traducere de Maria Leu, Oradea, Editura Aquila'93, Colecția „Labirint”, 2003, p. 280.

⁵ Nikolai Ivanovici Buharin (1888-1938) – intelectual rus, revoluționar bolșevic și important om politic sovietic, inițiator al revistei *Novii Mir* (*Lumea nouă*) și al teoriei „socialismului într-o singură țară”, autor a numeroase cărți și editor din 1934 al ziarului *Izvestia*.

⁶ Apud Michel Heller, Aleksandr Nekrich, *L'Utopie au pouvoir. Histoire de l'URSS de 1917 à nos jours*, Paris, Calmann-Lévy, nouvelle édition augmentée, 1985, p. 181

⁷ Glavrepertkom (GRK) – Comitetul principal pentru controlul repertoriului teatral din cadrul Comisariatului Poporului pentru Instrucțiune Publică (Narkompros), absorbit apoi de Glavistkustvo (Direcția Generală a artelor).

⁸ POLITBIURO – abreviere în limba rusă pentru „Politiceskoe Biuro” (Biroul Politic), organizație executivă conducătoare în Partidul Comunist Sovietic. În epoca lui Stalin, Secretarul General al Partidului decidea compoziția Biroului Politic și a Comitetului Central.

⁹ Teatrul de Artă Meyerhold (Teatrul Istkustvo Meyerhold), fondat și condus de Vsevolod Meyerhold, devenit în 1926 Teatrul de Stat (GosTIM).

Rămâne să distrug și ce a mai rămas – pe mine însumi. (s. m.)” (Bulgakov, 2006 : 175-176) În ciuda tăcerii lui Gorki, Bulgakov va descoperi că acesta s-a luptat mult să-l ajute în privința montării piesei *Fuga* în fața Consiliului artistic al MHAT din 9 octombrie 1928, declarând că „Fuga este un lucru minunat, care va avea un succes drăcesc, vă asigur (tr. m.)”¹⁰, aspect pe care i-l va dezvălui și Elenei Sergheevna Șilovskaia, cea de a treia soție a sa, cu aproape un deceniu mai târziu într-o scrisoare¹¹. Acum Gorki nu îl mai poate susține, fiindcă și el se află într-o situație dificilă, pentru că permanentele sale intervenții în favoarea autorilor considerați „reacționari”¹² ajung să nemulțumească din ce în ce mai tare autoritățile bolșevice în privința sa.

În același timp, în octombrie 1929 Bulgakov începe să lucreze la o nouă piesă, a cărei acțiune nu se întâmplă de această dată în Rusia, ci în Franța lui Ludovic al XIV-lea și îl are drept protagonist pe marele clasic al dramaturgiei franceze, Jean Baptiste Poquelin Molière. Lucrul la această piesă a presupus nu numai lectura a numeroase biografii în franceză și rusă despre dramaturgul francez, ci și crearea unui roman biografic, *Viața domnului de Molière*, început în vara anului 1932 și terminat în martie 1933, interzis publicării și apărut postum la 22 de ani de la moartea scriitorului, urmat de comedia *Jourdain cel scrântit* (1932), refuzată de Studioul Zavadski și pusă în scenă tot postum, doar la paisprezece ani de la crearea ei, precum și de traducerea piesei *Avarul*, publicată în 1939. Acest proiect dramatic inițiat de Bulgakov, al cărui început îl reprezenta piesa intitulată inițial *Kabala sviatoci*¹³, apoi *Molière* reprezenta începutul unei trilogii dramatice pe tema puterii și a raporturilor dintre creatorul de artă și tiranul ca întruchipare a puterii absolute, trilogie din care fac parte și piesele *Ultimele zile (Pușkin)* (1935) și *Batum* (1939). În piesa *Cabala fariseilor (Molière)*, Bulgakov pune accentul deloc întâmplător pe relația dintre artistul de geniu și Ludovic al XIV-lea, dezvăluind o similaritate între experiențele dramaturgului francez și episoadele de coșmar ale propriei vieți trăite în Rusia contemporană bolșevică. Firește, piesa *Cabala fariseilor* a avut și ea soarta celorlalte: a fost interzisă în 1936.

Într-un asemenea context în care scriitorul simte apropiindu-se spectrul hidos al apocalipsei propriei existențe, el ia hotărârea de a scrie guvernului

¹⁰ Apud Marie-Christine Autant-Mathieu, *Le théâtre de Mikhaïl Boulgakov*, Suisse, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 2000, p. 81

¹¹ Este vorba despre scrisoarea datată 6-7 august 1938, în care Bulgakov îi scrie acesteia :”Iată însă ce socotesc obligatoriu să amintesc la lumina acelorasi stele: că scriitorul Maksim Gorki voia cu adevărat să pună în scenă *Fuga*. Nu Teatrul!” (Bulgakov, 2006 : 445)

¹² Gorki i-a apărat și pe scriitorii Boris Pilniak și Evgheni Zamiatin în articole care i-au fost cenzurate în presa vremii.

¹³ Traducerea titlului în limba română apare fie în varianta *Cabala bigoșilor*, fie sub forma *Cabala fariseilor*.

bolșevic al U.R.S.S. și, indirect, lui Stalin din perspectiva unui scriitor neangajat ideologic și politic. Scrisoarea e datată 28 martie 1930 și conține atât aspecte legate de existența sa ca scriitor la acea dată, o analiză a recenziilor apărute în presa vremii, în marea lor majoritate defăimătoare și dușmănoase, o critică necruțătoare și extrem de curajoasă a cenzurii, cât și portretul său de scriitor în care își definește identitatea estetică și umană, repetând, în final, cererea de a fi lăsat să plece din U.R.S.S. din moment ce operele lui nu pot fi acceptate. Scrisoarea începe cu o constatare a statutului său de proscris și cu o trecere în revistă a eventualelor soluții pe care i le recomandau cunoscuții sau chiar cititorii săi pentru a se salva din fața atacurilor furibunde ale presei și ale instituțiilor de cenzură. Cu o sinceritate nemaîntâlnită, Bulgakov ignoră complet instinctul de conservare și nu acceptă nici un fel de compromis, respectiv nici să scrie o „piesă comunistă”, nici să scrie „o scrisoare de pocăință” către guvernul bolșevic, încercând să se metamorfozeze într-un popuțic pentru a supraviețui prin simularea devoțiunii față de „ideea comunistă” (Bulgakov, 2006 : 185-194). Urmează apoi decupaje din cronicile apărute în *Viața artei*¹⁴, *Adevărul Komsomolului*¹⁵, *Știri* sau din stenograma adunării de pe lângă Arghitprop¹⁶, în care scriitorul și personajele sale, mai ales cele din drama *Zilele Turbinilor*, sunt insultați, ponegriți și batjocoriți în fel și chip, cu invective ca „pui de cățea” sau progenitură neoburgheză”. Scriitorul concluzionează în scrisoarea sa că din această trecere în revistă a tuturor atacurilor proletcultiste rezultă că operele sale nu pot apărea în U.R.S.S. Bulgakov declară că punctul de plecare al scrisorii sale către guvern îl reprezintă maniera demolatoare în care Glavrepertkom-ul a întâmpinat piesa *Insula purpurie*, considerând-o absolut pe nedrept „o clevetire la adresa revoluției”. Bulgakov neagă vehement această acuzație, arătând că piesa constituie, de fapt, un „pamflet dramatic”, așa cum precizase subtitlul variantei pe care o trimisese Glavrepertkom-ului, dar nu referitor la revoluție în sine, ci la adresa acestui Comitet general de stabilire a repertoriilor, pe care îl proclamă principalul distrugător al dramaturgiei sovietice, pentru că „ucide ideea creatoare”, formând adevărate grupuri de „apologeți și supuși intimidați” ce cultivă „absurde și slugarnice clișee dramaturgice, care pulverizează personalitatea actorului și a autorului”.

De fapt, *Insula purpurie* fusese concepută nu numai ca o satiră la adresa revoluției bolșevice, ci, în primul rând, ca un pamflet dedicat acelor autori aserviți ideologic și ridicolului repertoriului proletar impus de Glavrepertkom.

¹⁴ În rusă *Jizn iskustva*. Referința se face la cronică din nr. 44 / 1927

¹⁵ În rusă *Komsomolskaia pravda*. Articolul în care Bulgakov a fost acuzat că „împroașcă cu scuipat otrăvit clasa muncitoare și idealurile ei comuniste” a apărut în numărul din 14 octombrie 1926.

¹⁶ Abreviere în limba rusă pentru Secția de Agitație și Propagandă.

Discuția despre ea și celelalte piese interzise în acel moment se dovedește o ocazie potrivită pentru scriitor de a-și prezenta cu sinceritate adevăratul portret artistic și politic, dincolo de minciunile și prejudecățile lansate în privința sa de instituțiile de cenzură. Bulgakov se definește în primul rând ca artist drept un „scriitor satiric” într-o țară unde satira este considerată un veritabil atentat la orânduirea sovietică bolșevică. În al doilea rând, el este și un „autor mistic” prin faptul că înfățișează „trăsăturile îngrozitoare” ale poporului său în culori întunecate, sumbre, diformitățile existenței rusești, bântuită de ceața comunistă, care aneantizează scrierile trecute, prezente și viitoare ale unui scriitor ce se vrea liber, independent și care se vede, brusc, „îngropat de viu” prin nesfârșitul lanț de interziceri și prin linșajul mediatic la care este supus. Dincolo de tonul ferm și revoltat al descrierii situației în care se află, răzbat evidente accente ironice, frizând o impertinență fără precedent față de autoritatea bolșevică și de servilismul activiștilor culturnici sau al așa-zisilor „scriitori-proletari”. Bulgakov demonstrează chiar cu citate din articolele în care e atacat de dușmanii săi că, uneori, aceștia, fără să-și dea seama, remarcă trăsături adevărate ale personalității sale scriitoricești¹⁷, asupra cărora autorul atrage atenția membrilor guvernului, îndemnându-i să constate că îi este imposibil să se plieze pe cerințele epocii, atâta vreme cât propria-i conduită și principiile sale artistice sunt incompatibile cu majoritatea comandamentelor impuse de autoritățile momentului. În același timp, pasajul 10 al scrisorii (de fapt, încheierea ei) pare „sfâșietor de patetic”¹⁸, pe când, privit prin prisma contrastului ce ni se pare evident între ceea ce se solicită și cui i se solicită, exprimarea ni se pare, mai degrabă, profund ironică : „**Fac apel la umanitarismul puterii sovietice** (s. m.) cu rugămintea să dea dovadă de mărinimie și să-mi redea libertatea, ca scriitor care nu poate fi de folos patriei sale.”¹⁹ Întrebarea care se naște aici este : să fi putut Bulgakov crede că puterea bolșevică poate fi umanitară? Considerăm că un asemenea gând e imposibil, deoarece ar fi fost nu numai o contradicție în termeni, ci o schimbare a puterii de neconceput. Neurastenia începuse deja să-și desfacă aripile sumbre, demonice asupra ființei scriitorului, declanșându-i teribila putere de fantasmare. Toate experiențele de până atunci ale lui Bulgakov ar fi trebuit să-l convingă că așa ceva nu e posibil de imaginat nici măcar utopic. Atunci cum se explică începutul acestei formulări? Credem că la mijloc se află un joc subtil, în sensul că acest pasaj se adresează doar lui Stalin pentru a-i stimula orgoliul de stăpân atotputernic, ale cărui decizii ar fi putut, chiar prin

¹⁷ În scrisoarea amintită, Bulgakov îl citează pe L. Auerbach, unul dintre detractorii săi, care într-un articol din publicația Izvestia scrie : „Apare un scriitor care nu se deghizează nici măcar în culorile popucik-ului” (Bulgakov, 2006 : 193).

¹⁸ Ion Vartic, *El Desdichado*, în Mihail Bulgakov, op. cit., p. XIV.

¹⁹ Mihail Bulgakov, op. cit., p. 193.

caracterul lor neașteptat, să dea măsura puterii sale absolute sau, altminteri, să-i marcheze foarte clar limitele.

Considerând că autoritățile i-au făcut deja „înmormântarea de viu”²⁰ prin măturarea tuturor pieselor sale din repertoriile teatrelor moscovite, Bulgakov solicită insistent, deși fără speranță, guvernului bolșevic „SĂ-MI ORDONE SĂ PĂRĂSESC DE URGENTĂ GRANIȚELE U.R.S.S. ÎMPREUNĂ CU SOȚIA MEA, LIUBOV EVGHENINA BULGAKOVA.”²¹ Și totuși, în pasajul 11, aparent parazitar în raport cu restul scrisorii, scriitorul adaugă câteva solicitări posibil de soluționat : numirea ca regizor titular sau, dacă nu, asistent de regie (regizor secund) la Teatrul Academic de Artă din Moscova, condus de Konstantin Stanislavski și V. I. Nemirovici-Dancenko sau, în ultimă instanță, măcar pe poziția de figurant în acest teatru. Problema subzistenței provocată de lipsa banilor este atât de presantă, încât scriitorul se vede nevoit să se întoarcă, dacă este nevoie, la viața de dinainte, pe care o dusesse la sosirea în Moscova, coborând toate treptele umilinței, deoarece „în acest moment, eu, dramaturgul care a scris 5 piese, cunoscut în U.R.S.S. și peste hotare, am în față doar sărăcia, alungarea în stradă și moartea”.

În această scrisoare există o contradicție între dorința scriitorului de a fi expulzat în afara granițelor țării și dorința de a rămâne în U.R.S.S., sperând că Stalin îl va înțelege și chiar îl va proteja de atacurile presei și ale instituțiilor de cenzură. Voia, oare, Bulgakov să plece neapărat din țară, urmând drumul emigrației rusești aflată în Franța, unde plecase și fratele său Nikolai după absolvirea facultății de medicină? Deși această solicitare se găsește în ambele scrisori către guvern și, implicit, către Stalin²² suntem înclinați să credem că nu spera într-un răspuns aprobator, deoarece, așa cum i-a semnalat într-o misivă de a sa prietenul și confratele de breaslă Evgheni Zamiatin în 1931, făcuse imprudența să-și însoțească cererea de „expulzare” cu observații „asupra revoluției, evoluției și satirei (tr. m.)”²³, pe când ar fi trebuit, în opinia acestuia, să formuleze doar cererea în sine și atât. Scrisoarea lui Bulgakov are, însă, nu numai valoarea unui gest de evidentă disidență, ci și de manifest programatic, în care scriitorul independent își dezvăluie curajos și onest principiile de creație, fără să facă nici o concesie față de puterea bolșevică. Autoportretul pe care și-l face scriitorul aici exclude încă de la început implicațiile sale politice, răspunzând astfel tuturor acuzațiilor de albgardism prin respingerea ideii de apartenență politică : „Rog Guvernul Sovietic să aibă

²⁰ Ibidem, p. 193.

²¹ Ibidem, p. 193.

²² Ne referim atât la petiția din luna iulie 1929, cât și la scrisoarea din 28 martie 1930.

²³ Apud Marianne Gourg în Mikhaïl Boulgakov, *Écrits autobiographiques*, cons. în lb. fr., trad. de Michèle Kahn, Paul Lequesne, Marianne Gourg, préface de Michel Parfenov, France, Paris, Coédition Actes Sud- Leméac, Collection „Babel”, 2000, p. 308.

în vedere că nu sunt om politic, ci om de litere și că toată creația mea am oferit-o scenei sovietice”. Singura apartenență pe care și-o recunoaște este cea privitoare la inteligența rusă, față de care se simte „legat prin sânge” și crede cu tărie că ea reprezintă speranța într-o Rusie nouă. În ceea ce privește apelul pentru libertatea presei, aflat în piesa *Insula purpurie*, Bulgakov îl consideră firesc pentru orice scriitor a cărui conștiință este încă vie : „Lupta cu cenzura, de orice fel și sub orice putere s-ar afla, este datoria mea de scriitor, de altfel, ca și apelurile pentru libertatea presei. Sunt un partizan pătimaș al acestei libertăți și presupun că dacă vreun scriitor ar intenționa să demonstreze că se poate dispensa de ea, acesta ar fi asemenea peștelui care declară public că n-are nevoie de apă.” (Bulgakov, 2006 : 189) Scriitorul își face o profesiune de credință din a susține că scepticismul său profund de autor satiric se justifică atâta vreme cât nesupunerea la canoanele ideologiei de partid este considerată o dovadă a caracterului „reacționar” al creațiilor și al creatorilor acestora. Bulgakov anatemizează, de fapt, aici instituțiile de cenzură ale regimului care constituie forța represivă a totalitarismului. Confruntarea dogmelor de partid cu ideile din operele scriitorilor reprezintă războiul dintre cuvântul-ghilotină din care curge sânge și cuvântul care restaurează o lume sau profetește apocalipsa unei ficțiuni spectrale, care este societatea comunistă. Puterea bolșevică se grăbea să condamne la dispariție valorile comunitare și pe cele individuale, iar literatura, în viziunea lui Bulgakov , încerca să le recupereze, devenind, subversiv, „ un discurs al adevărului”²⁴ în fața realității ficționalizate de textele ideologice ale partidului. Ceea ce speria cu adevărat puterea tiranică era, credem noi, capacitatea de dezvăluire a realității prin fantasmare a lui Bulgakov, respectiv latura sa „mistică”. Invasia fantasticului însuși în cotidianul teatralizat al unei lumi sovietice monstruoase subliniază intenția unei polemici de tip cervantin cu ficțiunile care otrăvesc mințile oamenilor și care, în cazul scriitorului rus, sunt constituite de textele ideologice de partid din a căror limbă de lemn începe să se ițească orizontul unor utopii capabile să smintească judecata omenească. În raport cu acestea, literatura se va dovedi un eficient discurs demistificator.

La aproximativ trei săptămâni de la trimiterea acestei scrisori către guvernul U.R.S.S., respectiv pe 18 aprilie 1930, a doua zi după înmormântarea lui Maiakovski, Bulgakov este căutat la telefon de însuși Iosif Vissarionovici Stalin. Prima reacție a scriitorului este să se creadă victima unei farse, până în momentul în care aude vocea cu un pronunțat accent georgian a dictatorului. Conversația telefonică a celor doi, reprodusă de Elena

²⁴ Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, ediția a II-a adăugită, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, Colecția „Ianus”, 2002, p. 169.

Sergheevna Bulgakova în jurnalul ei²⁵, este centrată asupra a trei probleme, spre care Stalin, mizând pe surprinderea interlocutorului, o conduce aparent ca din întâmplare. Mai întâi, dictatorul îl întreabă dacă vrea cu tot dinadinsul să plece în afara granițelor țării, adăugând: „*Într-atât v-ați săturat de noi?* (s. m.)”. Modul în care e formulată întrebarea dezvăluie natura histrionică a lui Stalin, îmbinând atitudinea șugubeață cu o amenințare voalată, pe care Bulgakov „actorul” cu siguranță a simțit-o, altfel răspunsul său n-ar fi fost atât de prudent : „În ultima vreme m-am tot gândit la următoarea problemă : poate un scriitor rus să trăiască în afara țării? Mi se pare că nu.” Dacă răspunsul lui Bulgakov ar fi fost unul afirmativ și nu ar fi fost atât de prevenitor, era oricând posibil ca dictatorul să dispună, la un moment dat, arestarea scriitorului sau deportarea lui pentru atitudine antisovietică, declarându-l „dușman al orânduirii”.

Cea de a doua problemă abordată de Stalin era legată de conținutul epilogului scrisorii (pasajul 11), unde Bulgakov solicitase un post de regizor la MHAT și, potrivit declarației sale din convorbirea telefonică, a fost refuzat. Stalin îl sfătuiește să mai încerce, „am impresia că de data asta o vor aproba”, îi va spune el, asigurându-l de puterea magică a cuvântului său. Spre sfârșitul convorbirii, dictatorul lansează subtil lovitura, simțindu-și interlocutorul buimăcit de ineditul situației, inhibat și complet la cheremul său, și îi propune scriitorului o întrevvedere, fără să-i precizeze nici un reper temporal oricât de vag, apoi pune capăt conversației brusc, lăsându-l pe Bulgakov pradă unei fantasmări, transformată în obsesie, în care creatorul este primit de Stalin și îl convinge pe acesta că operele sale satirice nu vor să demoleze sistemul, ci pot avea un efect terapeutic și etic de vindecare a racilelor acestuia. Miza principală a unei asemenea reverii pleca de la gândul naiv că Ghensek-ul²⁶ îl va înțelege și îl va lua sub protecția sa. Din nefericire lucrurile nu vor sta deloc așa cum și le închipuia scriitorul în reveria sa.

Prima dovadă o reprezintă cea de a treia scrisoare către Stalin, datată 30 mai 1931. Scriitorul începe strategic misiva sa cu un citat din Spovedania unui autor de N. Gogol, unde e invocată din nou ideea plecării în afara granițelor, de această dată în vederea petrecerii unui concediu de două luni peste graniță. Argumentul îl găsește în afirmația lui Gogol, potrivit căruia pentru a-ți sluji patria e necesar să te duci undeva departe de ea, să încerci să te detașezi pătîmind pe pământ străin, ca să o poți prețui și înțelege mai bine. Bulgakov îi

²⁵ Apud J. A. E. Curtis, op. cit., p. 111 ș. urm. Textul se află tradus și în limba română în Ion Vartic, *Bulgakov și secretul lui Koroviev. Interpretare figurală la Maestrul și Margareta*, ediția a II-a adăugită, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, Colecția „Ianus” și Iași, Editura Polirom, 2006, pp. 16-17.

²⁶ Abreviere în limba rusă pentru *Gheneralnii Sekretar* (Secretarul General al Partidului), funcție ocupată de I.V. Stalin din 1930.

scrie acum dictatorului despre instalarea neurasteniei, cu accese de panică și crize de angină pectorală, motiv pentru care, epuizat și bolnav, scriitorul e pus în situația de a nu mai putea lucra la proiectele sale. Boala și epuizarea sunt puse pe seama hăituirii sale permanente în lumea literară, asemenea unui „lup singuratic”²⁷. Bulgakov își face un adevărat rechizitoriu nemilos, acuzându-se, cu amărăciune, de lașitate : „Fiara (adică Bulgakov n.m. N.B.) a declarat că nu mai e nici lup, nici om de litere. Că renunță la profesia lui. Că va amuți. Acest lucru la drept vorbind, e lipsă de voință.”²⁸. (Bulgakov, 2006 : 205) Aici, în această reevaluare amară a tuturor erorilor ireversibile se configurează motivul literar al „celui mai mare păcat” din romanul de amurg *Maestrul și Margareta*. „Nu există scriitor care să amuțească. Dacă a amuțit înseamnă că n-a fost un scriitor adevărat. Iar dacă un scriitor adevărat a tăcut, el va pieri. Cauza bolii mele se află în prigoana de-a lungul multor ani, apoi în tăcerea ce i-a urmat.”

În continuarea scrisorii, Bulgakov face o scurtă trecere în revistă a activității sale de după convorbirea cu Stalin, amintind de dramatizarea romanului *Suflete moarte* al lui Gogol, de faptul că a participat ca regizor și ca actor la montarea spectacolului pe scena MHAT-ului, de munca alternativă la TRAM²⁹ (pe care îl părăsește la 15 martie 1931) și la Teatrul Academic de Artă și de montarea scenică a piesei *Solitarul de Natalia Alekseevna Venkstern*³⁰. Totodată, scriitorul pomenește ca din întâmplare de lucrul din timpul nopții, fără să ofere nici o referință la ceea ce scria, însă, fără îndoială, putem presupune că e vorba despre romanul *Maestrul și Margareta*. Deși trecuseră aproape doi ani de la „anul catastrofei”, Bulgakov se simte la fel ca atunci, iar așteptarea lui este zadarnică. Încercarea de a-l convinge pe dictator este reluată, de această dată cu argumente ce se vor mult mai convingătoare. În primul rând, motivul cererii de a i se permite plecarea este cu totul altul : nu mai vrea „să fie expulzat”, ci vrea doar să-și petreacă un concediu „până la toamnă”, însoțit de Liubov Evghenina Belozerskaia³¹, pentru că sănătatea îi este șubrezită, iar proiectele sale literare sunt sortite eșecului absolut, atâta

²⁷ Mihail Bulgakov, op. cit., p. 205

²⁸ În traducerea franceză a acestei scrisori, făcută de Marianne Gourg, apare termenul „lâcheté” (v. Mikhail Boulgakov, op. cit., p. 292).

²⁹ Abreviere în limba rusă pentru Teatr Raboeci Molodiozi (Teatrul Muncitoresc pentru Tineret). A fost fondat de Mihail Sokolovski și a fost condus în perioada 1930-1933 de comunistul german Helmut Damerius.

³⁰ Natalia Alekseevna Venkstern (1891-1957) – dramaturg rus, autoare a pieselor *Anul 1825* și *Clubul Picwick* (după Charles Dickens), jucate în epocă pe scena Teatrului Academic de Artă din Moscova. În primăvara anului 1931, Bulgakov era încă în lucru la punerea în scenă a unei alte piese a acesteia, *Solitarul*, la Sanprosvet (Teatrul Ambulant al Institutului de Cultură Sanitară)

³¹ Bulgakov încă nu divorțase în acea perioadă de cea de a doua soție.

timp cât i se refuză experiența aceasta a străinătății, care e „cea mai înaltă școală scriitoricească”. Autoportretul pe care și-l face acum scriitorul are intenția de a-l convinge pe Stalin că gândul emigrării s-a stins în el, prevenit de oamenii cu care a stat de vorbă și de cea de a doua soție, care cunoaște experiența străinătății, că nu va putea rezista mai mult de un an departe de casă.

Finalul acestei scrisori este extrem de interesant prin faptul că Bulgakov rememorează conversația telefonică din 1930 cu dictatorul, însă din perspectiva unei convorbiri incerte, ambiguă, considerată la un moment dat de scriitor ca o festă a imaginației sale. Deoarece nici scrisoarea anterioară, nici convorbirea telefonică n-au primit nici un răspuns, scriitorul îi reamintește de aceasta din urmă, citând replica dubitativă a lui Stalin însuși : „Atunci ați spus: «Poate, într-adevăr, aveți nevoie de o călătorie în străinătate...»,, Bulgakov mărturisește că acest scurt dialog telefonic l-a marcat mult mai profund decât se poate crede și că a muncit până la istovire în tot acest răstimp sub impresia copleșitoare a acestei propoziții care l-a determinat să se agațe de o nouă speranță. Adevărul despre starea în care se află scriitorul îl putem intui, însă, din scrisoarea redactată în intervalul 22-28 iulie 1931, trimisă lui Vikenti Veresaev³², unde scriitorul se destăinuie acestuia, vorbindu-i despre existența sa marcată de o permanentă „risipire în fleacuri”, despre angoasele și neurastenia pe care le îndură și despre faptul că se simte „un om cu aripile frânte” (Bulgakov, 2006 : 211), care se teme până și să scrie scrisori și a ajuns să arunce chiar și ciornele sau scrisorile începute în foc. Problema convorbirii telefonice cu dictatorul devine atât de apăsătoare, încât în pasajul din 26 iulie îi cere lui Veresaev să se gândească și să-i spună ce crede el despre propoziția pe care a auzit-o explicit, dar din care nu-și dă seama ce să înțeleagă din pricina aceluși dubitativ „poate” : „Un an întreg mi-am bătut capul, încercând să înțeleg ce s-a întâmplat. Doar n-am avut *halucinații* (s. m. N. B.) când am auzit cuvintele lui ! El a pronunțat fraza: «Poate cu adevărat aveți nevoie de o călătorie în străinătate?...» Sunt sigur că a pronunțat-o! Ce s-a întâmplat? Intenționa oare să mă primească?...” (Bulgakov, 2006: 212). Aceste rânduri arată că termenii conversației au fost imprecisi din partea ambilor locutori, astfel încât scriitorul încearcă obsesiv să o recreeze, cântărindu-i mereu sensul și modificându-l tocmai din pricina nesiguranței termenilor. Din această cauză întreaga conversație îi pare lui Bulgakov doar

³² Vikenti Vikentevici Veresaev (1867-1945) – pseudonim literar al scriitorului rus Vikenti Smidovici, ale cărui opere, mai ales cele de după Revoluția din Octombrie, (*Viața lui Pușkin* – 1926; *Viața lui Gogol* – 1933; romanele *Aleea întunecată* – 1922 și *Surorile* – 1933 etc.) descriu inteligența rusească. Bulgakov admira și prețuia scrierile sale, iar relațiile dintre ei erau absolute cordiale.

rezultatul capacității sale de a fantasma pe fondul neurasteniei de care suferă, determinându-l chiar să declare că „discuția cu ghensekul³³ n-a avut loc”.

Anul 1936 este în viața din ce în ce mai devastată a lui Bulgakov o prelungire a martirajului început în 1929. În 7 februarie 1936, prima mențiune despre proiectul unei piese despre Stalin apare în jurnalul Elenei Sergheevna Bulgakova, cea de a treia soție a scriitorului : „Mișa a luat hotărârea să scrie o piesă despre Stalin” – scrie ea în jurnal, evitând în mod explicabil alte detalii, deoarece totul se petrece pe fundalul represiunilor legate de asasinatul lui Serghei Mironovici Kirov³⁴, conducător bolșevic al organizației partidului comunist din Leningrad, împușcat în 1934 în biroul său de la „Institutul Smolnîi” și pe cel al unei noi și rapide epurări. În acest context în care compozitorul Dmitri Șostakovici este atacat vehement în , presa comunistă³⁵, Boris Pasternak se gândește că ar fi bine să apară în Pravda două poeme de circumstanță, dintre care unul puternic elogios, dedicat lui Stalin. E posibil, presupune Christiane Rouquet³⁶ într-o scurtă însemnare ce precede traducerea în franceză a piesei Batum, ca gestul lui Pasternak să-l fi determinat pe Bulgakov să ia în considerare ideea de a scrie o piesă despre tinerețea lui Stalin și să informeze conducerea MHAT-ului de intenția sa.

Deși piesa Cabala fariseilor (Molière) fusese pusă în scenă, începând din 15 februarie 1936, cu un succes fulminant de public de-a lungul a șapte reprezentații, în presa bolșevică atacurile la adresa lui Bulgakov se țin lanț chiar de dinaintea premierii oficiale, primul aparținându-i lui O. Litovski³⁷, care declara piesa „o melodramă burgheză” în care Molière are un rol secundar. Consecințele acestor atacuri nu întârzie să apară și în 9 martie piesa este retrasă de pe afișele MHAT-ului, urmată în mai și de comedia Ivan Vasilievici de la Teatrul Kamernîi. Bulgakov se hotărăște să demisioneze de la Teatrul Academic de Artă (MHAT) și să se angajeze ca libretist la Bolșoi Teatr (Teatrul Mare), nevoit să aleagă un traseu regresiv spre perioada începuturilor, fapt care poate fi interpretat ca un gest de apărare și, în același timp, de silă, cu atât mai mult cu cât despărțirea de MHAT este urmată de

³³ V. nota 26

³⁴ Potrivit istoricului Orlov Alexander, acest asasinat, care a stârnit un imens scandal, ar fi fost comis, după anumite zvonuri de Leonid Nikolaev, un obscur membru al partidului, sub ochii NKVD-ului, din ordinul lui Stalin pentru faptul de a fi îndrăznit să contramandeze un ordin al dictatorului de înlocuire a unui prieten de-al lui Kirov cu un prieten de-al lui Stalin (cf. Orlov Alexander, *The Secret History of Stalin's Crimes*, New York: Random House (1953).

³⁵ În Pravda din 28 ianuarie și 6 februarie.

³⁶ Boulgakov, Mikhaïl, *Œuvres II*, édition publiée sous la direction de Françoise Flamant et Jean-Louis Chavarot, avec la collaboration de Christiane Rouquet et d'Edith Scherrer, Paris, Gallimard, 2004.

³⁷ O. Litovski – președintele Comitetului general de alcătuire a repertoriilor teatrale.

două săptămâni din luna iunie petrecute împreună cu soția sa, Elena la Kiev, o altă „regresie în spațiul natal iluzoriu protectiv”³⁸.

Din 1936 până în 1938 Bulgakov lasă la o parte proiectul piesei despre Stalin, pe care îl discutase atunci cu cei din conducerea MHAT-ului, cerându-le sprijin în adunarea documentației. În 9 septembrie 1938, la insistențele celor doi reprezentanți ai acestui teatru, Pavel Markov³⁹ și Vitali Vilenkin, care îl vizitează acasă pe Bulgakov, rugându-l să le dea o piesă de actualitate pentru Teatrul Academic de Artă, pentru că există riscul de a fi închis din lipsa unui repertoriu adecvat cerințelor epocii. Din relatările Elenei Sergheevna Bulgakova, aflate în jurnalul său, cei doi au stat de vorbă cu Bulgakov de la 10 seara până dimineața pe la ora 5, vizibil emoționați, încercând să-l convingă și promițându-i să facă toate eforturile pentru a obține documentația : : Au sosit după ora 10 și au rămas până la 5 dimineața [...] Au venit să-i ceară lui Mișa să scrie o piesă pentru Teatrul de Artă [...] „Teatrul este în pericol, nu are piese [...] Moare, iar singurul lucru care îl poate salva și l-ar putea reînvia este o piesă foarte bună contemporană. [...] Bineînțeles că numai Bulgakov ar putea face acest lucru.” El [Markov] a vorbit mult timp, emoționat și vizibil sincer.” Ai avea ideea unei piese despre Stalin?” Mișa i-a răspuns că problema documentării era foarte dificilă, avea nevoie de ea, dar de unde să o procure? Au propus să facă rost de ea prin intermediul teatrului și să obțină acordul lui VI[adimir] Iv[anovici] [Nemirovici-Dantcenko] de a-i scrie lui Iosif Vissarionovici [Stalin] ca să i-o ceară. Mișa a zis că era foarte greu, în ciuda faptului că avea deja în minte multe elemente ale acestei piese. A respins ideea scrisorii lui VI[adimir] Iv[anovici]. Atâta timp cât nu are piesa pe masa sa de lucru să nu i se mai vorbească de ea, să nu-i mai ceară nimic (tr. m. N. B.).⁴⁰

Chiar din ziua următoare acestei vizite, Bulgakov începe un caiet nou, pe a cărui primă pagină scrie : „*Materiale pentru o piesă sau pentru o operă despre Stalin*” și o datează 10 septembrie 1938. Exact în ziua aceasta a apărut în ziarul Pravda (*Adevărul*) un articol despre istoria partidului comunist, având în centrul atenției mișcarea muncitorească de la Batum din 1902. Scriitorului i-a parvenit destul de repede materialul documentar promis, adică masiva antologie intitulată *Manifestația din 1902 de la Batum*, publicată în luna martie a anului 1937 la editura partidului, controlată de însuși Stalin și

³⁸ Ion Vartic, El Desdichado, în Mihail Bulgakov, *Corespondență. Jurnale*, traducere, note și indice de Ana-Maria Brezuleanu, prefată de Ion Vartic, Iași, Editura Polirom, colecția „Biblioteca Polirom”, 2006, p. XXXII

³⁹ Pavel Markov (1897-1960) – profesor, critic de teatru rus, președinte în perioada 1925-1949 al Secției literare a MHAT.

⁴⁰ Elena Bulgakova, apud Christine Rouquet în Mikhaïl Boulgakov op. cit., p. 1921.

prefațată de Lavrenti Pavlovici Beria⁴¹. Speranțele pe care Bulgakov și le punea în această piesă erau legate și de faptul că în perspectivă se apropia cea de-a șaizecea aniversare a dictatorului în 21 decembrie 1939, iar un eveniment teatral de asemenea factură era absolut indicat nu numai pentru Teatrul Academic de Artă, ci și pentru el însuși ca dramaturg. Numai că o asemenea întreprindere presupunea o serie de riscuri și de dificultăți majore imposibil de ignorat. Tocmai de aceea, scriitorul nu va utiliza altă documentație decât antologia amintită, *Actele diocezei din Georgia (1894-1897)* și un articol intitulat *Amintirile unui profesor rus din seminarul teologic ortodox georgian din Tiflis (1907)*.

Decis să treacă peste dezgustul pentru ideea de a colabora cu Teatrul Academic de Artă, despre care scriitorul credea că l-a tras pe sfoară, Bulgakov reia și completează în 16 ianuarie 1939⁴² caietul început cu patru luni în urmă. Redactarea piesei va continua cu regularitate până în 24 iulie 1939, dată indicată ca finală de jurnalul Elenei Bulgakova, după dactilograma care s-a păstrat. La data finalizării ei, Bulgakov încă nu era hotărât asupra titlului și oscila între mai multe variante, care sugerau diverse orientări, de la cea mitologică, până la cea istorică. Scriitorul o citise la 11 iulie în fața comitetului de artă al teatrului, unde se discută puțin despre ea, tocmai pentru că plăcuse și nu exista nimic de reproșat în privința conținutului. Titlul ales pe 22 iulie pentru accentuarea laturii istorice va fi *Batum*. Piesa va fi trimisă „instanțelor superioare”, adică lui Stalin însuși la 1 august, iar după șapte zile Nemirovici-Dancenکو⁴³ telefonează secretariatului lui Stalin pentru a afla ce se întâmplă cu piesa, de unde i se răspunde că aceasta încă nu a fost trimisă înapoi. Conducerea Teatrului Academic de Artă decide să trimită o echipă condusă de Bulgakov la Batum și Tiflis (Tbilisi), pentru a aduna informații și elemente necesare punerii în scenă a piesei, deși scriitorul consideră încă prematură această decizie. Deplasarea se face, totuși, cu trenul în 14 august, soții Bulgakov aflându-se împreună, dar aproape de stația Serpukov lui Mihail îi parvine o telegramă cu textul : „„Călătorie fără obiect, reveniți la Moscova”, care îl cufundă pe scriitor într-o devastatoare disperare după întoarcerea grăbită la Moscova, unde îl întâmpină doar liniștea absolută, mușenia telefonului din apartament, mai îngrozitoare chiar decât moartea. În mintea

⁴¹ În limba georgiană Lavrenti Pavles dze Beria (1899-1953) – etnic georgian, politician sovietic, șeful poliției în epoca stalinistă, principal executor al epurărilor ordonate de Stalin în deceniul al patrulea, adjunct al Comisarului poporului pentru Afaceri Interne (NKVD).

⁴² Jurnalul Elenei Bulgakova cf. Christine Rouquet, op. cit. p. 1922.

⁴³ Vladimir Ivanovici Nemirovici-Dancenکو (1858-1943) – regizor și critic de teatru rus, fondator împreună cu Stanislavski al Teatrului Academic de Artă din Moscova (MHAT) în 1898.

Bulgakovilor e încă proaspătă amintirea arestării lui Vsevolod Meyerhold⁴⁴ și mutilarea urmată de uciderea soției sale Zinaida Reih. Starea de sănătate a lui Bulgakov se înrăutățește brusc. La 28 august Elena Bulgakova notează în jurnalul său : „ Mișa este dărâmat. Spune că e complet scos din luptă. Niciodată n-a fost în starea asta”⁴⁵. Deși părea să aibă inițial aprobarea lui Stalin, piesa Batum este interzisă și acest fapt va grăbi sfârșitul scriitorului câteva luni mai târziu din cauza nefrosclerozei congenitale despre care crezuse că a intrat în remisie.

Subiectul piesei este structurat în patru acte și zece tablouri, primul tablou constituind prologul, unde acțiunea se petrece în 1898, în timp ce în celelalte nouă evenimentele se desfășoară între anii 1901-1904. Incipitul prezintă sala mare a Seminarului teologic din Tiflis (actualmente Tbilisi), unde tânărul de 19 ani, Iosif Djugașvili (Stalin), elev în anul VI este exmatriculat din școală pentru activitate politică subversivă contra puterii țariste de însuși rectorul seminarului, primind o hârtie oficială care îi interzice să se mai înscrie în vreun alt stabiliment școlar. Rămas pe drumuri și fără o copeică în buzunar, Stalin îi povestește unui coleg despre o întâlnire cu o țigancă aproape de intrarea în clădirea seminarului, care i-a prezis un viitor strălucit. Apoi îl convinge pe colegul său să transmită unui alt coleg niște manifeste și rupe actul oficial care îi interzice înscrierea la altă școală, pe care i l-a înmănat inspectorul.

În tabloul al doilea acțiunea se petrece cu trei ani mai târziu la Batum. Stalin este adăpostit clandestin în casa muncitorului Silvestre Lomdjaria, care are un fiu, Porfiri, ce se plânge de nedreptățile de la uzina în care lucrează și o fiică, Natașa. Stalin încearcă să se folosească de nemulțumirile băiatului spre a le pune în serviciul cauzei revoluționare.

Odată cu tabloul al treilea, la o lună după evenimentul sosirii în casa lui Lomdjaria, Stalin prezidează și animă de Crăciun în același loc o întrunire clandestină a comitetului partidului comunist de la Batum, începându-și activitatea. Se rostesc discursuri care sunt acoperite de cântece tradiționale ucrainene de sărbători, interpretate de revoluționarii participanți și orchestrate de Natașa, ca să nu prindă de veste vecinii sau poliția ce dă târcoale casei că acolo e o întrunire ilegală a comuniștilor. Un angajat de la uzinele Rothschild îi anunță că e în flăcări depozitul de lemne al uzinei și îi cheamă pe toți să ajute la stingerea incendiului. Muncitorii se mobilizează să ajute și împreună cu ei merge și Stalin.

⁴⁴ Vsevolod Emilovici Meyerhold (1874-1940) – actor, regizor de teatru rus și director al Teatrului de Artă Meyerhold, membru al Partidului Comunist la început, apoi opozant al realismului socialist în artă, condamnat la moarte prin împușcare de regimul stalinist.

⁴⁵ apud Christine Rouquet, op. cit., p. 1923.

Actul II, tabloul 4 continuă acțiunea cu două luni mai târziu în cabinetul guvernatorului militar din Kutais. Grevele muncitorilor de la diverse uzine din Batum se înmulțesc, aceștia protestând împotriva concedierilor ordonate de conducere. Guvernatorul află că agitatorul este un individ căruia i se spune „popa”, venit de la Tiflis, imposibil de capturat. Toate aceste vești îl determină pe guvernator să intre în panică și se hotărăște să plece la Batum.

În tabloul 5 e înfățișată manifestația de la Batum. Mulțimea adunată își trimite trei delegați, pe Geronte, Porfir și Klimov să prezinte revendicările. Autoritățile folosesc un traducător (Kiakiva) care tâlmăcește din rusă în georgiană. Cei trei delegați sunt arestați din ordinul guvernatorului. În tabloul următor, acțiunea se mută în fața închisorii de tranzit din Batum, unde se adună o mulțime amenințătoare de 6000 de oameni. Guvernatorul caută întăriri și ordonă, în cele din urmă, să se tragă asupra mulțimii de manifestați. În ciuda eforturilor lui Stalin, Silvestre, Teofil și Porfiri care încearcă să motiveze în fața jandarmilor această acțiune, se trag trei salve în direcția mulțimii, în urma cărora rămâne un număr important de morți și răniți. Mulțimea se retrage, iar Stalin împreună cu câțiva dintre tovarășii săi ajută la transportarea răniților.

Actul al III-lea care începe cu tabloul 7 ni-l prezintă pe Stalin ascunzându-se ca un animal hăituit acasă la muncitorul Darispan. Aici el este vizitat de Radjeb de la Makindjauri, care îi povestește un vis premonitoriu despre moartea țarului și eliberarea Abhaziei. Urmează apoi o percheziție spontană și foarte politicoasă a poliției în casa lui Darispan, în timpul căreia Stalin neagă participarea sa la manifestația de la Batum, dându-și o falsă identitate. Colonelul Treinitz, șeful poliției, nu poate fi însă păcălit și îl arestează. Tabloul 8 își plasează acțiunea un an mai târziu în închisoarea de la Kutais, unde se află încarcerat Stalin, care încearcă să obțină drepturi pentru deținuți și stârnește o răzmeriță, fiindcă Natașa a fost lovită de un gardian. Se decide ca Stalin să fie transferat la închisoarea de la Batum, iar la plecare gardienii, aliniați în coloană, îl lovesc fiecare la rândul său cu tecile săbiilor.

Actul al IV-lea, tabloul 9 se desfășoară în biroul țarului Nicolae al II-lea din palatul de la Peterhof, unde acesta, îmbrăcat mai degrabă ca un măscărici, este informat de un ministru despre manifestația de la Batum și despre arestarea agitatorului Djugașvili, condamnat la trei ani de deportare în Siberia. Tabloul este contrapunctat de fluierăturile unui canar dresat să interpreteze imnul imperial. Ultimul tablou al piesei se petrece din nou la Batum, în casa lui Silvestre după aproape trei ani de la deportarea lui Stalin. Cei din casă, mai ales Natașa, îl cred mort, știindu-l cu sănătatea șubredă din pricina plămânilor. În final, Stalin bate la ușă și povestește extrem de obosit cum a evadat din închisoarea din Siberia.

Piesa lui Bulgakov este, în mod esențial, construită plecând de la documentele adunate în culegerea *Manifestația din 1902 de la Batum*. Mai întâi, sunt aici dările de seamă apărute în revista clandestină Iskra (Scânteia) a lui Lenin despre evenimentele întâmplate la Batum din februarie, până în octombrie 1902, evocând grevele de la diferite uzine. De asemenea, se găsesc reproduse raportul anchetei guvernamentale, darea de seamă a procesului manifestațiilor, cunoscut și sub denumirea de „procesul de la Batum” și textul sentinței, însă în acestea numele lui Stalin nu apare. O a doua parte a culegerii este constituită de diferite mărturii atât ale manifestațiilor, cât și ale co-deținuților închiși împreună cu Stalin, toate redactate sau corectate în așa fel încât să contribuie la hagiografia stalinistă. Din această monumentală culegere, Bulgakov a extras marea majoritate a faptelor și numelor legate de această manifestație pentru piesa lui. Numele, dintre care unele sunt ușor modificate, sunt fie cele ale revoluționarilor implicați, fie cele ale autorilor mărturiilor antologate în culegere. Piesa prezintă versiunea stalinistă a evenimentelor, în așa fel încât să se îndepărteze în mai multe puncte de adevărul istoric restabilit doar în zilele noastre.

Stalin nu a fost exmatriculat din seminar pentru propagandă marxistă, ci se decide el să plece pentru a deveni revoluționar de profesie. În intervalul 1898-1899 își ia concediu de boală și este dat afară în 29 martie / 10 aprilie 1899 pentru că nu s-a prezentat la examene. Rolul lui în manifestația din 1901 de la Tiflis a fost unul minor. Izolat în sânul partidului social-democrat care, până atunci, se cantona în jurul lui Noe Jordania și Silvestre Djibladze Stalin sfârșește prin a fi exclus din cercul marxist al social democraților din Tiflis din cauza extremismului pozițiilor sale și a caracterului autoritar al metodelor folosite. Numele său nu figurează în cronică evenimentelor de la Batum, publicată în Iskra, timp ce numele agitatorilor Mihail Kirimianț și Teofil Goliberidze sunt pomenite de mai multe ori. Prima sa evadare din Siberia a avut loc în întâzieri foarte scurte și în condiții obscure, ca și multe altele care le-au succedat, astfel încât s-a născut ipoteza după care Stalin ar fi fost un agent dublu. El însuși a considerat că este bine să apară în *Manifestația din 1902 de la Batum* o „mărturie” ce furniza o explicație plauzibilă apropos de vâlva deja răspândită prin anii 1930. El își făcuse acte false de agent de poliție cu ajutorul cărora arestase un jandarm care pretindea că-l înșfăcase în trenul care îl aducea înapoi din Siberia. Bulgakov a fost uimit de această anecdotă și a subliniat-o în carte: el a ales, în final, să nu se folosească de ea în piesă.

Batum a apărut în condiții cel puțin ciudate, atâta vreme cât se pare că a fost cerută de Stalin însuși⁴⁶, a fost aprobată din toate punctele de vedere,

⁴⁶ Ipoteza este avansată de unul dintre biografii dictatorului care a stat de vorbă cu Elena Bulgakova despre acest aspect : „Așadar anul 1939 – teroare stalinistă. Întreaga țară este cuprinsă de spaimă, orice greșeală ideologică este considerată un act vrăjmaș. Cine și-ar fi putut

primită cu entuziasm, iar apoi brusc respinsă din ordinul aceluiași Stalin. Încă din 16 august 1939 regizorul Vasili Sahnovski care trebuia să fie însărcinat cu montarea piesei îl informa pe Bulgakov că, dacă piesa sa a fost categoric respinsă la vârf (deci la Comitetul Central) aceasta s-a întâmplat pentru că nici nu se putea concepe să faci din figura unuia ca I. V. Stalin un erou romantic, de asemenea, era exclus să-l plasezi în situații ficționale și să pui în gura sa replici fanteziste. Pe de altă parte, s-a văzut în propunerea acestei piese de către Bulgakov, declară regizorul după relatările Elenei Bulgakova, că scriitorul dorea să arunce o punte de legătură și să se face bine văzut. Probabil că Stalin privea ca incompatibilă chiar imaginea idealizată a unui tânăr revoluționar încă necunoscut cu cea a mitului șefului suprem pe care tocmai îl construise în 1939. E posibil și să se fi temut și de faptul că o piesă despre tinerețea sa să nu stârnească zvonul că ar fi fost agent dublu. Câteva adaosuri mărunte tipic bulgakoviene, așa cum este episodul prezicerii făcute de o țigancă sau cel al semnalmentului lui Djugașvili în maniera lui Pușkin din Boris Godunov s-ar fi putut să-i displacă dictatorului.

Rădăcinile acestei piese par să se întrevadă cu 9 ani înainte, respectiv într-o scrisoare către Stalin din 1931, rămasă neterminată, în care Bulgakov îi cere dictatorului să fie primul său cititor⁴⁷. Formularea acestei dorințe nu înseamnă abdicarea lui Bulgakov și dorința de a se transforma într-un „popucik”⁴⁸, ci încercarea scriitorului de a-și deschide total calea spre edituri și teatre, având protecția supremă a dictatorului.

În concepția bulgakoviană, se naște, chiar dacă nu este exprimată explicit nicăieri, ideea unei trilogii dramatice, alcătuită din piesele *Molière*, *Ultimele zile (Pușkin)* și *Batum*. Din scrisoarea amintită mai sus și din anumite pagini de jurnal reiese faptul că scriitorul părea să fi renunțat la identitatea de „scriitor mistic” și la cea de „scriitor satiric”, așa cum se definea în celebra scrisoare din 1930 către Stalin, abandonând ficțiunea și aplecându-se asupra faptelor și evenimentelor trecutului. Mulțimea documentelor pe care le consultă pentru construirea acestor piese, respinse toate trei, îi servește atât ca mijloc de informare, cât și ca mască protectoare. Procedul lui Bulgakov este justificat prin faptul că în anii '30 falsificarea este miza principală în toate domeniile. Atâta vreme cât, înainte să proclame supremația științelor,

permite să-i solicite lui Bulgakov, membru de partid , autor al câtorva opere interzise, o piesă dedicată aniversării Conducătorului? [...] Cine din conducătorii de atunci ai vieții culturale și-ar fi asumat răspunderea pentru aceasta? Firește nimeni, în afară de însuși eroul viitoarei piese – ciudatul admirator al piesei Zilele familiei Turbin. Desigur, solicitantul piesei nu putea fi altcineva decât el – Stalin”. (Edvard Radzinsky, Stalin, traducere Maria Leu, Oradea, Editura Aquila '93, p. 15)

⁴⁷ „În prezent , când mă simt foarte grav bolnav, vreau să vă cer să fiți primul meu cititor” (tr. m.) (Mikhaïl Boulgakov, *Lettres à Staline*)

⁴⁸ Scriitor aservit puterii

guvernul bolșevic suprimă câteva discipline (pedologia, genetica, cibernetica, psihanaliza, sociologia), e explicabil de ce lui Bulgakov nu-i mai rămâne, aplecându-se asupra documentelor istorice pentru construirea piesei Batum⁴⁹, să abordeze tinerețea dictatorului decât din perspectiva apologetului și a hagiografului. La întrebarea de ce Bulgakov a scris de bună voie un text despre Stalin, atâta vreme cât ideea îi venise în 1936, adică înainte cu destul de mult timp de aniversarea dictatorului, răspunsul se dovedește destul de dificil de găsit. Să avem de a face cu 2 Bulgakov, unul strălucit și curajos și altul abil și oportunist? E vorba de o cronică istorică⁵⁰? Sau de o canava simplistă și lingușitoare⁵¹? Sau poate o manevră maniheistă a autorului care joacă totul pe o carte? E o ultimă petiție?

⁴⁹ În Rusia, piesa apare în premieră postum în *Sovremenaia dramaturghia*, în nr. 5 / 1988, publicată de Marietta Ciudakova

⁵⁰ Vasili Novikov, Mihail Bulgakov – hudoj nik, Moskva, *Moskoskii rabocii*, 1996, p. 277.

⁵¹ Marietta Ciudakova, *Pervaia i poslednaia poputka*, în *Sovremenaia dramaturghia*, nr. 5 / 1988, pp. 204-224.

COLECȚIILE DE FOLCLOR MUZICAL ROMÂNESC CA FORMĂ DE CUNOAȘTERE ȘI LEGITIMARE NAȚIONALĂ ÎN TRANSILVANIA LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA

Otilia Constantiniu
Facultatea de Istorie și Filosofie,
Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

I. Premisele conceptuale ale studierii folclorului

Până în secolul al XIX-lea nu se poate vorbi de chestionarea originilor muzicii, în sensul autenticității sau originalității acesteia, excluzând bineînțeles muzica cultă. Dar chiar și în cazul acesteia din urmă, noțiunea de autor nu avea importanța ce i se acordă astăzi, fiind legată mai puțin de creație sau origine, ci mai mult de meșteșug. Astfel, fragmente din opere de Händel sau Lully circulau liber în diferite straturi sociale, fără ca auditorii să considere necesar cunoașterea numelui compozitorului.¹ Pentru muzicienii și auditorii europeni de la începutul secolului al XVIII-lea, atât de la sat cât și de la oraș, bogați sau săraci, criteriul principal în clasificarea unui cântec făcea referire la sentimentul pe care acesta îl degajă și funcționalismul său - la ce ocazii putea fi folosit.²

Cel mai timpuriu catalizator pentru clasificarea muzicii populare îl reprezintă naționalismul iar până în secolul al XIX-lea, lipsa unei investigații asupra originilor muzicii are la bază, în opinia cercetătorului american Matthew Gelbart, absența unei concepții referitoare la puterea muzicii.³ Această putere pe care, potrivit etnomuzicologului american Philip Bohlman, muzica o capătă în relație cu statul în serviciul căruia se poate dovedi extrem de maleabilă, nu pentru că este ea însăși un produs național și al ideologiilor naționaliste, ci pentru că muzica, în toate formele și genurile ei, poate articula

¹ Matthew Gelbart, *The Invention of Tradition of „Folk Music” and „Art Music”*. Emerging Categories from Ossian to Wagner, Cambridge University Press, 2007, pp. 17-20.

² Ibidem.

³ Ibidem.

procesul prin care se conturează statul; muzica poate nara mituri și le poate transforma în istorie, ea poate marca granițe.⁴

Conceptul de „muzică națională” la care se ajunsese în secolul XIX, folosit pentru a desemna folclorul muzical național, operează cu o serie de idei ce au circulat în gândirea filosofică începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea. Acceptarea unei viziuni seculare și teleologice asupra istoriei, în care civilizația s-a desprins ireversibil de natură, a fost împărtășită de mulți scriitori deschiși spre progres, precum și de cei care se opuneau sau erau ambivalenți față de o presupusă rafinare treptată a societății moderne. S-a realizat, spre finalul secolului al XVIII-lea, o clasare a naturii ca fiind opusă și precursoră civilizației, de care se leagă originile umane primitive și pe care savanții o investigau acum ca domeniu estetic, căutând mai degrabă urmele creativității muzicale decât pe cele ale funcționalității sale.⁵ Un alt termen de care se leagă conturarea ideii de muzică națională este tradiția de care este angrenat conceptul de autenticitate. Folcloristica operează cu acest concept doar atunci când originile sunt un factor crucial în determinarea validării unui text muzical și se impune în prim plan atunci când tradiția recunoaște mai multe variante ale aceleiași „opere” folclorice, autenticitatea fiind un criteriu prin care li se testa validitatea.⁶ O paralelă în zona literară trasează Susan Stewart (*Crimes of Writing*, Wisconsin Press, 1997), problematizând autenticitatea ca un mediator între generații, ca un liant ce traversează timpurile.⁷ Bohlman notează că autenticitatea poate fi definită ca o reprezentare consistentă a originilor unei piese, probându-i-se versiunile ulterioare.⁸

Acest studiu își propune tratarea culegerii de folclor muzical, mai exact a variantei finale în forma ei tipărită, așa cum era văzută la începutul secolului XX: ca valoare națională, patrimoniu sau tezaur, ce încapsulează esența unui specific românesc. Vom vedea cum au luat naștere primele colecții de folclor muzical și cum au fost ele investite cu puterea de a reprezenta identitar și etnic; în ce sens s-au folosit realizatorii lor de aceste dovezi materiale ce au surprins efemerul și cum au contribuit acestea la consolidarea conștiinței naționale românești.

⁴ Philip Bohlman, *Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*, second edition, University of Chicago, Routledge, pp. 4-5.

⁵ Matthew Gelbart, op. cit., p. 56.

⁶ Ibidem, p. 172.

⁷ Ibidem, p. 162.

⁸ Philip Bohlman, *The Study of Folk Music in the Modern World Folkloristics*, Indiana University Press, 1988, p. 10.

II. Muzica națională ca idee centrală în coagularea preocupărilor pentru folclor

Colecțiile de muzică națională publicate spre sfârșitul secolului al XVIII-lea demonstrează varietatea modelelor în care se manifestă însăși ideea de autoritate a textului. Se opta pentru simplitate în prezervarea valorilor arhaice, iar de cele mai multe ori această opțiune venea din partea nespecialiștilor, a culegătorilor proveniți din alte domenii (literați, avocați, medici) și care manifestau un interes mai degrabă amator față de muzică.⁹ Aceste colecții nu erau destinate interpretării, editorii având mai degrabă intenția de a crea „muzee” de tradiție folclorică.

Colecțiile muzicale naționale apar, în opinia lui Bohlman, în momente istorice critice, articulându-le. Astfel, primele colecții de folclor muzical au apărut între 1820-1850, în decadele dintre înfrângerea lui Napoleon și perioada revoluționară din jurul anului 1848, când granițele Europei se reconfigurau. În cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, colecțiile naționale au consolidat națiunea, atât în linii geografice, cât și istorice. Colecțiile de la sfârșit de secol XIX au apărut de asemenea din zonele de graniță contestate de expansiunea naționalistă. Regiuni precum Alsacia-Lorena și zona Carpato-Galițiană (care astăzi include părți din Polonia, Ucraina, Slovacia și România) au produs numeroase colecții, caracterizate de Bohlman ca fiind nu atât de costisitoare pe cât de vaste („no less expensive than they were expansive”).¹⁰

Conceptul de „muzică națională” (dar și echivalentele sale din secolele XVIII-XIX precum „folclor” sau „muzică folclorică”) a luat naștere într-o perioadă sinonimă cu ascensiunea economică, dar mai ales politică, a burgheziei. Este de înțeles, așadar, de ce o parte a exegezei moderne asupra evoluției folcloristicii consideră aceste concepte ca fiind manipulate de către burghezie pentru a se putea conforma propriilor idei de „popor” și „națiune” și pentru a putea servi în final, propriilor scopuri politice.¹¹ Termenul de muzică națională (care făcea referire atât la folclor, cât și la muzica de inspirație folclorică prelucrată artistic) a intrat în discursul anglofon prin discuțiile ridicate de muzica scoțiană, odată cu apariția volumului de balade Ossian (texte – 1760), Scoția, în postura de cea mai „naturală” dintre națiuni, fiind cea care a furnizat, în opinia lui Gelbart, stimulul pentru discuții care au rafinat ideea de muzică și geniu natural într-o categorie conceptuală

⁹ Matthew Gelbart, op. cit., p. 180.

¹⁰ Philip Bohlman, *The Study of Folk Music in the Modern World* Folkloristics, Indiana University Press, 1988, pp. 69-70.

¹¹ Matthew Gelbart, op. cit., p. 5.

asemănătoare folclorului¹². În poemele scoțiene ale lui Macpherson, Herder a văzut o contrapondere europeană a muzicii exotice descoperite relativ recent, speculând o semnificație cultural-naționalistă care se putea citi în acest corp muzical¹³. Termenii estetici cu care Herder tratează conceptul de Volkslied la prima ediție a culegerii sale (1773¹⁴), erau aceiași cu cei ai lui Rousseau, aliniind „naturii” „cântecul popular”, la fel cum ajunsese să stabilească echivalența „muzică naturală” – „muzică națională”, rezervând artei domeniul științei, al meșteșugului. Deja la a doua ediție a Volkslied-ului (1779), Herder nu mai propune cântecul popular ca o alternativă la cântecul artistic, ci îl sugerează ca material pentru artă poetică,¹⁵ un material ce va transcende prin prelucrarea creatorului de geniu, realizându-se astfel capodopera artistică.

Odată stabilit statutul artei muzicale ca una din cele mai înalte forme de cultură, iar folclorul muzical ca fiind un fel de alteritate exotică, s-a dezvoltat o relație între centru și periferie, care depășește limitele unei gândiri muzicale și atinge valențe politice. Țările periferice statelor germane (cu excepția Franței și statelor italice, cu bogată tradiție muzicală) au importat idea unei muzici cultivate pe baza folclorului, atâta timp cât acestea dețineau un folclor național propriu și original, acest capital național reprezentând o justificare spre recunoașterea internațională pe o scenă dominată de autoritatea germană și franceză. Mai mult, Jaques Le Rider consideră că în secolul al XIX-lea popoarele periferice intră într-o concurență culturală într-o epocă ce vizează o reîntoarcere la unitatea conștiințelor și a popoarelor, iar că formarea identităților naționale urmând modelul german (ce pornește de la ideile de Volk și de limbă) se opune radical principiului dinastic habsburgic, în care tradiția coabitării și a sinergiei popoarelor și limbilor celor mai diferite este prezentată drept cimentul unui ansamblu multinațional¹⁶, ansamblu din care făcea parte și Transilvania sfârșitului de secol XIX.

Odată descoperită tradiția unui folclor muzical și importanța acestuia, s-a răspândit și ideea germană a artei muzicale organice (naturale, inspirate de creațiile poporului), astfel că până la 1820 toate națiunile europene periferice au concurat în termeni germani, compozitorii îmbrățișând ideea herderiană a folclorului muzical ca o cale organică spre arta muzicală universală.¹⁷ Gânditorii germani poziționau „geniul organic” ca fiind disponibil atât folclorului colectiv arhaic, cât și marilor artiști din toate genurile artei, inclusiv muzica.

¹² Ibidem, pp. 98-99.

¹³ Ibidem, p. 198.

¹⁴ <http://de.wikipedia.org/wiki/Volkslied>

¹⁵ Ibidem, p. 198.

¹⁶ Jaques LeRider, *Mitteleuropa*, trad. Anca Opric, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 79.

¹⁷ Matthew Gelbart, op.cit., p. 230.

Se conturează o primă direcție de abordare a folclorului la care s-au raliat și compozitorii transilvăneni ai secolului al XIX-lea, precum I. Mureșianu, G. Șorban, G. Dima, I. Vidu și alții. Aceștia promovau intens culegerea de cântece populare în scopul de a-i da o formă artistică prin prelucrare, numind muzică națională produsul final – dansuri, hore, melodii naționale, sârbe, concretizat de altfel la acea vreme în piese pentru pian sau voce cu acompaniament, care folosea de multe ori citatul folcloric într-o armonizare clasic-romantică. Conceperea unei muzici naționale se sprijinea în întregime pe ideea de identitate națională, iar cântecul popular - văzut ca vestigiul al unei muzici arhaice, naturale și simple, reprezenta puntea de legătură în comunicarea cu trecutul și singura sursă de inspirație pe baza căreia se putea crea o cultură națională puternică și originală, comparabilă cu cele din vestul Europei.

Cea de-a doua direcție de cercetare a folclorului, derulată în paralel cu cea a cultivării muzicii naționale, o reprezintă culegerile de folclor rezultate în urma unui proces mai detaliat de culegere, ce implica nu doar cunoștințe muzicale de transcriere a cântecelor pe note, ci și metodologie de sistematizare a materialului colectat. În Transilvania secolului deșteptării naționale, preocupări pentru cunoașterea și conservarea folclorului românesc au fost sprijinite de reprezentanți de seamă ai românilor, ca Timotei Cipariu la Blaj și George Barițiu la Brașov, urmând ca la începutul secolului XX, culegerea să devină o adevărată mișcare de amploare în care erau antrenați juriști, preoți, dascăli și elevi de liceu. Până în secolul XX însă, melodia a atras destul de puțin atenția culegătorilor, având în vedere că primii culegători veneau din zona literară (Vasile Alecsandri, Ioan Slavici, Iosif Vulcan), iar primele încercări de clasificare a folclorului se făceau în baza textelor baladelor, dialectul fiind cel care indica geografic proveniența acestora. Clasificarea melodică a început ceva mai târziu, datorită faptului că notarea melodiilor era destul de imprecisă sau chiar modificată, putând astfel servi mai bine scopului de a fi aranjate în versiuni și armonizate pentru ansamblu coral. Culegerile s-au efectuat de cele mai multe ori din inițiative particulare, impresionând, ca urmare acestui impuls, numărul relativ mare de broșuri, de volume cu pretenții de colecții, care pot deruta prin varietatea profilurilor și lipsa de omogenitate metodologică. Nesiguranța metodologiei culegerii se observă chiar și sub aspectul titlurilor pe care le poartă colecțiile, de la denumiri generale ca *Album Național* până la intitulări mai puțin vagi precum *Colecție, Culegere, Arii, Cântece*.¹⁸

¹⁸ Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești, 1898-1920*, vol. VI, Editura Muzicală, București, 1984, p. 361.

III.1. Colecțiile de folclor românesc ale lui Béla Bartók

Academia Română reiterează la 1908, inițiativa abandonată de mai bine de două decenii de a susține folclorul, culegerea și publicarea unei colecții sub genericul *Din viața poporului român*, care avea în vedere literatura și muzica orală.¹⁹ În cadrul acestei serii susținute de Academie, i se publică lui Béla Bartók, în 1913, colecția de *Cântece populare românești din comitatul Bihor*. Acest fapt dovedește importanța pe care cea mai respectabilă instituție culturală românească o acorda activității de culegere a folclorului și publicării acestuia, ca formă de cunoaștere și consolidare identitară, chiar dacă, în cazul de față, demersul științific necesar alcătuirii culegerii venea din partea unui străin.

Sosit inițial în Transilvania pentru culegerea muzicii populare maghiare, la însărcinarea forurilor muzicale din Budapesta, compozitorului maghiar i-a atras atenția folclorul românesc, fapt pentru care va reveni, pe cont propriu, într-o primă campanie în zona Bihorului.²⁰ Cel căruia i se datorează publicarea culegerii lui Bartók de către Academia Română este compozitorul D.G. Kiriac de la București, culegător și el, care, abordat de Bartók la recomandarea prietenilor săi români din Transilvania (Ovidiu Bușița, conform cercetărilor lui Fr. László), îi recunoaște acestuia autoritatea în domeniul folcloristicii, intuind câștigul pe care cultura română îl obținea prin faptul că i se confirma identitatea și valoarea folclorului național de către un muzician de talia lui Bartók.

Ce face interesant de discutat cazul lui Bartók este tocmai poziționarea lui neutră, asigurându-și în felul acesta obiectivitatea cercetării folclorului altei etnii²¹, în timpuri în care judecățile de valoare se făceau în termeni naționali. În calitatea sa de etnic maghiar care publică o culegere cu folclor românesc, Bartók ajunge să creeze disconfort atât în tabăra românilor, prea mândri să accepte ca un străin să se ocupe de această acțiune, dar pe de altă parte insuficient de pregătiți (științific) de a o efectua ei înșiși, cât și a maghiarilor, care se simt oarecum trădați de interesul unui conațional pentru folclorul celorlalte națiuni ale Imperiului Austro-Ungar. Gestul științific al lui Bartók va fi interpretat în termeni naționali, iar folclorul este predispus spre generarea conflictelor de acest gen, în măsura în care operează cu termeni ce definesc identitatea națională. Diversitatea de reacții și controversa pe care au stârnit-o apariția culegerii lui Bartók indică pulsul național cu care se judecau

¹⁹ Ibidem, p. 360.

²⁰ Octavian Lazăr Cosma, op. cit., pp. 448-452.

²¹ Bartók a cules nu doar folclor românesc ci și slovac sau turcesc și interesant ar fi de văzut reacțiile acestora față de acțiunea lui.

astfel de acțiuni culturale, dar și miza importantă, culturală, dar și ideologică, pe care o reprezenta tipărirea folclorului, această „muzică națională” ce echivala în ochii muzicienilor vremii cu esența etniei românești. Tocmai această diversitate a polemicilor subliniază importanța cărții, a colecției și a puterii de reprezentare culturală cu care era investită, evidențiată de impactul pe care aceasta l-a avut atât în rândurile românilor, cât și ale maghiarilor.

O critică menită să desființeze valoarea colecției a fost făcută de Oscar Pursch (șef de muzică militară), într-o recenzie apărută în revista *Șezătoarea* din Fălticeni (1914), care afirma că valoarea volumului e lipsită de interes folcloristic pentru români deoarece notarea e deficitară, intonația melodiilor bihorene este falsă și copleșită de influența maghiară sau că muzica populară trebuie culeasă de la lăutari – purtătorii specificului neaș, argumente infirmate de însăși dezvoltarea ulterioară a științei etnomuzicologice.²² Declarația lui vine să afirme public ceea ce spusese într-un fel și Duiliu Zamfirescu la ședința Academiei Române, când s-a discutat publicarea culegerii lui Bartók, și anume că „străinul nu poate să înțeleagă folclorul românesc, necum să-l culeagă!”.²³ O altă recenzie nefavorabilă a apărut la Cluj, din partea muzicologului maghiar János Seprődi, el însuși folclorist care, pe lângă faptul de a fi pus la îndoială caracterul științific al colecției din cauza lipsei indicațiilor de armură și tempo, reproșează apariția unei colecții de folclor românesc înainte de a fi apărut una cu muzica maghiarilor din Transilvania, cu atât mai mult cu cât cercetătorul era de naționalitate maghiară.²⁴ Reacții negative a provocat volumul bihorean și la Budapesta, unde Kodály - colegul de cercetare folclorică al lui Bartók, a fost acuzat pentru păcatele „antinaționale” de care se făcuse vinovat colegul său, iar volumul a fost văzut ca nesustinând punctul de vedere național maghiar, atâta vreme cât acesta a apărut la București.²⁵ „Nefast și inoportun” este calificat studiul lui Bartók și de către directorul de pe atunci al Conservatorului, Jenő Hubay, care, deși îi recunoaște un talent remarcabil, nu poate accepta ca binevenită studierea culturii naționalităților române²⁶.

Reacții negative de aceeași factură trezește și studiul aceluiași autor, ce tratează dialectul muzical al poporului român din Hunedoara, publicat un an mai târziu, în 1914 la Budapesta, material considerat de către extrema dreaptă politică din Ungaria un atentat, Bartók fiind ținta multor atacuri în presă. Un

²² Octavian Lazăr Cosma, op. cit., pp. 460-461.

²³ Francisc László, *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Cluj-Napoca, ed. Eikon, 2003, p. 51.

²⁴ Octavian Lazăr Cosma, op.cit., pp. 464-465.

²⁵ Francisc László, *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Cluj-Napoca, ed. Eikon, 2003, p. 53.

²⁶ Octavian Lazăr Cosma, op. cit., pp. 465-476.

asemenea exemplu îl oferă articolul *Béla Bartók în slujba „culturii” valahe*²⁷, în care semntarul susține că însăși preocuparea compozitorului maghiar pentru cultura poporului român este inoportună, când arma cea mai importantă a ungarilor este tocmai superioritatea culturală față de valahi, recunoscută de toată lumea, și că partea științifică nu interesează pe nimeni, provocându-l pe Bartók să se pronunțe cu privire la apartenența sa națională. În acest timp, au fost semnalate și reacții pozitive în spațiul românesc, cum este cea a compozitorului Alexandru Zirra, care a privit acest volum ca pe un precedent și un exemplu de metodologie pentru folcloriștii români, mulțumind lui Bartók pentru interesul pe care acesta îl poartă muzicii populare românești.²⁸

Pentru Bartók, culegerea și publicarea cântecelor bihorene era doar începutul unei inițiative mai ample de culegere a muzicii populare a românilor din Transilvania, activitate fără motivații ideologice, dar realizată cu probitate științifică și cu o determinare exemplară, ce a dus la descoperirea în această zonă a unui bogat și divers material folcloric. Colecțiile ce au urmat spre publicare numără titluri precum *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* (München, 1923), rezultat în urma culegerilor realizate în 1913, la care i s-a alăturat și preotul maramureșean Ioan Bârlea²⁹ (1883-1969) – cu preocupări în sfera folclorului literar.

Un alt aspect ce poate aduce lămuriri în privința importanței tipăriturilor folclorice este relația lui Bartók cu folcloriștii români și auspiciile în care s-a desfășurat colaborarea cu aceștia. Dacă în primă fază Academia îi publicase lui Bartók colecția din Bihor, pasul următor ar fi încurajat spre o colaborare între acesta și folcloriștii români. Ceea ce s-a și încercat într-o anumită măsură. Detalii interesante ne oferă Francisc László, care a mers pe urmele colaborării dintre Bartók cu colegii săi români, unde merită semnalat un episod relevant pentru discuția noastră. La momentul în care Bartók căuta editori pentru colecția din Maramureș, culegerea lui Tiberiu Brediceanu de melodii din aceeași zonă – realizată ca urmare a solicitării Academiei Române

²⁷ Acest articol l-am găsit la O. L. Cosma ca fiind semnat de Sereghy Elmer în ziarul *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Berlin, 1920, pe când la Francis László, semntarul este purtătorul de cuvânt al ultra-naționalismului maghiar, *Nemzeti Ujsag* (în Francisc László, *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Cluj-Napoca, ed. Eikon, 2003, p. 57); însă, ambele menționări susțin același conținut.

²⁸ Francisc László, *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Cluj-Napoca, ed. Eikon, 2003, p. 52.

²⁹ Ca urmare a acestei întâlniri, I. Bârlea publică un articol intitulat „Béla Bartók și legăturile sale cu Maramureșul” în care apare corespondența acestuia cu compozitorul maghiar pe durata colaborării lor. Lui Ioan Bârlea i se publică în 1924 volumul de texte culese din Maramureș cu care și obține premiul „Năsturel” al Academiei Române.

încă din 1910³⁰ - era gata de publicare, astfel că Ioan Bîrlea a propus lărgirea volumului cu piesele culese de el și Bartók, la care Bartók ar fi consimțit, plecând acasă cu materialul Brediceanu-Bîrlea pentru a-l studia. Bartók ar fi fost dispus să realizeze o clasificare comună a melodiilor culese atât de el, cât și de Brediceanu, care însă nu a acceptat această propunere.³¹ Motivele refuzului nu se cunosc, dar putem lua în calcul posibilitatea unui orgoliu profesional din partea lui Brediceanu. Se pare că a cântărit mai mult sentimentul național la Brediceanu în decizia de a refuza colaborarea cu Bartók, din moment ce nu se puneau problema unei incompatibilități metodologice în analiza materialului - chiar dacă ajutorul oferit de Bartók ar fi fost în avantajul științific al colecției românului. S-a căzut de acord să se publice un volum semnat de trei autori, în care materialele să apară separat, în următoarea ordine: Bîrlea, Brediceanu, Bartók, volumul având girul secțiunii literare a Academiei Române. Tipărirea s-a amânat datorită izbucnirii primului război mondial, iar la inițiativa lui Bîrlea, s-a reactualizat proiectul operei tripartite, dar Academia ducea lipsă de fonduri, iar Brediceanu renunță chiar și la ideea publicării materialului său laolaltă cu ceilalți doi autori, preferând editarea separată, fapt ce a decis anularea publicării volumului colectiv. Bartók, care căzuse la o înțelegere cu editura Drei Masken din Munchen, a mai făcut o ofertă Bucureștilor, prin intermediul lui Bușița și al lui Kiriac, propunând la Academia Română, respectiv Ministerul Cultelor și Artelor să semneze volumul în calitate de coeditor dar fără succes. Volumul maramureșean a apărut în 1923, la München.³²

Dacă de o eventuală colaborare între Bartók și folcloriștii transilvăneni nu a putut fi vorba, din cauza unor evidente motive concurențiale, pentru cel de-al treilea volum al său cu muzică românească, Bartók nici măcar nu a mai încercat să invite vreo instituție românească să susțină editarea, având în vedere eșecul cu volumul anterior și climatul din ce în ce mai tensionat al anilor '30. Cu toate că *Melodien der rumänischen Colinde* (Viena, 1935) a constituit o premieră majoră datorită faptului că a fost prima monografie de gen din istoria folcloristicii românești, volumul a trecut aproape insesizabil în spațiul românesc din cauza climatului tensionat.³³

Este de subliniat evoluția generală a relației lui Bartók cu mediul folcloristic muzical românesc în decursul primelor decenii ale secolului 20, tocmai pentru a evidenția influența cadrului istoric și a ambianței politice asupra acestei relații. Prețuirea de care s-a bucurat Bartók, cel puțin în anii

³⁰ Octavian Lazăr Cosma, op. cit, pp. 430-432.

³¹ Francisc László, *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Cluj-Napoca, ed. Eikon, 2003, p. 59.

³² Ibidem, p. 59.

³³ Ibidem, pp. 80-81.

'20, reiese și din invitația pe care Societatea Compozitorilor Români i-a făcut-o să i se alăture ca membru sau din inițiativa autorităților românești de a-l decora cu ordinul Bene Merenti gradul I (1924), cât și din reclama ce i se făcea în presă, în care era numit „compozitor și filoromân”³⁴. Pe acest fundal se situează și inițiativa Academiei Române de a publica culegerea cu folclor românesc, realizată totuși de către un compozitor maghiar. În anii '30, însă, relația lui Bartók cu cercurile culturale românești avea să se deterioreze și din cauza unor concluzii semnalate de acesta în studiul „Muzica noastră populară și muzica populară a popoarelor vecine” (1934), fiind ori acuzat ori ignorat de cercurile românești în rezultatele sale științifice.³⁵

III.2. Sabin Drăgoi și colecția 303 Colinde

În timp ce relațiile lui Bartók cu mediul muzical românesc se deteriorează, lui Sabin V. Drăgoi (1894-1968) i se editează colecția intitulată 303 Colinde (Scrisul Românesc, Craiova, 1931), o selecție din culegerile sale de folclor pe care le-a început în 1922, cea mai mare parte fiind rămasă în manuscris.³⁶ Deși unii muzicologi români au considerat colecția lui Drăgoi anterioară celei de colinde culese de Bartók, ceea ce este și adevărat ca ordine de apariție a materialului editat, este de menționat că Drăgoi a cunoscut manuscrisul lui Bartók (redactat în 1924³⁷), cu care a avut contacte personale în pregătirea pentru tipar a cărții sale având onestitatea de a recunoaște public întâietatea muzicianului maghiar.³⁸

Volumul lui Drăgoi a fost editat de Comisiunea pentru „Arhiva fonogramică și publicarea de folclor muzical” pe lângă Ministerul Cultelor și Artelor³⁹, instituție înființată la București în 1927 de către etnomuzicologul George Breazul în condițiile ascensiunii Partidului Național-Țărănesc⁴⁰.

³⁴ Ibidem, p. 93.

³⁵ Francisc László, *Béla Bartók și lumea noastră. Așa cum a fost*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 124.

³⁶ George Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1966, p. 470.

³⁷ Încă de la prima atestare a manuscrisului, deși neterminat, era deja de vânzare, în 1924, prin intermediul lui Kiriac, Bartók oferindu-l Ministerului Cultelor și Artelor de la București pentru 24.000 lei, plătiți în dolari americani. Și astăzi se află, perfect conservat, în patrimoniul Bibliotecii Naționale a României, în László, *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Editura Eikon, 2003, p. 73.

³⁸ Francisc László, *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Editura Eikon, 2003, p. 72.

³⁹ Nicolae Rădulescu, *Sabin V. Drăgoi*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1971, pp. 219-220.

⁴⁰ Breazul nota în *Patrium Carmen* (1941), p. 478, stadiul cercetării folcloristice românești, citându-l pe Nichifor Crainic care, în articolul „Un muzeu fonogramic” din Cuvântul din 1925,

Lucrarea a văzut lumina tiparului și datorită întâmplării ca Drăgoi să-l fi cunoscut, prin G. Breazul, pe foneticianul și folcloristul Hubert Pernau, profesor la Sorbona, care i-a propus lui Drăgoi să publice colecția de colinde într-o ediție bilingvă franceză-română, propunere ce a avut darul de a mobiliza forurile românești.⁴¹ Românii au receptat sugestia specialistului francez în termeni pozitivi, fiind încurajați de o recunoaștere internațională ce venea să confirme valoarea folclorului autohton și importanța prezenței acestuia în galeria muzicilor folclorice europene.

Valoarea nu numai documentară, ci și pragmatică a culegerii lui Drăgoi, reiese dintr-un detaliu pe care acesta îl divulgă într-o scrisoare către Breazul în care discută detalii referitoare la preț, calitatea și cantitatea exemplarelor în curs de tipărire. Acesta propune ca din numărul total de exemplare, un anumit procentaj să meargă în scop de propagandă în țară și străinătate (pentru acestea fiind suficientă prefața bilingvă) și ca un număr de 10 exemplare să se lege în piele cu litere de aur „ca să mituim vreo câteva persoane care ne pot fi de folos”.⁴²

Motivând că a fost „împins de dragostea nemărginită pentru poporul nostru și pentru sufletul său bogat în manifestări artistice” și de imperativul salvării „celor mai prețioase comori de artă națională” din calea răspândirii grabnice a civilizației spre sate, după cum notează în introducerea colecției, Drăgoi își declară adevăratele motive la direcția de cercetare inaugurată de Bartók, a căror principii le urmează în clasificarea melodiilor.⁴³ De altfel, cu Bartók se întâlnește la Timișoara în 1926, după unul din recitalurile acestuia, prilej cu care cei doi au schimbat idei pe marginea inițiativei lui Drăgoi.⁴⁴

Pe lângă meritul de a strânge la un loc o importantă mostră de muzică tradițională românească, culegerea lui Drăgoi devine și ocazia afirmării unor ipoteze, justificate acum de un corpus muzical semnificativ, privind originalitatea și chiar superioritatea muzicii folclorice a acestui tânăr stat. Dovada o reprezintă însăși forma fizică în care este păstrat acest folclor, iar culegerile de acest gen dau ocazia autorilor lor să formuleze nu numai idei

deplângea lipsa de reacție a lui Al. Lapedatu –pe atunci ministrul Cultelor și Artelor, la nevoia de a finanța înființarea unei instituții destinate salvării și prezervării folclorului muzical. Multă vreme nu trece însă, și fotoliul ministrului Artelor a fost ocupat de Vasile Goldiș, avându-l secretar general pe Nichifor Crainic, astfel că a fost prevăzută în bugetul ministerului suma de un milion și jumătate de lei pentru Arhiva fonogramică a ministerului.

⁴¹ Nicolae Rădulescu, *Sabin V. Drăgoi*, Ed. Muzicală, București, 1971, p. 56.

⁴² George Breazul, *Scrisori și documente I*, ed. îngrijită de Titus Moisesescu, Editura Muzicală, București, 1984, p. 171.

⁴³ 303 Colinde cu text și melodie (culese și notate de Sabin V. Drăgoi), Ed. Scrisul Românesc S.A., Craiova, 1931.

⁴⁴ Francisc László, *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Ed. Eikon, 2003, p. 95.

strict științifice, ci și apologii naționaliste privind superioritatea națiunii române. Concluziile pe care Drăgoi le trage în urma analizării colindelor vin să demonstreze autenticitatea materialului studiat, încercând să identifice concret acea esență a caracterului etnic. Afirmă ideea că „lipsa simetriei din structura colindei este dovada superiorității muzicii noastre”⁴⁵ și subliniază bogăția melodică (acel „mod de inventică melodică al unui popor”), încercând să combată catalogarea de muzică primitivă asociată folclorului românesc. Asimetria liniei melodice este un punct central în argumentația lui Drăgoi, această caracteristică a folclorului român fiind asemănată ca nivel de complexitate și elaborare cu cea existentă în operele marilor maeștri ai muzicii clasice. Încercarea lui Drăgoi de a găsi un punct de sprijin solid în muzica cultă pentru demonstrarea teoriilor sale denotă o cunoaștere incompletă a domeniului de cercetare, asimetria fiind prezentă și în folclorul altor popoare dar cu care la acea vreme Drăgoi nu luase contact și pe care ulterior, etnomuzicologia a formulat-o ca o caracteristică larg răspândită în folclorul muzical.

Am reținut însă cuvintele autorului, care, explicând metodologia culegerii, mărturisea că: „am grupat melodiile după sate și județe, gândind să fac mai întâi folclor, căci de știință mai e vreme”⁴⁶ (!). Această replică este mai mult decât evidentă pentru gândirea folcloristicii românești la început de secol 20, în care prioritar era colectarea a cât mai mult material folcloric din calea dispariției inevitabile, lăsând posterității spre analiză mai amănunțită materialul cules. Este o mentalitate ce reflectă o nevoie de reprezentare mai mult profilactică și oarecum, politică, de stabilire a granițelor și a bunurilor culturale a acestui spațiu transilvănean, în condițiile în care acesta făcea deja parte din componența recent formatului stat român. Colecția lui Drăgoi vine să aducă o contribuție științifică a muzicii tradiționale românești existente în Transilvania.

Drăgoi echivalează însă folclorul muzical cu „arta națională”, ridicând astfel această muzică la rangul suprem și înzestrând-o cu însușiri ce îi erau până acum necunoscute. Pentru el, principalul pericol ce pândește această artă și care justifică totodată realizarea culegerilor de folclor este nu ostilitatea sau influența nefastă a statelor vecine, ci civilizația urbană care o va transforma iremediabil și pe cea rurală: „De aceea strig: Să ne grăbim că bate ora 12! Ne civilizăm! Ajutor!”⁴⁷

⁴⁵Argumentul său implică ideea conform căreia genialitatea creatoare tinde să scrie asimetric, cu alte cuvinte, autenticitatea se probează tocmai prin forma artistică.

⁴⁶ 303 Colinde cu text și melodie (culese și notate de Sabin V. Drăgoi), Ed. Scrisul Românesc S.A., Craiova, 1931, p. XXXV.

⁴⁷ Ibidem, p. IX.

Impactul pe care această colecție l-a avut în rândul românilor preocupați de cercetarea folclorului muzical a fost cât se poate de pozitiv, Drăgoi fiind apreciat atât pentru faptul că, în sfârșit, un român semna o astfel de carte, care se putea ridica la nivelul științific ridicat de Bartók, cât și pentru rezultatele ce satisfăceau nevoia de acreditare și consolidare națională a românilor. Pe lângă laudele aduse de Breazu, mulțumit că putea justifica existența Arhivei fonogramice prin rezultate ca acestea, unul din exemple îl oferă Onisifor Ghibu, care subliniază valoarea culegerii lui Drăgoi nu doar pentru partea ei folclorică, cât mai ales concluziilor muzicianului referitoare la „esența artistică a acestui bogat material”, apreciind contribuția pe care o aduce această lucrare ca fiind „neprețuită și menită să așeze poporul român la un loc de cinste printre popoarele înzestrate de Dumnezeu cu însușiri muzicale deosebite”.⁴⁸ Colecția de colinde a lui Drăgoi s-a dovedit a fi un adevărat câștig, reușind să cuprindă între paginile sale acea esență a specificului românesc, astfel că, drept urmare, i s-a potențat valoarea odată cu obținerea premiului „Năsturel” (1933) din partea Academiei, prestigioasa autoritate validând-o astfel. Ulterior, Drăgoi va mai publica colecția *122 Melodii populare din Valea Almăjului*, la editura „Cartea românească” (1937), dar care nu a mai atins „celebritatea” colecției de colinde. Acest gen a reprezentat ineditul și specificul pentru folcloristica interbelică spre deosebire de horă sau doină, tipice pentru o etapă anterioară.

III.3. Culegerile de folclor ale lui Tiberiu Brediceanu

Referitor la culegerea de folclor în Transilvania, muzicologia românească îl recunoaște pe compozitorul Tiberiu Brediceanu (1877-1968) ca pe unul din cei mai importanți, cu siguranță cel mai vizibil, culegători de folclor încă de la sfârșitul secolului 19. Culegerea rezultată în urma înregistrărilor sale făcute în Maramureș în 1910, *170 Melodii populare românești din Maramureș* (care va vedea lumina tiparului abia în 1957) sau volumul *810 Melodii populare românești din Banat*, lucrare care a obținut Premiul de folclor al Societății Compozitorilor Români în 1925⁴⁹, sunt dovezile, deși doar în manuscris, unei munci duse până la capăt în ceea ce privește salvarea și înregistrarea folclorului muzical în patrimoniul cultural român. Chiar dacă nu și-a editat culegerile, care ar fi facilitat care să faciliteze circulația analizelor cu privire la specificul muzical românesc, Brediceanu și-a făcut publice ideile sale în numeroase articole, atât în țară cât și în străinătate,

⁴⁸ Onisifor Ghibu, „*Colindele D-lui Sabin Drăgoi*” în *Mișcarea muzicală* (articol preluat din *Universul*), 1937, nr.1-2.

⁴⁹ Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești. Uniunea compozitorilor și muzicologilor din România (1920-1995)*, Ed. Muzicală a U.C.M.R., București, 1995, p. 35.

în calitate de membru corespondent al diferitelor societăți muzicale sau folclorice.

Cu toate că unul din cei mai reprezentativi muzicologi interbelici români, în persoana lui George Breazul, apreciază contribuția de folclorist a lui Brediceanu în rândul colecțiilor care au îndeplinit o serie de condiții de redare absolut obiectivă a melodiilor, o justă observație face O. L. Cosma față de folcloristul Brediceanu, căruia îi surprinde stadiul de cercetare al folclorului oprit la nivelul de culegere, fără să urmeze etapele ulterioare, de sistematizare, interpretare și pregătire pentru tipar, deși în cazul culegerii din Maramureș, însuși Bartók se oferise să îi sugereze anumite operații în vederea publicării, Brediceanu însă neacceptând propunerea.⁵⁰

În opiniile publice ce tratau folclorul românesc, Brediceanu, fără să fi aplicat o clasificare riguroasă, în afară de a fi sesizat prezența cântecelor lirice (doinele), trage concluziile că folclorul românesc este mai „nou, mai variat și mai veritabil țărănesc”, menit întrebuițării în muzica cultă: „suprema țintă, supremul ideal spre care trebuie să nădăjduim”.⁵¹ Pe de altă parte, colecția este văzută ca „material de dovadă cu care trebuie să ne înarmăm, în scop de propagandă, pentru susținerea cauzelor politice și culturale”⁵², de unde reiese foarte clar puterea cu care era investită această carte. Putem spune chiar că Brediceanu, prin acest din urmă citat, rezumă în câteva cuvinte ideile studiului de față: vectorul profund ideologizat pe care se situa, la acea vreme, culegerea și tipărirea folclorului.

Din nou, originalitatea și superioritatea muzicii noastre revin în discursul muzicienilor ce se ocupă cu culegerea de folclor, Brediceanu afirmând că „săvârșind această muncă mântuim tot ce caracterizează și ce exteriorizează mai mult specificul etnic al neamului nostru românesc”⁵³, neam care a fost capabil de a da naștere unei muzici „fără nici o exagerare mai bogată, mai variată ca formă și fond melodic decât muzica oricărei alte națiuni”⁵⁴. Pentru compozitorul transilvănean, știința muzicii comparate – acest „domeniu de activitate bine definit ce antrenează studii istorice, acustice, antropologice, etnologice și estetice pe bază de comparare, inspirat, ca metodă, din studiile comparate ale psihologiei, limbilor”, după cum o caracterizează Breazul – trezește competiția, iar aceasta, în anumite condiții, transformă naționalul în naționalist. Conform ideilor lui Bohlman, muzica naționalistă apare în acele momente și locuri în care națiunile se confruntă și

⁵⁰ Idem, *Hronicul muzicii românești, 1898-1920*, vol. VI, Ed. Muzicală, București, 1984, p. 437.

⁵¹ Tiberiu Brediceanu, *Corespondență Drăgoi-Brediceanu*, în *Transilvania*, nr. 5, 1937.

⁵² Idem, *Părerii relativ la problema salvării și cultivării specificului nostru etnic*, în *Transilvania*, nr.3, mai-iunie 1937.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Idem, *Corespondență Drăgoi-Brediceanu*, în *Transilvania*, nr.5, 1937.

concuerează unele cu altele pe aceleași bunuri culturale, această categorie de muzică contribuind la eforturile de reprezentare a teritoriilor contestate, cum sunt regiunile de graniță.⁵⁵ Competiția, este identificată de etnomuzicologul american, ca mijloc prin care se poate impune o națiune, mai ales într-o competiție de tip cultural, având capacitatea de a sugera o miză mai importantă decât muzica în sine și de a o investi, în fond, cu un potențial naționalist a cărui scop depășește finalitățile estetice.⁵⁶ Astfel, competiția poate genera aspecte conflictuale la nivel cultural, în condițiile în care se speculează un potențial naționalist, rezultând un discurs purtat, de cele mai multe ori, în temeni ostili și ofensatori.

Declarațiile lui Brediceanu conform cărora salvarea folclorului este imperativă atâta timp cât „vecinii noștri de la vest, potrivnici de veacuri, în nesocotita lor acțiune revizionistă, intensifică din ce în ce mai accentuat sistematica lor procedură de a aduna și de a fixa în tipar și imagini și de a lăsa în lume, ca și când ar aparține patrimoniului lor, multe din cele mai tipice obiceiuri și cele mai veritabile produse ale poporului nostru”⁵⁷, vin să întărească tendința de politizare a folclorului și folosirea culegerilor drept „arme” în lupta de legitimare a statelor. Culegerea de folclor avea astfel două întrebări: una defensivă, de salvare a valorilor naționale de iminenta lor înstrăinare, și o alta ofensivă, prin care pretențiile similare ale statelor vecine erau demontate. Discursul lui Brediceanu trădează fundalul tensionat al anilor '30, în care condițiile istorice create de criza economică mondială aveau să ridice la rang de politică de stat cele mai nefericite ideologii extremiste, a declanșat fenomenul radicalizării politice a unei părți a intelectualității românești.

Un punct fierbinte l-a atins, neintenționat, în folcloristica românească, studiul lui Bartók intitulat „Muzica noastră populară și muzica populară a popoarelor vecine” (1934), studiu ce reprezintă o sinteză amplă a observațiilor sale în domeniul folcloristicii comparate, în care consemnează influența maghiară în muzica românească, reușind astfel să inflameze forurile românești prin „atentatul” asupra autenticității, acest măr al discordiei al folcloristicii.⁵⁸ Prin problema pe care o ridică, studiul bartókian se plasează, inevitabil, pe o direcție de interpretare în termeni politici, de comparație între națiuni, de concurență când vine vorba de influență, de contaminare a

⁵⁵ Philip Bohlman, *Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*, second edition, University of Chicago, Routledge, pp. 86-87.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Tiberiu Brediceanu, *Părerii relativ la problema salvării și cultivării specificului nostru etnic*, în *Transilvania*, nr. 3, mai-iunie 1937.

⁵⁸ Francisc László, *Béla Bartók și lumea noastră. Așa cum a fost*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 124.

autenticului, reușind să lezeze cele mai puternice sentimente naționale românești.

Urmările acestui studiu au stârnit nemulțumiri puternice mai ales în persoana lui Brediceanu, care, într-o ședință a Societății Compozitorilor Români, l-a acuzat pe Bartók de deturnarea folclorului românesc în favoarea ungarilor.⁵⁹ Cu toate că Bartók a avut și susținători în persoana lui Constantin Brăiloiu, Mihail Jora sau Ion Nonna-Otescu, moțiunea de protest a reușit să-i anuleze concertul lui Bartók de la Timișoara, unde era așteptat pentru a-i sărbători jubileul în activitatea sa folclorică (ocazie cu care i se dezvelea și un bust), rămânând ca acesta să susțină doar conferința de la București, la care fusese invitat să discute despre prelucrarea muzicii populare în muzica cultă.⁶⁰

Odată cu prezența sa la București, Bartók a studiat arhiva de folclor, făcând ulterior o completare studiului său un cuvânt de încheiere, în care își reconsidera unele poziții anterioare, tocmai acelea care îi nemulțumiseră atât de mult pe criticii săi români: hora lungă maramureșeană nu mai era privită acum ca un împrumut al românilor de la ucraineni, ci se dovedea a fi prezentă pe tot cuprinsul țării ca un gen de sine stătător. Însă această observație, care oferise câștig de cauză românilor, nu a reușit să calmeze spiritele, stârnind furia adversarilor, care și-au găsit purtătorul de cuvânt în persoana istoricului de artă clujean Coriolan Petranu. Mai ales cea de-a doua jumătate a anilor '30 a constituit un decor istoric mai favorabil confruntărilor politice, inclusiv pe teme folclorice. De acest caz, numit „afacerea Petranu”, s-a ocupat mai îndeaproape muzicologul clujean Francisc László⁶¹, de la care am preluat din informații. Neavând vreo pregătire de specialitate, Petranu găsește în Bartók ținta atacurilor sale, îndemnând ca românii să vadă în persoana sa un revizionist șovin periculos, aliniind împotriva lui o adevărată coalțiție, persoane și personalități din Elveția, Letonia, Cehoslovacia, Germania, Belgia, Franța, Olanda și Turcia, iar din țară pe Brediceanu, Drăgoi (gata să colaboreze cu Bartok în anii 20, acum sensibilizați de tensiuni politice), Breazul, Emil Monția, citând din scrierile (și scrisorile!) lor, desigur, numai fragmentele care sunt favorabile poziției sale.⁶² A existat un schimb de răspunsuri din partea lui Bartók, acesta recunoscând că muzica maghiară și românească s-au influențat reciproc, însă interesul lui Petranu, având în vedere că publicase înainte articolul „*L'histoire de l'art hongrois au service*

⁵⁹ Ibidem, p. 93.

⁶⁰ Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești. Uniunea compozitorilor și muzicologilor din România (1920-1995)*, Editura Muzicală a U.C.M.R., București, 1995, pp. 78-81.

⁶¹ Francisc László, *Béla Bartók și lumea noastră. Așa cum a fost*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, pp. 142-144.

⁶² Ibidem.

du révisionnisme”, nu era unul primordial etnomuzicologic, ci unul de a-și extinde preocupările sale publicistice asupra altor domenii.

Închei acest episod conflictual cu impresiile lui Bartók, de o luciditate și o noblețe spirituală dezarmantă, apărute în toiul polemicilor cu naționalistii români, într-un articol numit „Cercetarea cântecului popular și naționalismul” (1937)⁶³, în care găsește colaborarea internațională în folcloristică ca o necesitate mai stringentă decât în științe în general, dar recunoaște vulnerabilitatea acestui domeniu în calea naționalismului și a ultra-naționalismului, deplângând sensibilitatea exagerată cauzată de încordările ideologice ale epocii. Subliniază suspendarea propriei simțiri naționale pe care folcloristul cercetător trebuie să și-o facă, anticipând direcția pe care folcloristica o va face atunci când, în baza suficientelor materiale adunate, toate muzicile populare ale globului pământesc vor fi reduse, în fond, la câteva forme ancestrale, arhetipuri, protostiluri și genuri.⁶⁴ Cel care avea să dovedească, mai târziu, această teorie a fost Constantin Brăiloiu. Etnomuzicologul român, studiind materiale folclorice din diferite zone ale lumii ajunge la concluzia că aceste muzici, în pofida diversității lor de exprimare, au la bază un set inteligibil de „piese de construcție”, de principii scalare, ritmice sau structurale, din care decurge un întreg ansamblu de procedee sau un sistem.⁶⁵ Perspectiva aceasta atenuază din punct de vedere ideologic competiția națiunilor prin intermediul folclorului muzical.

Ideea centrală a acestui studiu nu a fost de a face o istorie a folcloristicii românești, ci una prin care intenționez să evidențiez puterea cu care, încă de la începutul preocupărilor pentru acest domeniu, colecția de folclor muzical asupra căreia s-au proiectat nu doar valorile estetice ale unui anumit material muzical, ci mai ales pe cele care purtau o miză politică. În accepțiunea exegezei moderne asupra evoluției folcloristicii, concepte precum *muzică folclorică* sau *muzică națională* sunt considerate ca fiind dirijate de cercurile intelectuale în conformitate cu ideile de popor și *națiune*, servind, în final, propriilor scopuri politice. Până la un punct, aceasta este situația care caracterizează preocuparea pentru folclor muzical în Transilvania secolelor XIX-XX, în care mobilizări pentru acțiuni de culegere de folclor sunt inițiate de instituții culturale românești în momente în care nevoia de reprezentare identitară în spațiul cultural european era un imperativ. Colecția de folclor muzical este văzută astfel, ca dovadă materială a specificului românesc, care evidențiază potențialul cultural al statului român.

⁶³ Ibidem, pp. 145-146.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Constantin Brăiloiu, Opere II, ed. Emilia Comișel, București, Editura Muzicală, 1967, p. 57.

INFLUENȚA GRAVORULUI BLASCHKE JÁNOS (1770-1833) ASUPRA GRAFICII DIN CARTEA ROMÂNEASCĂ VECHIE DE LA BUDA¹

Anca Elisabeta Tatay
Biblioteca Academiei, Cluj-Napoca
Universitatea „1 Decembrie 1918”, Alba Iulia

Calitățile aparte ale graficii din tipăriturile românești vechi, în speță a gravurii în lemn, metal și a litografiei, insuficient studiate până în prezent, ne-au determinat ca în perioada 2007-2011 să elaborăm o teză de doctorat despre gravura din cartea românească tipărită la Buda între 1780-1830². Cercetările efectuate au scos la iveală un număr de 240³ de titluri apărute în cadrul secției românești a Tipografiei Universității din Buda⁴ de-a lungul celor 50 de ani auțiți în vedere. În ansamblul cărții românești vechi, cu limitele între 1508 – 1830, acest număr plasează oficina pe locul al III-lea (după București și Iași), dar dacă luăm în considerare doar cantitatea tipăriturilor apărute în primele trei decenii ale secolului al XIX-lea (de aproximativ 225), ea ocupă locul I pentru respectivul segment de timp⁵. Un alt merit al acestei imprimerii este numărul mare de cărți laice tipărite, devansând cu mult, din acest punct de vedere, celelalte centre tipografice din spațiul românesc unde exista o strictă

¹ Acest studiu este finanțat dintr-un grant al Consiliului Național al Cercetării Științifice, CNCS-UEFISCDI, cod proiect: PN-II-RU-PD-2012-3-0433.

² Anca Elisabeta Tatay, *Din istoria și arta cărții românești vechi. Gravura de la Buda (1780-1830)*, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2011.

³ Ibidem, p. 9. Vezi lista lor (încă deschisă) în Ibidem, pp. 432-442.

⁴ Despre Tipografia Universității din Buda vezi îndeosebi: Veress Andrei, *Tipografia românească din Buda*, în *Boabe de grâu*, An III, 1932/12, pp. 593-612; Käfer István, *Az Egyetemi Nyomda négyszáz éve (1577-1977)*, Budapest, Magyar Helikon, 1977; Péter Király (ed.), *Typographia Universitatis Hungaricae Budae, 1777-1848*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983; Domokos Sámuel, *Tipografia din Buda. Contribuția ei la formarea științei și literaturii române din Transilvania la începutul secolului al XIX-lea*, Gyula, Editura Noi, 1994. Tipografia a editat în perioada 1777-1848 cărți în 16 limbi: latină, maghiară, germană, franceză, italiană, neogreacă, cehă, slovacă, croată, sârbă, ucraineană, bulgară, slovenă, română, ebraică și idiș. Vezi Sziklay László, *Les courants idéologiques, littéraires et artistiques dans les publications de l'Imprimerie Universitaire de Buda*, în Péter Király (ed), op. cit., p. 45.

⁵ Ambrus Miskolczy, *Le rôle des publications de l'Imprimerie Universitaire de Buda dans l'évolution de la culture roumaine de la fin du XVIII^e siècle à 1830*, în Péter Király (ed), op. cit., p. 301.

cenzură, exercitată atât din partea statului, cât și din cea a bisericii⁶. Acest lucru este datorat faptului că Tipografia Universității din Buda era acum o instituție patronată de stat⁷, și ca atare servea în primul rând interesele monarhiei. Pentru a obține venituri, ea executa tipărituri la comandă. Politica liberală (rod al absolutismului lăminat) desfășurată de către Tipografie a determinat ca aceasta să devină centrul iluminismului din Europa Centrală și Orientală. Astfel sub egida ei s-au dezvoltat culturile a mai multor popoare din imperiu⁸.

În cadrul secției românești a oficinei de la Buda pe lângă cărțile bisericești sau teologice, s-au tipărit numeroase manuale, lucrări cu conținut istoric, filologic, filosofic, literar (traduceri sau opere originale), geografic, economic, calendare și prima publicație periodică românească pentru Transilvania și Ungaria. Majoritatea acestor tipărituri românești conțin elemente decorative, în special frontispicii și viniete, 36 dintre ele fiind împodobite și cu 90 de ilustrații distincte⁹. Estetica tipăriturilor se datorează fără îndoială personalului tipografiei, precum și comanditarilor.

În câteva studii publicate recent¹⁰, precum și în cartea ce are la bază teza de doctorat¹¹ am demonstrat existența unei rute de circulație a gravurii. S-a pornit de la sursele de influență și de la impactul¹² ilustrațiilor din cartea românească veche tipărită la Buda. Astfel am observat că pentru cărțile religioase s-a apelat cel mai adesea la modele similare tipărite în spațiul românesc (Râmnic, Blaj, Sibiu, Brașov, Buzău), atât în ce privește textul, cât și în ce privește ilustrația. Remarcăm că unele ilustrații din centrele românești

⁶ Mircea Tomescu, *Istoria cărții românești de la începuturi până la 1918*, București, Editura Științifică, 1968, p. 93, 121.

⁷ Înființată în anul 1577 de către episcopul catolic Telegdi Miklós, ea a funcționat 200 de ani la Tyrnavia, fiind mutată (împreună cu Universitatea) în 1777 la Buda și scoasă de sub tutela bisericii.

⁸ Vezi pentru detalii Sziklay László, op. cit., pp. 45-51.

⁹ Anca Elisabeta Tatay, *Din istoria...*, p. 382; Idem, *On the History and Art of the Old Romanian Books. The Engravings of Buda (1780-1830)*, în *Magyar Könyvszemle*, An 129 (20130), nr. 1, p. 61.

¹⁰ Vezi în special: Idem, *Viena, Buda, spațiul românesc – rută de circulație a gravurii (1780 – 1830)*, în *Transilvania*, 2010/11-12, pp. 35-41; Idem, *A Budán nyomtatott román könyvek metszetei: Ihletődési források és hatás (1780-1830)*, în Doncevo Toso, Menyhart Krisztina, H. Tóth Imre (ed.), *Magyarország és a Balkán vallási és társadalmi kapcsolatai Tanulmánykötet Ohridi Szent Naum halálának 1100. évfordulója emlékére*, Budapest, Bolgár Kulturális Fórum, 2011, pp. 210-220; Idem, *Vienna, Buda, the Romanian Area – Circulation Route of the Engraving (1780-1830)*, în François Bréda, Valentin Trifesco, Luminița Ignat-Coman, Giordano Altarozzi (ed.), *Austrian Influences and Regional Identities in Transylvania*, Bratislava, Editura Ab Art, 2012, pp. 75-88; Idem, *On the History and Art*, pp. 58-69.

¹¹ Idem, *Din istoria și arta...*

¹² Felul în care gravura din orașul maghiar de pe Dunăre a influențat la rândul ei ilustrația din cele trei țări românești.

amintite pleacă la rândul lor după modele ucrainene (Kiev, Lvov) sau rusești (Moscova). Există însă și excepții, când sursa de inspirație a imaginii budense provine din Occident, în mod deosebit de la Viena. În schimb, pentru decorarea cu gravuri a tipăriturilor laice s-a recurs numai la modele străine: ungurești, austriece ș. a. Ca dovadă, gravorii, atunci când semnează, își dezvăluie apartenența la neamurile amintite mai sus¹³. Pe de altă parte, examinând cărțile tipărite în spațiul românesc am fost plăcut surprinși când am depistat la Oradea, Brașov, Sibiu, Buzău sau București elemente grafice care provin din cărțile apărute la Buda.

Tot atunci arătam cum gravurile din cartea Plutarh nou, Buda, 1819, pleacă după cele din ediția de la Viena din 1806-1807, acestea din urmă executate de gravorul Blaschke János (aspect asupra căruia vom reveni). Ultima călătorie la Budapesta ne-a condus pașii spre cea mai nouă apariție editorială a cercetătoarei Júlia Papp: două volume impresionante (atât prin calitatea lor, cât și prin dimensiune) care cuprind întreaga creație artistică a lui Blaschke János¹⁴. Nu mică ne-a fost mirarea când am descoperit anumite similitudini între gravurile din cartea Júliei Papp și cele din teza de doctorat amintită. Așadar, studiul de față dorește să discute ilustrațiile din patru tipărituri (*Genealogie și Calendar*, Buda, 1817¹⁵; *Plutarh nou*, Buda, 1819¹⁶; *Biblioteca românească*, Buda, 1821¹⁷ și *Calendar românesc*, Buda, 1830¹⁸) care au fost inspirate din lucrări executate de János Blaschke¹⁹.

¹³Gravori precum: Gritner, Carolus Fridericus (Károly Frigyes) Hederich, János Fülöp Binder, Johann Wenzel Engelmann, Lipót Wokál, Gottfried Prixner, Prixner junior, Adám Sándor Ehrenreich, Andreas Geiger, Sámuel Lehnhardt, Lipót (Leopold) Kohlmann (Colman), Jozsef Höschl semnează ilustrații în cartea românească veche apărută la Buda între 1780-1830. Vezi lista acestor gravori, alături de gravurile semnate, în *Ibidem*, pp. 452-454.

¹⁴Papp Júlia, *Könyv és kép a 19. század elején. Blaschke János (1770-1833) illusztrációinak katalógusa*, Vol. I-II, Budapest, Argumentum Kiadó/MTA, 2012.

¹⁵Ioan Bianu, Nerva Hodoș, Dan Simonescu, *Bibliografia românească veche (1508-1830)*, Tom III, 1809-1830, București, Atelierele grafice Socec & CO., Soc. Anonimă, 1912-1936, p. 183; Daniela Poenaru, *Contribuții la Bibliografia românească veche*, Târgoviște, Muzeul Județean Dâmbovița, 1973, pp. 284-285.

¹⁶Ioan Bianu, Nerva Hodoș, Dan Simonescu, op. cit., pp. 290-291; Ioan Bianu, Dan Simonescu, *Bibliografia românească veche (1508-1830)*, Tom IV, *Adăugiri și îndreptări*, București, Atelierele grafice Socec & Co., Soc. Anonimă Română, 1944, p. 305.

¹⁷Ioan Bianu, Nerva Hodoș, Dan Simonescu, op. cit., pp. 372-373; Dan Râpă-Buicliu, *Bibliografia românească veche*, Additamenta, I (1536-1830), Galați, Editura Alma, 2000, pp. 404-405.

¹⁸Ioan Bianu, Nerva Hodoș, Dan Simonescu, op. cit., pp. 680-681; Râpă-Buicliu, op. cit., pp. 446-447.

¹⁹Doresc să mulțumesc (și pe această cale) lui Dr. Papp Júlia pentru indicațiile oferite cu multă amabilitate, fără de care articolul acesta nu ar fi ajuns la forma de față.

Genealogia și Calendar, Buda, 1817

Zaharia Carcalechi²⁰ va edita la Buda primul său calendar în anul 1817, intitulat *Genealogia împăraților și crailor din toată Europa. Calendariu*. Pe lângă partea calendaristică, cronologie, genealogie, poșta și târgurile românilor, partea literar-culturală este compusă din istorioare, fabule, povești și pilde, unele însoțite de gravuri. Dintre exemplarele consultate, doar cel de la Biblioteca Academiei Române din București încă mai aveau copertile originale decorate cu două imagini cu teme mitologice.

În interior mai apar alte șase ilustrații în metal²¹, una fiind semnată: **A. Geiger Sculpsit**²². Bine trase, acestea fac parte din „categoria celor cu care se împodobeau atunci volumele de oarecare importanță, și nu le sunt cu nimic inferioare”. Nu par a fi fost realizate special pentru această tipăritură, „dar au fost în orice caz utilizate în chip inteligent”²³. Ele prezintă scene cu figuri, reale, cel mai adesea cotidiene. Toate, cu excepția celei dintâi, au inscripții explicative. Două dintre ele (**Mai bine moartea decât pierderea cinstei și Văduva din Țera**) sunt realizate după lucrări semnate de J. Blaschke apărute la Viena în 1809 în cartea *Sammlung neuer kleiner Erählungen, Geschichten und Märchen*²⁴. Însăși textele lor explicative în limba germană sunt aceleași: **Lieber den Tod, als Entehrung**, respectiv **Die Witwe zu Zehra**. În cele ce urmează ne propunem să descifrăm semnificația celor două gravuri de la Buda, lucru posibil în urma lecturării poveștilor care le însoțesc, Credem că ilustrațiile de la Viena erauacompaniate de aceleași istorioare.

Imaginea (Fig. 1) cu textul explicativ **Mai bine moartea decât pierderea cinstei** însoțește o povestire cu același titlu, și cu următorul subtitlu: Istoria a unei mueri de pe vremile lui Alezandru celui Mare. Citind povestirea aflăm că personajul principal este o „greacă frumoasă”, pe nume Timoklea, căreia însuși Alexandru cel Mare i-a apreciat caracterul. După ce

²⁰ Zaharia Carcalechi (1784-1856) a fost editor la Tipografia Universității din Buda, ocupându-se de desfacerea tipăriturilor în Țările Române și de procurarea manuscriselor. Vezi de exemplu: Constantin A. Stoide, *Din legăturile lui Zaharia Carcalechi cu Iașii (1817-1834)*, în *Studia bibliologica*, vol. III, 1969, pp. 303-330.

²¹ Gh. Oprescu, *Grafița românească în secolul al XIX-lea*, vol. I, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1942, p. 228 face sumare referiri asupra a 5 dintre ele. O descriere mai amănunțită a tuturor celor 8 ilustrații vezi la Anca Elisabeta Tatay, *Din istoria și arta...*, pp. 223-240, 284-291 sau Idem, *Ipostaze ale femeii în gravurile Calendarului de la Buda din 1817*, în *Transilvania*, 2012/4, pp. 79-88.

²² Acesta a mai semnat la Buda în cărți românești următoarele gravuri: **Adam și Eva** din *Moartea lui Avel* de Salomon Gessner (1818), **Plecarea lui Columb de la Spania** din *Descoperirea Americii* de I. H. Kampe (1816) și **Capiștea lui Agamemnon** din *Tragodia lui Orest* de Voltaire (1820).

²³ Gh. Oprescu, op. cit., p. 228.

²⁴ Imaginile sunt preluate din Papp Júlia, op. cit., vol. II, p. 244, 245.

cetatea ei, Teba, a fost cucerită de către macedoneni, într-o noapte, unul dintre ei i-a pătruns în casă având gânduri rele: „ca o fiară sălbatică, care nici de cinste, nici de dreptate n-au întrebat, au apucat pe acea cinstită damă, și ca un turbat au nevoit-o să-i dea tot aurul și argintul ce are”. Apoi i-a promis că o va lua și de nevastă. Femeia a fost de acord cu cele ce i s-au propus și i-a mărturisit că bunurile sale de preț au fost depozitate în vremea războiului în grădină, într-o fântână seacă, ascunsă în vegetație. Nerăbdător, el a coborât degrabă în fântână, unde odată ajuns, ea și slujitoarele ei au aruncat cu pietre în el, provocându-i o moarte rușinoasă. După ce camarazii săi au scos trupul neînsuflețit din fântână, au dus-o pe Timoklea la Alexandru Macedon, pentru a fi supusă unei judecăți, întrucât „era dată poruncă de la Crai ca nimeni să nu îndrăznească pentru sine pre cineva a omorî”. De cum a văzut-o luminatul conducător și-a dat seama de „mărimea și frumusețea caracterului” ei. Întrebând-o cine este, ea a răspuns: „Eu sunt sora lui Theogenes, carele la Heronea ca un ostaș viteaz pentru slobozenia Greciei s-au luptat și au murit. Eu acum nu mă înfricoșez de moarte, deoarece o dată mi s-au făcut nedreptate care au fost spre paguba familiei mele. Totdeauna, de mi s-ar da mie spre alegere, mai bucuros aș voi moartea, decât încă o dată unei nedreptăți ca aceia a mă supune”. Impresionat de comportamentul femeii, Alexandru a eliberat-o și a poruncit generalilor săi să vegheze ca o astfel de faptă să nu se mai repete²⁵.

Gravura surprinde momentul în care soldatul macedonean este ajutat de Timoklea să coboare în fântâna seacă. Macedoneanul, redat cu un picior deja intrat în golul fântâniei, și cu celălalt sprijinit pe marginea ei, poartă pe cap un coif cu panaș, și veșminte militare, în timp ce tebana, cu un chip plăcut, îngrijit coafată (cu un coc cuprins de o eșarfă care îi atârnă pe spate) este îmbrăcată cu o rochie lungă și cu o mantie care alcătuiește ample falduri. Lângă oala de la suprafața a fântâniei, alcătuită din cărămizi, observăm găleata cu lanț care atârnă de un scripete prins de un stâlp înalt. În fundal o vegetație destul de bogată, alcătuită din copaci cu coroane mari și un palmier, specific zonei mediteraneene, întregeste imaginea, ajutând și cititorul să pătrundă mai bine tainele istorioarei. Alternarea luminii cu umbra scoate în evidență volumele corpurilor oamenilor și ale obiectelor. Mișcarea și trăirile personajelor sunt redate cu naturalețe.

Povestioara *Văduva din Țera* este însoțită de o imagine (Fig. 3) cu același text explicativ plasat în exterior, în partea de jos. Expunerea în două părți este făcută cu ajutorul dialogului, mai întâi între văduvă și Ebn-Bașir-Kadi și mai apoi între cel din urmă și calif. Aflăm cum o văduvă mergea pe drum plângând, când s-a întâlnit cu un bărbat pe nume Ebn-Bașir-Kadi, care

²⁵ *Genealogia împăraților și crailor din toată Europa. Calendariu*, Buda, 1817, pp. 69-74.

s-a arătat interesat de necazul ei. Aceasta i-a povestit că lacrimile i se datorează faptului că i-au fost luate casa și pământul, puțin cât era, de către calif, ea rămânând acum doar cu un măgar, cu un sac și cu haina de pe dânsa. „Tot norocul și fericirea mea pe această lume în acel mic loc se cuprindea” a spus ea tristă. Averea trebuia să rămână moștenire unicului ei fiu care acum era în armata califului. Dacă la început califul i-a oferit femeii o sumă de bani în schimbul moșiei, când ea a refuzat să vândă, i-a luat-o cu forța, fără să-i mai plătească nimic.

La auzul acestora, drumețul îi propune femeii să-i împrumute pentru scurt timp asinul și sacul, și să îl urmeze de aproape, el încercând să o ajute deoarece califul Hakkân îi era dator. Înfățișându-se conducătorului lor, cu care se cunoștea de mult, dar cu care nu s-a mai văzut de vreo 20 de ani, îi spune că are o mică rugămintă: aceea de a umple sacul ce-l avea cu pământ de pe locul femeii. Dorința i-a fost îndeplinită, dar nu înainte ca Hakkân să-și exprime nemulțumirea legată de incidentul cu femeia: „lasă neaplecata să-și poarte acum pedeapsa neascultării... carele nu vrea să vândă, lasă să piardă. Ce aș fi eu, de nu aș avea putere a stăpânii peste averea și viața subpușilor miei?”. I-a mai spus apoi că acolo va construi un foișor de vară cu vedere împrejur, va face cascade, un turn și un parc. Odată umplut sacul cu pământ, Ebn-Başir-Kadi „o rugăciune cu mult mai mică decât cea dintâi” a mai avut la adresa stăpânului său: aceea de a-l ajuta să urce sacul pe asin. Bineînțeles că a fost refuzat, recomandându-i în schimb ajutorul slujitorilor: „Nu socotești tu că pentru mine acest lucru e prea greu”. Drumețul s-a mirat de răspunsul primit și i-a adus aminte califului de momentul în care și el va da socoteală înaintea „stăpânitorului... celui mai mare”, pentru toate cele făcute, printre care și pentru locul jefuit de la femeie și pentru lacrimile ei. „Noi ceilalți oameni avem a da socoteală numai pentru însăși a noastră avere, iară tu pentru a tuturora”. În final, Ebn-Başir-Kadi și-a cerut iertare pentru cele spuse, dar califul i-a fost recunoscător: „Să te iert? Pre tine să te iert? Carele mai mult decât viața aceasta mi-ai mântuit? O nu, nu, să te iert, ci să-ți mulțumesc cu cuvântul și cu fapta”. Femeii i-a fost astfel returnată posesia, plus „de două ori mai mult loc”, iar drumețul a fost reținut ca sfătuitoare al califului²⁶.

Există bineînțeles o paralelă între cele două refuzuri: cel al femeii, de a-și vinde locul care era așa de important pentru ea, și cel al califului, de a-l ajuta pe Ebn-Başir-Kadi să ridice sacul pe măgar, ultimul redat, de altfel, în gravura în aramă. La prima vedere, pentru cei ce adresează rugămintele, acestea sunt foarte ușor de îndeplinit, și totuși nu vor fi ascultate deoarece, dacă ar fi, ar aduce cu sine încălcarea demnității pentru fiecare dintre ei. Așa cum nu era de nasul califului să ridice sacul plin, așa ar fi trebuit și el să

²⁶ Ibidem, p. 78-90.

înțeleagă și să respecte dorința văduvei de a nu-și vinde proprietatea, care avea pentru ea valoare sentimentală, spirituală, morală.

Așadar, ilustrația ce însoțește povestirea redă tocmai momentul în care Ebn-Bașir-Kadi ridică cu greutate sacul cu pământ (adunat din locul care i-a aparținut până de curând văduvei) pentru a-l așeza pe asină, cerându-i sprijin califului Hakkan. Acesta din urmă este redat în centrul imaginii în momentul refuzului politicos, poziția brațelor sale și expresia feței părând a-l trimite pe Ebn-Bașir-Kadi să ceara ajutorul slujitorilor săi. Dacă Ebn-Bașir-Kadi este înfățișat din semi-profil spate, ca un om mai în vârstă, cu barbă, cu o tichie pe cap, purtând peste haine o mantie, califul tânăr, are un chip efeminat, fiind îmbrăcat elegant și având pe cap un turban prevăzut cu o pană, element vestimentar specific zonei orientale, asemeni șalvarilor celor doi bărbați. Puțin în spatele lor, văduva, îngândurată, cu ochii plecați, acoperită cu un veșmânt din cap până în picioare, așteaptă neputincioasă și cu resemnare deznodământul discuției dintre cei doi. Între personaje se mai zărește un bambus și asinul, iar în fundal, alte elemente vegetale care completează scena în care se desfășoară acțiunea.

Prezența femeilor în cele două gravurii discutate mai sus (ca de altfel în toate cele opt planșe care împodobesc *Genealogia și Calendarul* din anul 1817) și faptul că următorul Calendar editat de Carcalechi, în 1818, cuprindea multe îndrumări pentru ele, fiind „o enciclopedie de sfaturi gospodărești, un Vademecum necesar gospodinelor române din prima jumătate a secolului al XIX-lea”²⁷, ne dovedește grija care începe să se formeze în societatea românească burgheză pentru sexul frumos, idee provenită pe filieră habsburgică. Protagonistele feminine ale celor două povești provin din lumi, din medii și din timpuri diferite: o grecoaică din Teba de pe vremea lui Alexandru Macedon (Timoklea); o văduvă din lumea arabă (unde și astăzi femeile se luptă pentru poziția lor în societate). Peste tot, până la urmă, triumfă binele, curajul, dreptatea și dragostea. Diversitatea zonelor din care provin povestirile, alături de personajele lor, ne dovedesc că pretutindeni soarta femeii era aceeași. Se dorește totodată o mai bună cunoaștere a anumitor spații geografice și a mentalităților lor de către cititorul român al secolului al XIX-lea. Motto-ul de pe verso-ul foii de titlu a *Genealogiei și Calendarului* este cu siguranță în spirit iluminist, dorindu-se ca atât bărbații, cât și femeile, să poată profita, în sens pozitiv, de avantajele cunoașterii scrisului și cititului: „Neștiința, și prostia locuiește acolo unde oamenii nu bucuroși citesc cărți”.

Cele două ilustrații de la Buda sunt copiate, așa cum aminteam mai sus, cu multă fidelitate după cele executate de J. Blaschke și reproduse în cartea

²⁷ Mircea Tomescu, *Calendarele românești (1733 – 1830). Studiu și bibliografie*, București, Editura de Stat Didactică și Pedagogică, 1957, p. 72.

vieneză (Fig. 2, Fig. 4). Ceea ce diferă este doar faptul că cele de la Buda au un cadru de desfășurare al acțiunii mai larg față de cel din gravurile de la Viena. Spațiul în plus este umplut îndeosebi de vegetație, iar personajele se înscriu mai firesc în scenă.

Mai amintim în treacăt faptul că Zaharia Carcalechi va edita în același an la Buda și o variantă în limba grecească a *Genealogiei și Calendarului*²⁸. Exemplarul consultat la Biblioteca Academiei din București conține, pe lângă coperti, doar două ilustrații, fără texte explicative (deși pe foaia de titlu este consemnat „cu 5 iconografii”): **Mai bine moartea decât pierderea cinstei și Văduva din Țera.**

Plutarh nou, Buda, 1819

Cartea lui Pierre Blanchard, Plutarh nou, celebră în Europa²⁹ la începutul secolului al XIX-lea, cunoaște și o versiune în limba română datorată lui Nicola Nicolau din care la Buda s-au tipărit în anul 1819³⁰ doar volumele I și II³¹. Primul volum conține patru planșe a câte șase medalioane, care înfățișează portrete ale bărbaților „cu duh mare” din antichitate. În ceea ce privește volumul al II-lea, dintre exemplarele consultate, doar la Biblioteca Academiei din București am găsit unul care deține trei planșe³². Cea de-a două planșă a volumului I este semnată **Lehnhardt sc(ulpsit) Pest.** Este vorba de Sámuel Lehnhardt (cc. 1790 – după 1840), care a efectuat studiile la Viena (în perioada 1814-1816), și apoi, din 1817, se stabilește la Pesta unde va activa. El s-a remarcat prin portrete, vedute, hărți sau prin compozițiile cu teme inspirate din antichitate, fiind unul dintre cei mai remarcabili gravori din Ungaria primei jumătăți a secolului al XIX-lea³³. El mai semnează în cărțile

²⁸ Ioan Bianu, Nerva Hodoș, Dan Simonescu, op. cit., pp. 198-200.

²⁹ Sunt cunoscute și răspândite edițiile din Paris, 1803-1804 (în limba franceză), Viena, 1806-1807, Pesta, 1815 (ambele în limba germană).

³⁰ Există și o ediție mai rară, din anul 1817, din care se află un exemplar la Biblioteca Astra din Sibiu. Vezi Ioan Bianu, Dan Simonescu, op. cit., p. 305. Mai recent Bogdan Andriescu, *Contribuții la bibliografia românească veche*, în *Transilvania*, 2013/3, pp. 21-23 sau Bogdan Andriescu, Silviu Borș, *Carte românească veche în colecțiile Bibliotecii Județene ASTRA Sibiu. 1801-1830. Catalog*, pp. 164-165, nu menționează despre exemplarul din 1817 că ar avea ilustrații.

³¹ Alexandru Duțu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII (1700-1821). Studii și texte*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 225.

³² Presupunem că ar fi trebuit să fie tot patru planșe, însumând total 24 de portrete.

³³ Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXII, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1928, p. 586; Pataky Dénes, *A magyar rézmetszés története. A XVI. századtól 1850-ig*, Budapest, Közoktatástügyi Kiadóvállalat, 1951, pp. 170-175; Mona Ilona, *Hungarian Music Publication 1774-1867*, în *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 16, Facs. ¼ (1974), p. 270;

românești de la Buda și alte ilustrații³⁴. Este evident că toate gravurile din ediția în limba română a lui Plutarh nou sunt lucrate de aceeași mână.

Plutarh, personalitate greacă antică, este renumit mai ales pentru scrierile sale biografice, istorice și filosofice. Lucrarea *Vieți paralele ale oamenilor iluștri* este cea mai cunoscută și citită operă a sa, cuprinzând 50 de biografii, dintre care 46 sub formă de pereche, comparându-se un grec cu un roman³⁵. Sunt folosite perechile pentru a li se evidenția personajelor virtuțile și viciile. Ne explicăm astfel de ce fiecare planșă cuprinde câte 3 grupuri a câte 2 personalități aflate. Așadar, înțelegem de ce Pierre Blanchard și-a intitulat culegerea sa de biografii Plutarh nou: pentru a-și manifesta cinstea și admirația față de ilustrul său înaintaș.

Cu siguranță Lehnhardt a avut cunoștință despre edițiile anterioare ale volumelor din Plutarh nou, care sunt însoțite de același tip de planșe, dar personalitățile sunt dispuse în altă ordine. Ne referim în primul rând la Neuer Plutarch, Viena, 1806-1807, carte ce conține gravuri realizate de artistul János Blaschke³⁶.

Propunem atenției acum o singură planșă din ediția de la Buda pe care o vom compara cu o gravură datorată lui Blaschke. Astfel cea din urmă ilustrație găsită în volumul al II-lea din 1819 (Fig. 5) conține următoarele personalități: **Cesar August** (63 î.Hr. – 14 d.Hr., primul împărat roman) – **Horat** (65 – 8 î.Hr., poet latin); **Ovid** (43 î.Hr. – c. 17 d.Hr., poet latin) – **Titus Livie** (c. 59 î.Hr. – 17 d.Hr., istoric latin); **Marcu** (Cicero – 106 – 43 î.Hr., om politic, filosof roman) – **Plutarh** (c. 46 – c. 120, istoric, biograf și filosof grec). La Viena în volumul I (din 1806) aflăm o planșă asemănătoare (Fig. 6) care conține, conform inscripțiilor, următoarele portrete: **August – Horaz; Cicero – Virgil; Ovid – Livius**³⁷. Așadar, gravura de la Buda diferă de planșa similară din cartea tipărită la Viena prin ordinea personajelor și prin inscripții (cele de la Viena sunt, cum este și firesc, cu litere latine, față de cele

Frojimovics Kinga, Komoróczy Géza, Pusztai Viktória, Strbik Andrea, Jewish Budapest. Monuments, Rites, History, Budapest, CEU Press, 1999, p. 509.

³⁴ **Planșă cu elementele stupului** (Cultura albinelor, 1823); **Femeie cu copii rugându-se** (Leopold Șimani, *Pruncii cei părăsiți*, 1830) și **Portretul lui Ioan de Hunedoara** (Calendariu românesc pe anul 1830).

³⁵ N. I. Barbu, *Plutarh. Viața și opera sa*—Studiu introductiv la Plutarh, *Vieți paralele*, vol. I. București, Editura Științifică, 1966, p. XXXIII.

³⁶ Anca Elisabeta Tatay, *Tradiție și inovație în tehnica și arta cărții românești vechi tipărite la Buda (1780-1830)*, Alba Iulia, Editura Altip, 2010, pp. 58-61; Idem, *Viena, Buda, spațiul românesc...*, pp. 39-40; Idem, *A Budán nyomtatott...*, pp. 214-215; Idem, *Vienna, Buda, the Romanian Area...*, p. 81-83; Idem, *Din istoria și arta cărții...*, pp. 241-242. Și Papp Júlia, op. cit., vol. I, p. 198, 200-201 consemnează influența lui Blaschke asupra gravurilor din ediția românească din 1819. Toată seria gravurilor lui Blaschke din Neuer Plutarch, Viena, 1806-1807, este reprodușă în Ibidem, vol. II, pp. 163-167, 178-182.

³⁷ Planșa preluată din Ibidem, vol. II, p. 164.

de la Buda care sunt în limba română dar cu chirilice). De asemenea cinci personalități corespund, în timp ce a șasea nu: la Buda apare Plutarh, iar la Viena Virgil.

Biblioteca românească, Buda, 1821

Tot Zaharia Carcalechi este cel care editează prima revistă românească din Transilvania și Ungaria³⁸, care vede lumina tiparului la Buda începând cu anul 1821. „Dorința lui era de a oferi tuturor românilor, dar mai ales celor din Muntenia și Moldova, o revistă cu profil cultural, cuprinzând articole de istorie națională și universală, de agricultură, comentarii politice, («starea lumii»), varietăți, informații zoologice și botanice, povești și literatură originală»³⁹. Numărul I al *Bibliotecii românești* începea cu o închinare către public, urmată de un articol program, realizat în „spirit iluminist”, care îi argumenta apariția. În rest, conținutul volumului este în bună măsură clasic. Printre altele sunt prezentate fragmente din Istoria lui Eutropius, „care slăvesc pe strămoșii noștri romani”⁴⁰.

Nu întâmplător în interiorul revistei apare ilustrația **Romulus, strămoșu românilor** (Fig. 7). Gravura prezintă în centru o piramidă, alcătuită din cărămidă, pe care este atașat un medalion oval în care este înscris bustul lui Romulus. Acesta este redat din profil, are barbă și poartă armură. Coiful de pe capul lui pare a fi prevăzut cu coroană – a cărei prezență se poate explica prin faptul că el este considerat primul rege al Romei – și se sfârșește cu lupoaica, despre care legenda spune că a fost mama lui adoptivă. Medalionul este încadrat de o cunună de lauri, întreruptă în partea de jos de o panglică ce conține inscripția cu numele eroului: **Romulus**. Laurul este planta imortalității și emblema gloriei, a izbânzii militare sau spirituale⁴¹. Piramida este terminată cu un glob pe care este surmontat un vultur. Acesta are aripile larg deschise, iar cu ciocul, în care ține o coroană de asemenea de lauri, se apleacă spre Romulus. Așa cum leul este regele patrupedelor, vulturul este considerat regele înaripatelor și emblema a puterii regale⁴². O nișă în care este așezată o urnă cu flacără ieșind din ea se află la baza piramidei. Urna cu flacăra simbolizează învierea și este adesea plasată pe monumentele funerare

³⁸ I. Lupaș, *Cea mai veche revistă literară românească*, în *Anuarul Institutului de Istorie Națională din Cluj*, 1921, p. 124; Mircea Tomescu, *Calendarele...*, p. 71.

³⁹ Remus Zăstroiu, în *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, București, Editura Academiei Române, 1979, p. 103.

⁴⁰ Mircea Popa, Valentin Tașcu, *Istoria presei literare românești din Transilvania de la începuturi până la 1918*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, p. 36.

⁴¹ Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1994, p. 87.

⁴² *Ibidem*, 204.

europene din secolul al XVIII-lea⁴³. Pe soclul piramidei se citește inscripția **Strămoșu românilor**.

De o parte și de alta a soclului piramidei sunt dispuse oblic arme și însemne militare: sulite, săbii, scut, buzdugan, arc cu săgeți etc. În fundal este schițat un peisaj cu dealuri, palmieri, diverse clădiri (case, turnuri, zid de cetate) și cu o corabie ce plutește pe apă. De sus soarele emană raze strălucitoare spre monument. La această imagine, tratată „minuțios și rece”, se observă că peisajul din fundal este preluat din gravura **Stemele unite ale Moldovei și Munteniei** (Fig. 9), în timp ce forma piramidei pe care este așezat medalionul provine din gravura **Stemele județelor Olteniei și Munteniei** (Fig. 10), ambele imagini existente în Istoria Daciei a lui Dionisie Fotino, tipărită în 3 volume, în limba greacă, la Viena, în 1818 – 1819⁴⁴. Sub fiecare din aceste două gravuri vieneze, executate în metal, se găsește semnătura în limba greacă: **Echarachthe** (gravat) **utto** (de) **Karl Neuklis**.

Este evident că figura lui Romulus în medalion este inspirată din prima planșă (care cuprinde și chipul întemeietorului legendar al Romei) din Plutarh nou, Tom I, Buda 1819⁴⁵ care are la rândul său la bază ilustrația din Neuer Plutarch, Tom I, Viena, 1806⁴⁶ (Fig. 8).

Calendar românesc pe anul 1830

Ștefan P. Niagoe, numit pe drept cuvânt „satelit al Școlii Ardelene”, a editat la Buda, între anii 1828-1832, câte un calendar, a căror valoare este conferită de materialul „bogat și variat”. Tipăriturile au rămas până astăzi „o realizare admirabilă a genului”, reprezentând „o sinteză de gusturi artistice și literare”⁴⁷. În *Calendarul românesc pe anul 1830* aflăm, printre alte ilustrații, o gravură în metal (semnată **Scob. de Lehnhardt in Pesta**), reprezentând portretul lui **Ioan de Hunedoara**⁴⁸ (Fig. 11), personaj cunoscut și sub numele de Iancu de Hunedoara⁴⁹.

⁴³ Rowena & Rupert Shepherd, *1000 de simboluri. Semnificația formelor în artă și mitologie*, Oradea, Editura Aquila, 2007, p. 312.

⁴⁴ Gh. Oprescu, op. cit., p. 244; Anca Elisabeta Tatay, *Din istoria și arta...*, p. 247.

⁴⁵ Vezi imaginea la Ibidem, p. 293.

⁴⁶ Ilustrație preluată de la Papp Júlia, op. cit., vol. II, p. 163.

⁴⁷ Ștefan P. Niagoe (c.1800-1869) a fost învățător la școala românească din Pesta între 1822 și probabil 1836. Mai multe amănunte vezi la Nicolae Albu, *Un satelit al Școlii Ardelene: Ștefan P. Niagoe*, în *Transilvania*, 1943/7-8, pp. 596-616.

⁴⁸ În anii următori au fost tipărite și portretele fiilor lui: **Ladislau** (în 1831) și **Matia** (în 1832).

⁴⁹ Ioan de Hunedoara este fiul lui Voicu, cneaz român din Țara Hațegului. În 1441 ajunge voievod al Transilvaniei, iar mai apoi guvernator al Ungariei, câștigând numeroase victorii împotriva turcilor, cea mai importantă fiind cea de la Belgrad din 1456. Pe drept cuvânt papa Calist al III-lea îl numește „atletul cel mai puternic – unic – al lui Cristos”. Vezi pentru detalii Camil Mureșan, *Ioan de Hunedoara și vremea sa*, București, Editura Tineretului, 1957.

Chipul lui Iancu de Hunedoara, înfățișat în anii în care se afla în floarea vârstei, în deplină putere, se înscrie într-o elipsă. Fizionomia sa este plăcută, privirea pătrunzătoare, mustața răsucită, fruntea ușor încrețită, iar părul ondulat i se răsfrânge pe umeri. El poartă un costum de ceremonie alcătuit din: o mantie ce-i atârână pe umărul drept, garnisită cu blană, prinsă în butoni eleganți; o haină (probabil dolman sau veston) cu guler înalt, cu motive vegetale, încheiată cu mai mulți nasturi cu brandenburguri (șnur sau găitan care se coase în rânduri paralele, ca podoabă pe anumite haine, în dreptul butonierelor sau al nasturilor) prevăzută cu un brâu; sub aceasta din urmă se mai observă gulerul cămășii simple.

La baza portretului se află un text compus din: numele eroului frumos grafiat cu majuscule: **JOAN CORVINUS de HUNIAD**; funcția sa: **Gubernatorul Ungariei**; un citat: **Vir fuit in quo magnam Corvorum virtutem, item magnanimita- / tem, sapientiam, fortitudinemque Romanam recognoscere licebat** (A fost un bărbat în care se întruchipau marile virtuți ale Corvinilor, și de asemenea, mărinimia, înțelepciunea și forța romană), semnat: **Bonfin. Dec. III.L.IV**. Este vorba despre un citat din lucrarea *Rerum Hungaricarum decades* care cuprinde numeroase date despre români, scrisă de Antonio Bonfini, istoriograful lui Matei Corvin, regele Ungariei.

Unul dintre modelele din care Lehnhardt s-ar fi putut inspira⁵⁰ pentru realizarea portretului lui **Ioan de Hunedoara** este gravura semnată de **Blaio Höfel**⁵¹ din cartea cunoscutului scriitor preromantic Kisfaludy Sándor, *Hunyady Janos. Históriai Dráma*, Buda, 1816⁵². Foarte asemănătoare cu gravura lui Höfel sunt alte 2 gravuri ale căror autori au rămas anonimi, publicate în Lányi Károly, *Magyar nemzet történetei képekkel, a népszámára*, Pozsony, 1846, respectiv Bedeő Pál, *Geschichte Ungarns mit Abbildungen der Anführer und Könige*, Pest, 1848⁵³. Toate cele patru gravuri au ca punct de plecare portretul (Fig. 12) realizat de J. Blaschke și apărut în anul 1807 la Viena în volumul al II-lea al cărții lui Joseph Hormayr, *Oesterreichischer Plutarch*⁵⁴. Această carte a fost foarte populară în Imperiul Habsburgic, fiind o importantă sursă de inspirație pentru portretele istorice realizate în cursul

⁵⁰ Anca Elisabeta Tatay, *Din istoria și arta...*, p. 268.

⁵¹ Este vorba, desigur, de Blasius Höfel, care mai semnează (sub nume ușor diferite) și alte portrete în cărți românești vechi: **Scarlat Alexandru Calimah Voievodul**, semnat: **a gravat Blasius Höfel**, în Codicele civil al principatului Moldovei (în grecește), Iași, 1816 – 1817; **Ioan Gheorghe Caragea, domnul Munteniei**, semnat: **Blaio Hefel la Viena**, în Legiuirea lui Caragea (în grecește), Viena, 1818. Vezi imaginile în Ioan Bianu, Nerva Hodoș, Dan Simonescu, op. cit., p. 273; Gh. Oprescu, op. cit., pp. 230-231.

⁵² Vezi imaginea la István Käfer, op. cit., p. 129.

⁵³ Vezi imaginile la Júlia Papp, vol. I, op. cit., p. 197.

⁵⁴ Imaginea preluată din Ibidem, vol. II, p. 188.

secolului al XIX-lea⁵⁵. Până la apariția ilustrației realizate de Blaschke, despre care am arătat că a fost preluată și de alți gravori, circula un alt model de portret al lui Ioan de Hunedoara: acela provenit din cartea lui Nádasdy Ferenc *Mausoleum Potentissimorum ac Gloriosissimorum Regni Apostolici Regum et Primorum Militantis Ungariae Ducum, Nüremberg 1664*⁵⁶.

Studiul de față a dorit să demonstreze faptul că gravorii (Lehnhardt și alții rămași anonimi) care au lucrat pentru ilustrarea cărții românești vechi tipărite la Buda au folosit diverse surse de inspirație datorate unor artiști iscușiți, școliți cel mai adesea în capitala imperiului, la Viena, printre care s-a aflat și Blaschke János, autor deosebit de prolific, care a abordat o tematică extrem de variată⁵⁷. Exemplele pe care le-am adus în atenție mărturisesc că el era bine cotoat, întrunind deopotrivă aprecierile contemporanilor și ale posterității.



Май ли́не мо́ртьє де кѣт пѣрдепѣ
чинстеи.

Fig. 1. **Mai bine moartea decât pierderea cinstei**, *Genealogia împărașilor și crailor din toată Europa. Calendariu*, Buda, 1817



Lieber den Tod, als Entehrung p.4.

Fig. 2. J. Blaschke, **Lieber den Tod, als Entehrung**, *Sammlung neuer kleiner Erählungen, Geschichten und Märchen*, Viena, 1809

⁵⁵ Ibidem, vol. I, p. 196.

⁵⁶ Informație obținută pe cale orală de la Dr. Papp Júlia.

⁵⁷ Vezi Ibidem, vol. I-II.



ВѢДѢВѦ ДИИ ЦѢРА.

Fig. 3. **Văduva din Țera**, Genealogia împăraților și crailor din toată Europa. Calendariu, Buda, 1817



Fig. 4. J. Blaschke , **Die Witwe zu Zehra**, Sammlung neuer kleiner Erzählungen, Geschichten und Märchen, Viena, 1809



Fig. 5. **Cesar Augustus – Horat; Ovid – Titus Livie; Marcu – Plutarh**, Pierre Blanchard, Plutarh nou, Tom. II, Buda, 1819



Fig. 6. [J. Blaschke], **August – Horaz; Cicero – Virgil; Ovid – Livius**, Pierre Blanchard, Neuer Plutarch, Tom. I, Viena, 1806



Fig. 7. Romulus, strămoșu românilor, Biblioteca românească, Buda, 1821



Fig. 8. [J. Blaschke], Homer – Licurg; Romulus – Pythagoras; Pindar – Confucius, Pierre Blanchard, Neuer Plutarch, Tom. I, Viena, 1806



Fig. 9. Echarachthe (gravat) utto (de) Karl Neuklis, Stemele unite ale Moldovei și Munteniei, Dionisie Fotino, Istoria Daciei, Vol. II, Viena, 1818

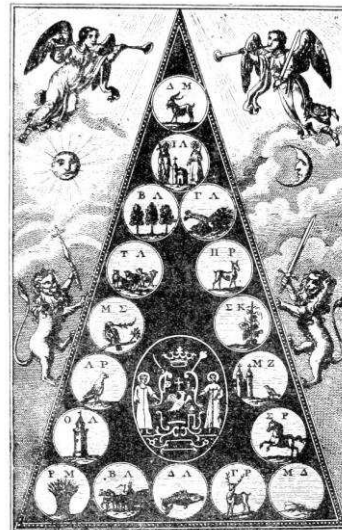


Fig. 10. Echarachthe (gravat) utto (de) Karl Neuklis, Stemele județelor Olteniei și Munteniei, Dionisie Fotino, Istoria Daciei, Vol. III, Viena, 1819



IOAN CORVINUS DE HUNYAD
Gubernatorul Ungariei.

*Vir fuit in quo magna Corvorum virtutum, etiam magnanimitas,
lenitasque, et fortitudo, utque Romanam regerentur libet.*
A. G. 1526. L. III.

Fig. 11. Scob. de Lehnhardt in Pesta, **Ioan de Hunedoara**, *Calendarul românesc* pe anul 1830, Buda, 1830



Fig. 12. J. Blaschke, **Ioan de Hunedoara**, Joseph Hormayr, *Oesterreichischer Plutarch*, Viena, 1807

PREOTUL, TĂMĂDUIREA ȘI CARTEA ÎN LUMEA ȚĂRĂNEASCĂ DIN TRANSILVANIA SECOLULUI AL XIX-LEA

Valer Simion Cosma
Seminarul de Antropologie Istorică,
Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

Pe la mijlocul veacului al XIX-lea popa Zaharia care „știa ceti românește cu cirile [...] cetea la creștinii morboși bătrâni și bătrâne paraclisul și alte rugăciuni din ceaslov. Ba, cei sănătoși, mai cu seamă muieri bătrâne, îl duceau pre acasă să se roage lui Dumnezeu pentru ele și bărbații lor, ca să le ferească de rău, pentru care lucru-l cinstea cu nuci și mere, mai și cu câte un creițar ori 2;”¹ Fragmentul cu care am ales să deschidem acest studiu surprinde într-o manieră extrem de expresivă modul în care ipostaza de taumaturg a preotului creștin se concretizează în practica zilnică la nivelul lumii țărănești a românilor ardeleni din secolul al XIX-lea. Preotul, în calitatea sa de reprezentant al sacrului licit, inițiat și autorizat să mânuiască slovele și cărțile sfinte, are știința și puterea de a tămădui și ocroti pe cei păstoriți. Această putere atribuită preotului este strâns legată de modul în care sunt înțelese și explicate boala și tămăduirea în cultura țărănească tradițională, precum și de mijloacele prin care se consideră că sacrul operează în lume.

În paginile următoare ne propunem să analizăm și să circumscriem raportul carte-*cunoaștere*-putere în cadrul ipostazei de tămăduitor a preotului român din Transilvania secolului al XIX-lea. Demersul prezent se fundamentează în primul rând pe consultarea unui bogat material folcloristic cules preponderent în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și pe scrieri liturgice și bisericești tipărite cu aproximație în aceeași perioadă. La acestea se adaugă câteva documente bisericești editate și o serie de scrieri literare din perioada vizată sau apropiată acesteia.

Doă ipoteze majore stau la baza acestui studiu:

1. În ipostaza de tămăduitor a preotului român din arealul și perioada menționate converg deopotrivă tradiția creștină a vindecărilor miraculoase săvârșite de urmașii lui Hristos și ai apostolilor, cât și tradiția medicinei magice specifică vracilor din culturile precreeștine.

¹ Din memoriile popii Zaharia, în „Cărți, manuscrise, biblioteci” de Mircea Popa, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010, pp. 192-193.

2. Raportul dintre carte, cunoaștere și putere este fundamental în construirea puterii atribuite preotului ca intermediar între oameni și Dumnezeu, iar ipostaza de tămăduitor întruchipează o manifestare concretă a puterii preoțești la nivelul religiozității cotidiene, precum și a modului în care cartea, cunoașterea și puterea sunt înțelese și reprezentate în lumea țărănească.

Într-o primă parte a acestui studiu ne vom concentra asupra reprezentării bolii și vindecării în tradiția creștină și în cultura țărănească tradițională, după care vom analiza slujbele prin care preoții aduc tămăduirea, încercând să descifrăm raportul carte-*cunoaștere*-putere în acest context.

Despre boală și vindecare în tradiția creștină și în cultura țărănească

În tradiția creștină, încă din primele secole ale creștinismului sunt pomenite harismele vindecării cu referire la lucrarea Duhului Sfânt, fiind vorba de continuarea vindecărilor și miracolelor săvârșite de Isus Hristos și apostolii săi². Puterea de a vindeca atribuită primilor misionari creștini este atribuită mai apoi episcopilor și preoților, însă este treptat tot mai ritualizată și reglementată de către biserică în taine/sacramente precum Maslul, sau diferite rânduieli bisericești și rugăciuni cuprinse în cărțile de tipic bisericesc dintre care cea mai utilizată și mai cunoscută în spațiul românesc este Molitfelnicul. Conform teologiei creștine există o legătură strânsă între boală și păcat, putându-se ajunge la o formă radicală, posesiunea demonică.³ Corpul este posedat de boală, posesiunea demonică fiind paradigma tuturor suferințelor și maladiilor. Durerea ce acompaniază această agresiune este descrisă cu toate nuanțele și în toate manifestările sale într-un fel autonom față de maladie. Maladia este personificată, e ca un călău ce supune corpul la torturi.⁴

Creștinismul vede păcatul ca rădăcină a bolilor și a tuturor nenorocirilor ce se abat asupra oamenilor. Astfel că bolile și dezabilitățile au o cauză

² Howard Clark Kee, *Medicine, Miracle and Magic in New Testament Times*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, p. 1; Amanda Porterfield, *Healing in the History of Christianity*, Oxford University Press, 2005, pp. 21-22; *Sfinți și mari duhovnici despre exorcizare și tămăduire*, antologie alcătuită de Ieromonah Benedict Stancu, Editura Sophia, București, 2012, p. 65; Andrew Dauntton-Fear, *Healing in the Early Church. The Church's Ministry of Healing and Exorcism from the First to the Fifth Century*, Paternoster, Milton Keynes – Colorado Spring – Hyderabad, 2009, p. 15; *The Anchor Bible Dictionary* volume 2 D-G, edited by David Noel Freedman, Doubleday, New York, 1992, p. 141.

³ Amanda Porterfield, op. cit., pp. 21-22; Eric Sorensen, *Possession and Exorcism in the New Testament and Early Christianity*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2002, pp. 127-128; *Sfinți și mari duhovnici despre exorcizare și tămăduire*, p. 65; Andrew Dauntton-Fear, op.cit., p. 15, p. 151, p. 67; *The Anchor Bible Dictionary* volume 2 D-G, p. 141.

⁴ Jean-Claude Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Edition Gallimard, 2001, p. 324; Artur Gorovei, *Folclor și folcloristică*, Editura Hyperion, Chișinău, 1990, p. 148, p. 155.

spirituală, fie că sunt pedepse divine fie că sunt manifestări ale puterilor spirituale răuvoitoare.⁵ În perspectivă creștină vindecarea presupune căința și iertarea păcatelor, legătura dintre vindecare și căință derivând din istorisirile Vechiului Testament despre binecuvântările, fertilitatea și prosperitatea ce însoțeau iertarea dumnezeiască ce se răsfrângea asupra poporului israelian după căință. Dumnezeu pedepsea pe israeliți pentru păcatele lor, aducându-i la căință prin boli, molime, mizerie și suferințe,⁶ după cum se poate observa în Levitic 26: 14-16; Deuteronom 28:15, 21-22, 27-28 și Numerii 25:1-9.⁷ Prelungită și în creștinism, legătura dintre păcat și suferință/boală a determinat adeseori blamarea celor bolnavi, cum e cazul leproșilor din Evul Mediu a căror boală era percepută ca un semn al impurității sexuale.⁸ În viziunea Bisericii Ortodoxe, după spusele starețului Ambrozie de la Optina, „dacă un creștin a păcătuț, el va avea de suportat, pentru a scăpa de o pedeapsă veșnică, o pedeapsă vremelnică, potrivit dreptei judecăți a lui Dumnezeu; dar ea va fi ușoară în comparație cu păcatele sale, fie ea o boală, o nenorocire sau o oarecare umilire. Și restul rămâne la mila lui Dumnezeu de a-l acoperi.”⁹

Vindecarea „creștinească” se distinge de alte forme religioase de vindecare prin apelul la Hristos ca și sursă transcendentă de tămăduire. Ca și practică religioasă, vindecarea „creștinească” implică diverse acțiuni incluzând rugăciuni, pelerinaje, penitență, participarea la sacramente/taine și venerarea sfinților, relicvelor și icoanelor,¹⁰ premisa de bază fiind necesitatea curățării de păcate pentru a alunga boala. Alungarea bolii sau în cazurile extreme a demonilor care o provoacă implică o confruntare a preotului cu aceștia, iar prin această observație ne apropiem de registrul culturii țărănești unde, la fel, pentru a o goni, maladia trebuia speriată sau persuadată, folosindu-se diferite incantații și o serie de operațiuni și gesturi.¹¹ Vorbind de Rusia modernă, André Siniavski afirmă că poporul privea marile epidemii – ciurma, holera, tifosul – ca pedepse divine trimise de Dumnezeu pentru a-i îndrepta, corecta. Însă maladiile individuale sunt în cea mai mare parte considerate ca fiind provocate de către magicieni și vrăjitoare cu ajutorul demonilor. Despre afecțiunile mentale se crede că sunt provocate de diavol.

⁵ Amanda Porterfield, op. cit., p. 22.

⁶ Ibidem, p. 5; Dictionnaire des faits religieux, sous la direction de Régine Azria et Danièle Hervieu-Léger, Presses Universitaires de France, Paris, 2010, pp. 448-449; Howard Clark Kee, op. cit., p. 9.

⁷ Andrew Daunton-Fear, op. cit., p. 14.

⁸ Amanda Porterfield, op. cit., p. 5.

⁹ *Sfinți și mari duhovnici despre exorcizare și tămăduire*, p. 9.

¹⁰ Amanda Porterfield, op. cit., p. 9.

¹¹ Artur Gorovei, *Folclor și folcloristică*, pp. 166-180; André Siniavski, *Ivan le Simple. Paganisme, magie et religion du peuple russe*, traduit du russe par Antonina Roubichou-Stretz, Editions Albin Michel, Paris, 1990, p. 195.

Acesta se instalează în om și îl posedază.¹² Acest tip de înțelegere a epidemiilor și maladiilor care are o largă răspândire în societățile tradiționale europene este specific și lumii țărănești autohtone, după cum probează numeroase materiale folcloristice.¹³

În lumea țărănească a secolului al XIX-lea diferitele afecțiuni și boli erau tratate în primă fază de către cei ai casei, cunoscători de descântece și leacuri „băbești”, după cum consemnează protopopul cronicar Nicolae Stoica de Hațeg, „la beteșugurile rumânilor cercă cu descântece, făcuto apelor, fal de faluri, păn ce li să urăște”¹⁴. Se întâmplă și ca „pentru anumite afecțiuni, bolnavul să-și descânte și singur. Așa, de pildă, cel ce are gușă, în timpul când toacă popa de vecernie, sâmbătă seara, ia un ac și împunge ușor gușa sau se bate peste gură cu un băț de alun, zicând: «Popa toacă, gușa seacă»,¹⁵ Anumite gesturi și credințe magice acompaniază viața populației rurale atât în momente de o importanță sporită (rituri de trecere, sărbători bisericești, ceremonialuri agricole etc.), cât și în situații critice, încât putem spune că magia este utilitară și strâns legată de viața cotidiană și de nevoile practice ale oamenilor. Acționând asupra forțelor supranaturale și asupra proprietăților supranaturale ale lucrurilor, magia participă zilnic la desfășurarea diverselor activități. De aceea este atât de profund înrădăcinată în conștiința populară.¹⁶ La fel ca în vechea Rusie, sau în alte părți ale Europei, și în lumea țăranilor transilvăneni aproape toată lumea recurgea la magie în forma sa simplificată. Făcând diferite gesturi magice, rostind incantații, țăranii nu consideră că ar fi ceva magic, supranatural. Este pur și simplu o necesitate ordinară a vieții cotidiene, un dat elementar al realității.¹⁷ Forțele pe care le pun în joc ritualul li se par perfect naturale.¹⁸ Tehnica magică e necesară în orice activitate omenească (agricultură, vânătoare ș.a.),¹⁹ într-o lume țărănească în care în pofida anumitor schimbări produse de progresul lent al modernizării, imaginarul magico-religios este extrem de viguros și bine ancorat.

Revenind la tratarea diferitelor boli și afecțiuni, adesea indirect preotul este prezent și în operațiunile magice de vindecare săvârșite de alți actanți,

¹² Ibidem, p. 54.

¹³ Artur Gorovei, *Folclor și folcloristică*, p. 78, p. 155; Tudor Pamfile, *Mitologie românească I. Dușmani și prieteni ai omului*, București, 1916, pp. 317-332.

¹⁴ Nicolae Stoica de Hațeg, *Scrieri. Cronica Mehadiei și a Băilor Herculanee. Povești moșăști*. Varia, Editura Facla, Timișoara, 1984, p. 160.

¹⁵ Antoaneta Olteanu, op. cit., p. 62.

¹⁶ André Siniavski, op. cit., p. 171; Gheorghe Pavelescu, *Magia la români*, p. 37.

¹⁷ André Siniavski, op. cit., pp. 182-183.

¹⁸ Marc Augé, *Religie și antropologie*, traducere de Ioan Pânzaru, Editura Jurnalul Literar, 1995, p. 28.

¹⁹ Bronislaw Malinowski, *Magie, Știință și Religie*, traducere de Nora Vasilescu, Editura Moldova, Iași, 1993, p. 30.

prin puterea sa de a sfinți apa, tămâia, pasca sau alte obiecte și elemente constant utilizate în „medicina țărănească” și în diferite practici magice.²⁰ Avem de-a face cu elemente, obiecte sfințite cu ocazia Liturghiei săptămânale sau cu ocazia marilor sărbători și hramuri, pe care enoriașii le duc de la biserică acasă, spre păstrare și spre utilizare pentru diferite necazuri.²¹ Stropirea cu agheasmă a celui bolnav, a animalelor sau a casei însoțește adesea rostirea descântecelor.²² Despre poamele sfințite de către preot după slujba făcută în Ziua Sfintei Cruci, se crede că „vor fi bune de lecuit durerile de cap, cele de dinți și gâlcile.”²³ Culegerile etnografice menționate în cuprinsul acestui studiu prezintă un material extrem de bogat legat de utilizarea aghesmei sau a altor elemente și obiecte sfințite în cadrul diferitelor ritualuri de protecție sau vindecare, așa că nu considerăm necesară multiplicarea exemplor.

Etapa următoare presupunea de regulă chemarea unei „babe știutoare”, după cum le zicea Simion Florea Marian, care descântă și caută să desfacă suferința. Procedura presupune o analizare a „cazului”. „Boala fiind considerată a fi efectul unui «făcut», e nevoie să se afle cu precizie ce anume i s-a făcut, adică în ce a constat acel făcut. Căci după conținutul «făcutului», boala are anumite simptome, pe care deci cel care «desface» trebuie să le știe.”²⁴ Avem de-a face cu o simptomatologie și o diagnosticare în toată regula, însă cu un sens total diferit de cel medical, pentru că simptomele se constată nu pentru a diagnostica boala, ci „făcutul” care a cauzat boala, pentru a putea fi „desfăcut”, adică combătut prin acte și vorbe cu valoare de antidot.²⁵ Am insistat asupra acestor precizări făcute de către Henri H. Stahl pentru că procedura este asemănătoare și în cazul ritualurilor preoțești și reliefează maniera în care ideea de cunoaștere este înțeleasă în cultura țărănească.

²⁰ Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români. I. Cărnilegile*, Editura Saeculum I.O., București, 2011, pp. 225-226; Elena Niculiță-Voronca, *Datinele și credințele poporului român. Adunate și așezate în ordine mitologică*, vol. II, Editura Saeculum Vizual, București, 2008, pp. 266-267; David Gentilcore, *From bishop to witch. The system of the sacred in early modern Terra d'Otranto*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1992, pp. 100-101; R.W. Scribner, *Popular Culture and popular movements in Reformation Germany*, The Hambledon Press, London and Ronceverte, 1987, pp. 32-34; Pierre Pierrard, *La vie quotidienne du prêtre français au XIXe siècle 1801-1905*, Hachette, 1986, pp. 335-336.

²¹ Ovidiu Ghitta, „Pânea pruncilor”- context istoric, discurs și mize, în „Pânea pruncilor sau Învățătură a credinții creștinești. Strînsă în mică șumă”, ediție îngrijită de Florina Ilis, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2008, pp. LXXIII-LXXIV; R.W.Scribner, op. cit., p. 7.

²² Gheorghe Pavelescu, *Valea Sebeșului. Folclor*, vol. II, Editura Astra Museum, Sibiu, 2004, p. 69.

²³ Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români*, p. 175.

²⁴ Henri H. Stahl, op. cit., p. 207.

²⁵ Ibidem, pp. 207-208.

Cum vindecă preotul?

Ceea ce vedem manifestându-se în ipostaza de tămăduitor a preotului român din Transilvania perioadei menționate depășește cu mult registrul religiei prescise și tradiția creștină a vindecării, încadrându-se în ceea ce științele socio-umane numesc: religie populară, creștinism popular. Tradiției creștine a legăturii dintre demon-păcat-boală²⁶ i se asociază percepția arhaică a bolii ca un „făcut”, ca fiind trimisă de cineva (un dușman, rival) prin diferite tehnici vrăjitoarești²⁷, datorată contactului cu ființe mitologice cauzatoare de boli, precum Ielele²⁸; călcării „în vreo urmă rea”²⁹ sau „loc rău”³⁰, cauzată de agresiunea vreunui diavol sau a unui duh necurat precum Samca sau *Avestița*,³¹ consecință a unui blestem³² sau ca și urmare a încălcării unei prescripții rituale³³, a unei interdicții/tabu,³⁴ ceea ce-i asociază preotului vindecător, pe lângă tradiția creștină a harismelor și a lucrărilor Duhului Sfânt, tradiția precreștină a vrăjitorului, a șamanului.

La preot se ajungea de obicei pentru chestiuni grave, iar în cazul unor preoți vestiți pentru vindecarea bolilor incurabile alerga lumea din toate colțurile Transilvaniei, după cum evidențiază cazul preotului din Lunca,

²⁶ Amanda Porterfield, op. cit., p. 22.

²⁷ Jean-Claude Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps*, p. 326; Henri H. Stahl, *Eseuri critice despre cultura populară românească*, Editura Minerva, București, 1983, p. 207; Pócs Éva, *Curse, maleficium, divination: witchcraft on the borderline of religion and magic*, p. 175; Mozes Gaster, *Studii de folclor comparat*, Editura Saeculum I.O., București, 2003, p. 335; Antoaneta Olteanu, *Ipostaze ale maleficului în medicina magică*, Editura Paideia, București, 1997, p. 6; George Coșbuc, *Superstițiunile păgubitoare ale poporului nostru. Descântecul și leacurile băbești, duhurile necurate, vrăji și farmece, sărbători fără de rost*, București, 1909, p. 12.

²⁸ Lazăr Șăineanu, *Ielele sau Zănele rele. Studii folclorice*, Editura Saeculum I.O., București, 2012, pp. 68-70; Artur Gorovei, *Credințe și superstiții ale poporului român*, 1915, p. 149; Idem, *Folclor și folcloristică*, p. 156; Tudor Pamfile, op. cit., pp. 260-263.

²⁹ Simion Florea Marian, *Înmormântarea la români. Studiu etnografic*, Editura Saeculum I.O., București, 2008., p. 15.

³⁰ Irina Nemeti, *Regimul spațial al ierburilor magice în credințele populare românești*, în „Revista Bistriței”, XIV, 2000, Editura Accent, Cluj-Napoca, p. 198.

³¹ Artur Gorovei, *Folclor și folcloristică*, p. 146; Tudor Pamfile, op. cit., p. 237; Simion Florea Marian, *Nașcerea la români. Studiu etnografic*, București, 1892, pp. 26-27.

³² Artur Gorovei, *Folclor și folcloristică*, p. 153; Simion Florea Marian, *Nunta la români*, Studiu istorico-comparativ etnografic, vol. 1, Editura Saeculum I. O., București, 2008, p. 63; Claude Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, traducere de J. Pecher, Editura Politică, București, 1978, p. 197.

³³ Antoaneta Olteanu, op. cit., p. 7.

³⁴ V.I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, traducere de Radu Nicolau, Editura Univers, București, 1973, p. 39.

Munții Apuseni³⁵, prezentat de Gheorghe Pavelescu în lucrarea sa despre magie la români. Asemeni descântătoarei, preotul face mai întâi o analiză a „cazului”, prin Taina Spovedaniei prescrisă de tipicul bisericesc ca etapă necesară în ritualurile de vindecare³⁶, sau prin „deschiderea pravilei”³⁷, practică divinatorie interzisă de canoanele bisericești, dar cel mai adesea tolerată de către ierarhi. Astfel se află cauza, fie că e vorba de o vrajă, un farmec sau o legătură săvârșită de cineva. Poate fi și o pedeapsă dumnezeiască datorată încălcării vreunei prescripții bisericești, săvârșirii unui păcat grav sau acumulării unui număr mare de păcate, sau îmbolnăviri datorate vreunui blestem. În funcție de concluzia la care ajunge, preotul „citește” rugăciunile specificate în Molitfelnic pentru diferite necazuri și săvârșește ritualurile necesare.

Dintre slujbele și rugăciunile rânduite în biserică pentru diferite nevoițe trupești, Taina Sfântului Maslu este considerată cea mai puternică. Despre aceasta, părintele Dumitru Stăniloiaie ne spune că „prin harul acestei Taine a Maslului se dă în mod principal vindecarea trupului. Numai când este rânduit ca bolnavul să moară nu se produce acest efect principal (tămăduirea trupului), ci doar celelalte - tămăduirea sufletului și iertarea păcatelor mărturisite în Taina Pocăinței”³⁸. O descriere amănunțită a ritualului maslului găsim într-un studiu liturgic publicat la începutul secolului al XX-lea:

Adunându-se preoții în Biserică sau în casă, cel mai mare dă binecuvântarea. Apoi se zic psalmii 142, 50 și canonul compus de marele Arsenie, un pustnic din secolul al IX-lea. După aceea fie care preot zice cu glas tare „rugăciunea untului de lemn” pentru a lui sfințire și tămăduirea celor ce se vor unge dintr’însul: „Doamne carele cu mila și cu îndurărilor tale tămăduiești zdrobirile sufletelor” etc. Acum vin la rând 7 pericope din apostol și 7 pericope din evanghelie; între pericopa I-a și II-a se zice însemnata rugăciune „Părinte sfinte, doftorul sufletelor și al trupurilor” etc. Evangeliile se ascultă în genunchi și cu mare pietate de bolnav și de cei pentru cari se face maslul; între pericope se mai zic rugăciuni, se cântă tropare și se unge bolnavul de 7 ori câte șapte

³⁵ Gheorghe Pavelescu, *Magia la români.*, p. 49.

³⁶ Efhologhion sau Molitfelnic, ediția a II-a, București, Tipografia „Cărților Bisericesci”, 1896, p. 77; Badea Cireșeanu, *Tezaurul liturgic al Sfintei Biserici creștine ortodoxe a răsăritului*, III, Tipografia „Gutenberg”, Joseph Göbl, București, 1912, p. 331.

³⁷ „Deschiderea pravilei” sau „pascălitul” este o practică atestată de către Petru Maior în culegerea sa de predici publicată la Buda în anii 1810-1811, unde se spune că „aleargă creștinii la pascălari, ca să le caute în pascălie, aleargă la babe descântătoare” în Petru Maior, *Prediche sau învățăături la toate duminicile și sărbătorile anului*, vol. II, Buda, 1811, p. 28, apud. Gheorghe Brătescu, *Grija pentru sănătate*, Editura Medicală, București, 1988, p. 309; iar într-alt loc, „oare alergat-ai la descântători, la vrăjitori și la pascălari, când ai avut vreo boală tu sau pruncul tău, sau vita ta, sau când ai avut vreo pagubă?” Ibidem, vol. I, Buda, 1810, p. 75, apud. Gheorghe Brătescu, op. cit., p. 399

³⁸ *Sfinți și mari duhovnici despre exorcizare și tămăduire*, p. 8.

cum s'a zis mai sus. Fie care preot zice rugăciunea „Părinte Sfinte” când unge pe bolnav. Se deschide după aceea evangelia, se pune cu scrisul pe capul bolnavului ce stă în genunchi, și ținând-o toți preoții, cel mai mare din aceștia zice rugăciunea: „Împărate sfinte”; apoi luându-se evangelia, se dă spre sărutare bolnavului și celor ce sunt cu dânsul. Se face în fine apolisul. [cu untul de lemn sfințit de preoți la cetirea maslului] se unge bolnavul de preoți, în chipul crucei de 7 ori câte 7: la frunte, nări, fălci, gură, piept, la mâna dreaptă și cea stângă. Untul de lemn să fie curat și fără vr'o amestecătură; iar bolnavul să fie mărturisit înaintea duhovnicului.³⁹

Tămăduirea implică mijloace și tehnici fiziologice și spirituale deopotrivă, amalgamate într-un ritual complex, un adevărat spectacol în care efortul colectiv al preoților și al audienței este menit să atragă mila divină asupra suferindului. Intervenția ritualică a preotului determină efecte pe mai multe planuri, pentru că în cadrul unui ritual sunt trei categorii fundamentale de roluri:

1. specialistul – în cazul de față, preotul – cel a cărui prezență este necesară pentru performarea ritualului.

2. persoana a cărei situații a generat ritualul/nevoia ritualului. Cel pentru care trebuie performat ritualul.

3. cel/cei în fața cărora/în prezența cărora ritualul este performat.⁴⁰

Citirea de către preot a pericopelor evanghelice, parte esențială a ritualului, este investită cu o eficiență de ordin magic, asemeni descântecelor rostite de alți specialiști ai sacrului, căci „cuvântul” preotului este putere și nu cunoaștere.⁴¹ Punerea pe capul bolnavului a cărții sfinte și sărutarea acesteia sunt două gesturi investite de asemenea cu o eficiență fiziologică imediată, căci cartea este considerată purtătoare a științei/învățăturii sacre și a unor formule incantatorii extrem de puternice.⁴² Gestul sărutului este interpretat din punct de vedere teologic ca un simbol al comuniunii cu divinitatea, o serie de alte obiecte considerate sacre fiind vizate: Crucea, icoanele, moaștele sfinților, straiile preoțești etc. În mentalitatea țărănească acest act devoțional e uneori văzut ca o formă de transfer a unor valori, puteri benefice dinspre obiectul sacru înspre cel care execută gestul.⁴³

Învățătura greco-catolică despre Maslu, așa cum o găsim formulată într-o lucrare despre uzul sacramentelor publicată în prima jumătate a secolului al

³⁹ Badea Cireșeanu, Tezaurul liturgic, III, pp. 330-331.

⁴⁰ Frank H. Gorman, Jr., The Ideology of Ritual. Space, Time and Status in the Priestly Theology, Journal for the Study of the Old Testament Supplement Series 91, Sheffield Academic Press, 1990, pp. 34-35.

⁴¹ Jeanne Favret-Saada, Les mots, la mort, les sorts, Éditions Gallimard, Paris, 1977, p. 26.

⁴² Alexandru Ofrim, op. cit., pp. 204-205.

⁴³ Ibidem, p. 238.

XX-lea, spune că este un sacrament „în care, credinciosul greu bolnav, prin ungera cu oleu binecuvântat de preoți și prin rugăciune, i se adaugă darul sfințitor, i se șterg rămășițele păcatelor, câștigă însănătoșirea trupească, de cumva aceea ar fi spre mântuirea sufletului.”⁴⁴ Efectul principal al acestei taine asupra celui bolnav este „*sporirea darului sfințitor*, prin care se întărește omul atât sufletește, cât și trupește”. Urmează efecte secundare, precum „*iertarea păcatelor de moarte*, pe cari penitentul greu bolnav, fără vina lui, nu le-ar fi mărturisit [...] *ștergerea rămășițelor păcatelor mărturisite și iertate* [...] *însănătoșirea trupească*, dar aceasta numai condiționat de cumva i-ar fi bolnavului spre mântuirea sufletului.”⁴⁵ Procesul de curățare de păcate a unui credincios, săvârșit prin taina spovedaniei prevăzută înaintea administrării leacului reprezentat de Maslu, este descris în termeni aproape fiziologici, unul din efectele Maslului fiind completarea, desăvârșirea acestui proces de purificare, atât de necesar în economia vindecării când avem de-a face cu o ordine religioasă în care legătura dintre păcat și boală este extrem de importantă.

Descrierea manierei în care trebuie săvârșit acest sacrament/taină, arată ca fiind esențiale pentru validitatea ritualului rostirea de către preot, în timp ce-l unge pe bolnav cu ulei sfințit în prealabil, a următoarelor cuvinte din rugăciunea Maslului: „Părinte sfinte, doftorul sufletelor și al trupurilor,... vindecă cu darul Cristosului tău și pe robul (roaba) tău acesta... și fă-l să vieze...”⁴⁶. Maslul poate fi administrat doar bolnavilor, altfel își pierde validitatea, spre deosebire de cazul ortodocșilor, unde „maslul se face nu numai bolnavilor, ci și celor sănătoși”⁴⁷, putând fi privit și ca un mijloc de protejare în fața diferitelor afecțiuni, farmece și atacuri diavolești.

Dacă liturghiile, apa sfințită, exorcismele și unele rugăciuni rostite/citite de către preot, erau considerate în lumea țărănească drept folositoare pentru însănătoșirea celor bolnavi, despre Maslu și Taina Euharistiei (precedată de spovedanie), nu se poate spune întotdeauna același lucru. Un conciliu provincial organizat de către biserica greco-catolică în 1872 a hotărât în legătură cu Sacramentul Ungerei de pe urmă că „Sinodul îndatoresce pre parochi, că se invetie pre poporeni se a depune prejudetiulu acel'a, că si cum dupa primirea acestui s. Sacramenta neaperatu li-aru urma mortea. ci din contra de ora-ce unulu dintre efectele acestui s. Sacramentu pete fi insanatosiarea trupesca. dèca asia este placutu lui Domnedieu, credintiosii se nu amâne primirea acestui s. Sacramentu pana la cele din

⁴⁴ Dr. Nicolae Flueraș, *Tratat Moral-Pastoral despre Uzul sacramentelor*, Chiriașii Tipografiei Românești, Oradea, 1932, p. 395.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 396.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 398.

⁴⁷ Badea Cireșeanu, *Tezaurul liturgic*, III, p. 330.

urma.”⁴⁸ Articolul scris de Szmigelski despre această hotărâre sinodală, caută să explice înțelegerea greșită dată de către oameni a acestor sacramente și spaimile legate de prezența preotului la căpătâiul celui bolnav, percepute ca semn al iminenței morții. Această problemă relevă câteva aspecte esențiale în legătură cu religia trăită și cu funcția de intermediar a preotului. În primul rând, spovedania și împărtășirea, apar conform acestui articol, ca fiind asociate de oameni cu rânduiala unei „morți bune”⁴⁹ și nu cu viața spirituală, aspect deplâns chiar de către autorul textului. Nu sunt văzute ca modalități prin care cel bolnav, odată ușurat de păcate, poate dobândi vindecarea. Prezența preotului în casa celui bolnav, este descrisă ca provocând panică acestuia, fiind percepută ca un semn al grăbirii morții.⁵⁰ Această percepție poate fi explicată în legătură cu rânduiala obișnuită în cazul celor care „nu puteau să moară” de a se chema preotul pentru a le citi în avans *stâlpîi* sau prohodul, considerată ca fiind un mijloc de a ușura trecerea.⁵¹

Pe lângă Taina Maslului în Molitfelnic găsim „doctorii de vindecare” și o serie de rugăciuni specifice, de la cele pentru deochi sau dureri de dinți, „tulburări și supărări” provocate de duhurile necurate, până la teribilele blesteme ale Sfântului Vasile recomandate spre folosire în ritualurile de exorcizare. Aceste rugăciuni și rânduiele fac referire explicită la puterea de vindecare ce sălășluiește în cadrul bisericii, prin intermediul slujbelor săvârșite de slujitorii ei. *Rânduiala de rugăciuni pentru cei ce se tulbură și se supără de duhuri necurate*, de exemplu, invocă pe Dumnezeu ca „Doctor al sufletelor și al trupurilor noastre” și pe Isus Hristos ca cel trimis în lume „să vindece toată boala și să răscumpere de moarte.”⁵² În timp ce această rugăciune e rostită, preotul „ia untdelemn din candelă și unge pre cel bolnav”,⁵³ aspect ce relevă faptul că această rânduială este calchiată după modelul Maslului, pentru că avem de-a face cu rostirea cuvintelor cheie ale Maslului, necesare pentru validarea sa, precum și ungerea suferindului cu untdelemn. Faptul că de multe ori în practica ritualică exorcismele erau însoțite de săvârșirea Maslului explică apropierea și fuzionarea dintre

⁴⁸ Dr. Victoru Szmigelski, Despre prevederea morbosilor cu ss. Sacraminte, în „Foi'a besericésca si scolastica. Organu alu provinciei metropolitane greco-catolice de Alb'a-Julia si Fagarasiu”, anul I, nr. 2, Blaj, octombrie 1887, p. 19.

⁴⁹ Pierre Pierrard, *La vie quotidienne du prêtre français au XIXe siècle 1801-1905*, Hachette, 1986, pp. 354-355 ; Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, vol. I, Editions du Seuil, Paris, p. 19; Doru Radosav, Sentimentul religios, p. 144.

⁵⁰ Ibidem, p. 20.

⁵¹ Simion Florea Marian, *Înmormântarea la români.*, p. 20; Adina Rădulescu, *Rituri de protecție în obiceiurile funerare românești*, Editura Saeculum I.O., București, 2008, p. 123; Teodor T. Burada, *Datinile poporului român la înmormântări*, Editura Saeculum I.O., București, 2006, p. 14.

⁵² Efhologhion sau Molitfelnic, p. 369.

⁵³ Ibidem, p. 369.

principiul exorcistic și rânduiala Maslului, într-un ritual menit să-i ajute pe cei tulburați de duhuri rele.

Un mijloc de vindecare utilizat adesea de către preoți este liturghia, performată la cererea unui enoriaș, contra cost⁵⁴. Despre liturghie se consideră că poate aduce vindecarea, de multe ori prin îndepărtarea blestemului sau a „făcutului” căzut pe capul celui suferind. Liturghia este investită cu funcția unei contra-vrăji, iar preotul, implicit, ca un adversar al vrăjitoarelor și fermecătoarelor, pe care le combate cu mijloace magice. Pentru a putea reuși acesta trebuie să aibă o putere mai mare decât vrăjitoarea care a aruncat vraja sau blestemul, după cum vedem din studiul cercetătoarei clujene Tünde Komáromi, despre cazul unei tinere maghiare care se credea blestemată și care apelează la o serie de preoți ortodocși, renumiți pentru astfel de servicii și puteri. După două încercări eșuate, un al treilea, pe care ea-l descrie ca pe un veritabil sfânt, reușește prin intermediul unui număr de liturghii să alunge blestemul ce o apăsa și să înfrângă vrăjitoarea.⁵⁵ Această postură de tămăduitor reliefată de exemplul prezentat prezintă preotul într-o continuă confruntare cu diavolul și cu slujitorii acestuia, vrăjitoarele, activitatea sa având o profundă dimensiune eshatologică. Liturghia nu mai este o simplă celebrare a tainei euharistice, ci devine o armă puternică folosită pe tărâmul confruntărilor vrăjitorești. Forța care sălășluiește în acest ritual, în Taina Euharistiei, poate fi direcționată de către preot, datorită puterii sale de mijlocire, înspre scopuri foarte profane și, mai ales, străine de semnificațiile și rosturile acestei slujbe. La fel se întâmplă și cu alte acțiuni ritualice săvârșite de către preot, slujbe, posturi, rugăciuni, blesteme, afurisenii, exorcizări, aprinderi de lumânări, cădelnițări sau cetanii, care pot avea efecte contrare. Pot tămădui oamenii sau animalele, dar pot și să le îmbolnăvească, totul în funcție de cerința celui care solicită și plătește pentru aceste servicii.⁵⁶

Solicitarea de către persoane de alte confesiuni a slujbelor săvârșite de către preotul român, practică întâlnită și astăzi după cum probează studiul menționat, are o îndelungată vechime și a stârnit intervenții din partea ierarhilor și autorităților laice, după cum vedem dintr-o scrisoare din noiembrie 1800 a vicarului Ioan Popovici în care este pomenită „jalba asupra parohului neunit del(a) Toprila, în scaunul Cincului mare, despre aceia, că numitul acest preot ar fi făcut oareș-care rugăciune la o fămea bolnavă de

⁵⁴ Dr. Sterie Stinghe, *Documente privitoare la trecutul românilor din Șchei (1784-1810)*, vol. II, Tipografia Ciurcu & comp., Brașov, 1902, p. 2.

⁵⁵ Tünde Komáromi, Crossing boundaries in times of personal crisis: seeking help from Orthodox clergy in Transylvania, in „Religion and Boundaries. Studies from the Balkans, Eastern Europe and Turkey”, edited by Galia Valtchinova, The Isis Press, Istanbul, 2010, pp. 158-159.

⁵⁶ Czégényi Dóra, *Preot român*, <http://enciclopediavirtuala.ro/articoletematic/articol.php?id=145>, accesat în data de 20 iulie 2012.

sas”. Prin urmare, se poruncește protopopilor să înștiințeze clerul și să vegheze îndeaproape ca „preoți neuniți a face ceva slujbă la oameni bolnavi de altă lege nici decum să nu îndrăznescă”.⁵⁷ Un exemplu elocvent găsim și în corespondența lui George Bariț cu B.P. Hasdeu, din care redăm un fragment:

În Brașov era între anii 1833-1842 paroc în cetate Vasile Greceanu, socrul neuitatului nostru poet Andrei Mureșianu. Șase ani, cât am locuit cu acel venerabil preot în aceeași casă, aveam destule ocaziuni de a vedea cum veneau la el sași și mai ales săsoaice, chiar din burghezie, ca să-i vindece prin rugăciuni, pe ei sau pe vreun membru al familiei, căci nici un medic nu le poate ajuta, boala fiind de la diavolul. Aceiași sași sau săsoaice da și liturghii; unii cereau să li se facă și maslu cu 5 sau 7 popi; firește pe ascuns, ca să nu afle preuții săsești. Popa Vasile se apăra, refuza, dar nu putea să scape.”⁵⁸

Preotul Vasile Greceanu este departe de imaginea preotului-țăran Costandin din nuvela *Păscălierul* a scriitorului ardelean Ion Agârbiceanu, școlit preț de câteva luni la vîlădicie, sau a altor preoți-țărani, cu alură patriarhală, din povestirile aceluiași prozator. E vorba de un preot din cetatea Brașovului, încadrabil în ceea ce istoricii au statuat în timp ca „elită intelectuală” a poporului român, care interacționează și cu o lume burgheză, nu numai cu lumea țărănească. George Bariț, promotor, printre alți intelectuali români ai veacului al XIX-lea, a unui nou tip de preot, școlit și critic al superstițiilor poporului, depune mărturie pentru vindecările și exorcismele săvârșite de acest preot și de către alții ca el. Ba, mai mult, în cazul preotului ortodox Moldovanu din comuna româno-maghiară Sân-Mihaiu de lângă Turda denunțat în 1876 pentru că vindecase prin rugăciunile sale o serie de maghiari calvini și unitarieni, îi ia apărarea în paginile *Gazetei de Transilvania*, alături de fiul acestuia, avocat la Abrud.⁵⁹ Reputația de exorciști și tămăduitori a preoților români, ortodocși sau greco-catolici, nu a atras numai aflus de solicitanți dinspre celelalte confesiuni și comunități etnice transilvănene, ci și reacții critice dinspre ierarhii celorlalte biserici sau dinspre elita „luminată”, după cum am văzut din cazul menționat al preotului Moldovanu, sau din cazul preotului Climente Popoviciu certat de episcopul Moga pentru că scotea draci din sași și atrăsese astfel mânia păstorilor religioși ai acestora.⁶⁰

Vindecarea este adusă de către preot prin intermediul rugăciunilor, a maslului, a exorcismelor sau prin săvârșirea la comandă a unui număr de

⁵⁷ Dr. Sterie Stinghe, *Documente*, vol. II, p. 207.

⁵⁸ Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Cărțile poporane ale românilor în secolul XVI*, Noua Tipografie Națională, București, 1879, p. 172.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 173-174.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 172.

liturghii, subliniind modul în care sunt combinate diferitele mijloace spirituale și bisericești pentru a spori eficiența și șansele procesului de vindecare. Fragmentul pune în lumină și ușurința cu care diferite acțiuni erau atribuite posesiunii demonice, nu numai în rândul comunității românești, privită de regulă ca fiind înapoiată și superstițioasă⁶¹, ci și în rândul comunităților săsească și maghiară, considerate mult mai civilizate și, cel puțin din perspectiva statisticilor, mult mai puternic alfabetizate.⁶²

În cazul creștinătății catolice, dinspre care se exercită o constantă influență în secolele XVIII-XIX, preponderent asupra greco-catolicilor, după Conciliul tridentin au fost accentuate mijloacele bisericești ca singurele acceptabile în combaterea farmecelor și „făcăturilor” denumite maleficium, în toate manifestările acestora. După Theatine Tommaso Delbene (secolul al XVII-lea), erau zece remedii bisericești împotriva demonilor și a lucrărilor acestora, pe care le menționează în ordinea importanței: credința, botezul, spovedania, Euharistia, exorcismul, agheasma, relicvele/moaștele, semnul crucii, numele lui Isus și al Mariei și rugăciunea. Dar în practica sacerdotală ordinea utilizării a fost alta. Când se credea că maladia a fost provocată printr-un ritual, cum e cazul tehnicilor vrăjitoarești, numai un ritual asemănător îl putea combate. Aceasta este, în opinia istoricului David Gentilcore, cheia pentru a înțelege importanța sacramentaliilor și a rolului lor crucial în sistemul sacrului, atât în forma sa bisericească oficială cât și în interpretările laicilor.⁶³ Biserica Catolică privea sacramentaliile – rituri minore și binecuvântări, a căror eficacitate nu era automată precum în cazul sacramentelor, ci depindea de situație și de preotul officiant⁶⁴ – ca instrumente importante pentru vindecarea bolnavilor. De asemenea, binecuvântările, citirea unor rugăciuni sau părți din evanghelii la căpătâiul pacientului, precum și scrierea unor brevi (bilețele pe care erau scrise numele Treimii sau cuvinte din evanghelii, considerate mijloace de protecție) erau considerate activități și mijloace legitime de vindecare specifice clerului.⁶⁵

Se pot observa o serie de asemănări între cele prezentate mai sus și mijloacele bisericești pe care le aveau la îndemână clericii ortodocși și greco-catolici din Transilvania. Primirea împărtășaniei de către cei bolnavi este

⁶¹ John Paget, *Hungary and Transylvania; with remarks on their condition, Social, Political and Economical*, vol. II, London, 1850, p. 126.

⁶² Istoricul clujean Simion Retegan prezintă o serie de statistici din 1880 conform cărora procentul românilor care știau scrie și citi era de 9% (în creștere față de anii anteriori), față de 34% la maghiari și 64% la sași, în *Parohii, biserici și preoți Greco-catolici din Transilvania la mijlocul secolului al XIX-lea: (1849-1875): mărturii documentare*, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2006, p. V.

⁶³ David Gentilcore, op. cit., p. 94.

⁶⁴ Ibidem, p. 95.

⁶⁵ Ibidem, p. 101.

privită ca având puteri miraculoase de vindecare. Aceștia, când nu se pot deplasa la biserică, pot fi împărtașiți acasă, ori în spitale. „După învățătura liturgică a Bisericii ortodoxe, sfintele daruri pentru cei bolnavi se pregătesc în Joesa cea mare, însă ele pot să fie pregătite și la alte liturgii depline. [...] Bolnavului i se dă o părticică din sfintele taine, pusă în potir, unde se toarnă și vin atât cât poate primi el, cetindu-i-se de preot și rugăciunile din Molitfelnic.”⁶⁶

Forma radicală de vindecare și cea care a adus și aduce cea mai mare faimă preotului român în multietnica și multiconfesionala lume transilvăneană este exorcismul. Pornind, în tradiția creștină, de la exemplul lui Isus care exorciza în nume propriu prin simpla atingere și poruncă dată demonilor, continuată prin modelul apostolic de a porunci în numele lui Isus, exorcismul a fost reglementat în timp de către biserică transformându-se într-un ritual complex și extrem de spectaculos.⁶⁷ O definiție a exorcismului în conformitate cu învățătura Bisericii Ortodoxe sună în felul următor:

*cuvântul exorcizare vine de la grecescul exorkizein și a fost preluat de limba română prin intermediul limbii latine, adică exorcizare. El are înțelesul de a conjura pe cineva sau de a-l lega prin jurământ. În Faptele Apostolilor găsim acest cuvânt cu o referire specială la practicarea exorcismelor. Autorul vorbește de exorciști iudei care umblau din loc în loc, încercând să cheme numele lui Iisus peste cei ce aveau duhuri necurate, zicând: Vă jur pe Iisus pe Care-L propovăduiește Pavel să ieșiți afară (Fapte, 19:13). Deci prin exorcizare se înțelege conjurarea demonului de către o persoană sfințită pentru a părăsi o ființă sau un lucru posedat de el. Dar cuvântul a jura sau a conjura are și înțelesul de a afurisi, a blestema, fiind adoptat cu acest sens mai ales în actele de exorcizare, înțelegându-se acțiunea săvârșită de slujitorii sfintelor altare, arhieriei și preoți, de a alunga diavoli din oamenii posedați sau stăpâniți de duhurile rele, cu ajutorul rugăciunilor și al slujbelor bisericesti. Exorcizarea este o lucrare specific bisericască, alcătuită din rugăciuni și anumite ritualuri: însemnarea cu semnul Sfintei Cruci, binecuvântarea, stropirea cu apă sfințită, săvârșite de preot pentru alungarea duhurilor necurate care au pus stăpânire pe unii oameni, pe elemente naturale sau chiar pe obiecte, aflându-se sub influența diavolului.*⁶⁸

Definiția accentuează faptul că exorcizarea este o lucrare specific bisericască fiind legată de principiul succesiunii apostolice prin care apostolii

⁶⁶ Badea Cireșeanu, Tezaurul liturgic, III, p. 319.

⁶⁷ Eric Sorensen, op. cit., pp. 10-14; *Dictionnaire de Spiritualité. Ascétique et Mystique. Doctrine et Histoire*, fondé par M. Viller, F. Cavallera, J. De Guibert, S.J. continué par André Rayez et Charles Baumgartner, S.J, tome IV, X, XII, deuxième partie, Beauchesne, Paris, 1961, pp. 2000-2001.

⁶⁸ *Sfinți și mari duhovnici despre exorcizare și tămăduire*, pp. 62-63.

și mai apoi preoții au primit de la Hristos puterea de a conjura demonii. Departe de a fi o componentă marginală a misiunii sacerdotale, exorcismul în anumite forme este o constantă a activității preoțești. Dincolo de evoluția și transformările suferite de exorcism în primele secole ale creștinismului, observăm faptul că acesta are un rol de prim rang în cadrul religiei creștine. Având implicații teologice și eshatologice ce duc chiar în miezul doctrinei creștine⁶⁹, exorcismul a presupus și o practică spectaculoasă, forțând adesea granițele dintre *Medicină*, *Miracol* și *Magie*⁷⁰, fiind un instrument eficient în acțiunile de convertire derulate de primii misionari creștini. Exorcismul exemplifică la modul concret legătura preotului cu Divinitatea, având o importanță majoră în consolidarea autorității oficianului.⁷¹

Pe lângă evidențierea legăturii dintre *păcat* – *boală* – posesiune *demonică*, definiția exprimă puterea atribuită preotului de „a lega și dezlega”, de a porunci demonilor și de a-i blestema. Spre deosebire de exorcismele performate de primii creștini prin simpla poruncă dată demonilor în numele lui Hristos, exorcismul clericalizat cuprinde un ritual complex în care se folosește stropirea cu agheasmă, crucea și citirea unor texte sacre. Inima acestui ritual o constituie blestemarea demonilor de către preot. În această putere de a blestema atribuită preotului în virtutea autorității deținute de către biserică, deslușim una dintre cele mai importante arme în confruntările acestuia pe terenul religiei țărănești.

Deși învățătura bisericească prezintă acest ritual ca o modalitate de manifestare a puterii directe a Sfântului Duh, a harului ce se manifestă prin anumite persoane,⁷² adică prin intermediul preoților investiți cu această autoritate de către biserică, la nivel popular distincția dintre puterea unui preot și lucrarea Duhului Sfânt nu este foarte precisă. Tocmai performarea și reușita unui astfel de ritual poate confirma în ochii credincioșilor harul și puterea unui preot, acesta fiind considerat mai „bun” și „mai cu har” decât alți colegi de breaslă, urmarea fiind atragerea unui număr mare de credincioși care au nevoie de o astfel de asistență spirituală. Redăm în rândurile următoare un caz concret de exorcist din a doua jumătate a secolului al XIX-lea descris de George Bariț în corespondența sa cu Hasdeu:

Parocul de la biserica orășenilor din Blaj, Alimpiu Blașanu, ne spunea – în august 1877, cu ocaziunea adunării generale a Asociațiunii Literare Transilvane – cum că sașii nici acum nu-l lasă în pace cu rugămințile lor pentru

⁶⁹ Eric Sorensen, op. cit., p. 128.

⁷⁰ În sensul în care au fost descrise de către Howard Clark Kee în *Medicine, Miracle and Magic in New Testament Times*, p. 3.

⁷¹ Graham H. Twelftree, *Jesus the Exorcist. A Contribution to the Study of the Historical Jesus*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1993, p. 22;

⁷² Jean-Claude Larchet, *Teologia bolii*, Editura Oastea Domnului, Sibiu, 1997, pp. 97-104.

*exorcizări. D-sa vrea să-i scoată pe ușă afară, zicându-le: „Mergeți la popa vostru, că e om cu minte și de treabă, D-zeu îl ascultă și pe el, numai voi să aveți credință”. Sașii însă, năcăjiți sărmanii de boala lor cea de la diavol, nu-l slăbesc, ci-i replică cam așa: „Bun e popa al nost, domnule porintie, de n-are ce-i trebui”. – „Bine, ce să aibă ce-i trebui? Voi să aveți credință” – „Nu așa, domnule porintie: popa nost nu are cruce se sporie pe dracu, nu are cu ce să facă fum să fugă dracul, nu știe rugăciunile potrivă pe drac”.*⁷³

Faima de exorcist și vindecător a preotului român este reliefată și în acest caz, precum și faptul că vindecările miraculoase erau întâlnite și în cazul unor preoți cu o pregătire intelectuală superioară celor din lumea țărănească. Fragmentul permite și observarea instrumentarului utilizat de către exorcist, constând în: cruce, agheasmă și tămâie, la care se adaugă „rugăciunile potrivă pe drac” cuprinse în cartea mânăuită de preot. Acestea fac diferența dintre puterea de vindecare atribuită preotului român și cea atribuită pastorului luteran sau reformat.

Concluzii

În ipostaza de tămăduitor a preotului român din Transilvania secolului al XIX-lea raportul carte-*cunoaștere*-putere se manifestă pe coordonatele specifice unei viziuni premoderne asupra lumii având semnificații caracteristice registrului magico-religios. Cartea este strâns legată de funcția sacerdotală, fiind o sursă de autoritate, iar preotul este cel inițiat și cunoscător al modurilor de utilizare a acesteia și a puterilor atribuite. Cartea cuprinde „știința” necesară vindecării, iar preotul este cel inițiat în a avea acces la ea și în a o pune în practică. În carte sunt lecurile aducătoare de tămăduire, rugăciunile a căror rostire de către cel împuternicit să o facă produce efecte în lumea înconjurătoare. Puterea de a vindeca atribuită preotului este strâns legată de postura sa de reprezentant al bisericii, al sacrului licit, precum și de cea de mânăuitor al cărților sacre, după cum am arătat în paginile acestui studiu. Materialele parcurse în acest studiu duc la concluzia că ritualurile săvârșite de preot și rugăciunile rostite de acesta la căpătâiul bolnavului au o triplă eficiență: fiziologică, psihologică și spirituală. Această ipostază de tămăduitor plasează preotul în inima vieții sociale și religioase a comunităților păstorite, integrându-l deplin sistemului magico-religios care guvernează lumea țărănească.

⁷³ Bogdan Petriceicu Hasdeu, op. cit., p. 173.

GRĂDINA MUZEULUI L'ŒUVRE NOTRE-DAME DIN STRASBOURG: LOC AL MEMORIEI ȘI AL IDENTITĂȚII REGIONALE

Valentin Trifescu¹
Universitatea „Alexandru-Ioan Cuza”, Iași

Pentru Tibor László

În studiul istoricului de artă și muzeograful strasbourgezh Hans Haug (1890-1965), prin care s-a motivat științific alegerea – deja pusă în practică în 1937 – de a întregi Muzeul *l'Œuvre Notre-Dame* din Strasbourg (Fig. 1) cu o grădină medievală (Fig. 2), au fost precizate următoarele:

„Le Musée strasbourgeois du Moyen Age et de la Renaissance ne pouvait remplir entièrement son rôle sans la présence d'un jardin. Certes, les voisinages immédiats de la cathédrale dont les états successifs avaient fourni quelques-uns de ses trésors les plus précieux, son installation dans une série de bâtiments anciens porteurs de lointaines traditions, suffisaient presque à lui enlever ce caractère de musée qui risque si souvent d'atrophier l'œuvre d'art qu'il abrite. Le Moyen Age, vivant près de la nature et s'en inspirant tout moment, a besoin de la présence végétale. Aussi croyons-nous, en englobant dans l'ensemble du musée un « courtil », un « paradis », avoir réalisé un pensée qu'Émile Mâle, en redécouvrait peu à peu les sources et le sens profond de l'art médiéval, a énoncée dans la préface d'un de ses livres : « Il faut que l'œuvre d'art soit associée aux horizons d'une province, à ses eaux, à l'odeur de ses fougères et de ses prés »,².

Pentru a construi și a justifica discursul muzeografic, în care să fie subliniată legătura privilegiată pe care a avut-o arta medievală cu natura și cu geografia regională, Hans Haug a făcut una dintre rarele sale referiri la opera cunoscutului istoric de artă francez Émile Mâle (1862-1954). În acest fel, Hans Haug a proiectat realizările artistice găzduite de Muzeul *l'Œuvre Notre-Dame* pe fundalul sau în orizontul peisajului provincial, care le-a dat sens,

¹ Cercetător postdoctoral, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași. *Această lucrare a fost finanțată din contractul POSDRU/159/1.5/S/140863, proiect strategic ID 140863 (2014), cofinanțat din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013.*

² Hans Haug, *Le jardin médiéval du Musée de l'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg*, Paris et Strasbourg, 1957, p. 14.

atmosferă și le-a contextualizat. Totodată, pe lângă peisajul regional, un alt reper în funcție de care s-a realizat raportarea imagistică și simbolică a grădinii medievale a fost catedrala din Strasbourg, care a oferit printre cele mai valoroase expozate ale muzeului.

Referindu-se la grădinile amenajate, Roland Recht a apreciat la un moment dat faptul că: „*Tout semble vouloir commémorer un passé éloigné ou plutôt : le jardin lui-même est un monument commémoratif élevé à la mémoire d'une nature introuvable, d'un paradis perdu*”³. În fapt, Hans Haug a căutat să redea prin grădina sa medievală un paradis regional pierdut.

Crearea grădinii medievale în cadrul Muzeului *l'Œuvre Notre-Dame* a fost justificată și de rațiuni estetice. Prin construirea unui zid înalt de cărămidă, care a închis curtea rămasă liberă, Hans Haug a reușit să creeze un „spațiu vital” prin intermediul căruia s-au delimitat clădirile muzeului de celelalte edificii învecinate, care veneau în dezacord cu aspectul gotic și renescentist al muzeului și bruiiau vizual atmosfera medievală căutată de muzeograf.⁴

În realizarea grădinii sale, Hans Haug a pornit de la ideea potrivit căreia acest spațiu ar fi oferit cele mai optime condiții de prezentare pentru o serie dintre exponatele din lapidarul medieval al muzeului. În cadrul grădinii au fost expuse mai multe pietre tombale din secolele XIV-XVI; două baptisterii din piatră din perioada romanică și gotică, din care ultimul a jucat rolul unei mese, care să amintească de mesele rotunde sau hexagonale cu un picior din grădinile medievale; o fântână din care izvora un canal șerpuitor și, nu în ultimul rând, grădina propriu-zisă realizată în caroiaj specific medievală⁵.

Pe lângă rezolvarea problemelor legate de organizarea expozițională a muzeului, grădina a fost percepută încă de la început ca un exponat prin ea însăși (ea fiind numerotată ca orice altă sală de expoziție în cadrul circuitului vizitei în muzeu)⁶, deoarece ea crea și oferea vizitatorilor o atmosferă medievală prin înfățișarea sa de ansamblu. Istoricul de artă și muzeograful strasbourghez a ținut să precizeze faptul că:

„L'idée d'y planter un jardin médiéval, un courtil, un paradis, naquit alors (en 1937) suggérée par trois considérations : Nécessité de présenter en plain air quelques monuments lapidaires gothiques, traditions de jardins alsaciennes

³ Roland Recht, *La lettre de Humboldt – du jardin paysager au daguerréotype*, s. I., Christian Bourgois éditeur, 2006, p. 33.

⁴ Hans Haug, *Le jardin médiéval...*, p. 2.

⁵ Ibidem, p. 8; Cécile Dupeux, *Musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg*, Paris, Éditions Scala, 1999, p. 40.

⁶ Anne-Doris Meyer, *Muséographie du Musée de L'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg (1931-1964)*, *Mémoire de Maîtrise en Histoire de l'Art*, sous la direction du professeur Roland Recht, Strasbourg, Université de Strasbourg, juin 1995, p. 165.

transmise par les tableaux, gravures et livres illustrés du XV^e et du début du XVI^e siècle et l'opportunité de rappeler la littérature alsacienne et rhénane du Moyen Age, dans laquelle les plantes jouent un rôle considérable. Il ne suffisait donc pas de tracer, dans un site qu'on pouvait croire prédestiné, le plan d'un jardin médiéval. Sa plantation même devait être faite dans l'esprit du Moyen Age chrétien, scolastique, chevaleresque et courtois. La science médicale et les croyances populaires devaient être évoquées par le choix des plantes, et cela en un lieu où se côtoient deux civilisations, française et allemande, ayant eu pendant le Moyen Age pour langue commune le latin des clercs"⁷.

Cu această ocazie au fost trasate în mare măsură și repererele intelectuale și imagistice din care s-a inspirat Hans Haug în realizarea grădinii medievale din cadrul Muzeului *l'Œuvre Notre-Dame* din Strasbourg. Sursele de inspirație au fost de natură diferită, cuprinzând domenii diverse ca: literatura, pictura, gravura sau medicina.

În ceea ce privește sursele literare, Hans Haug a menționat celebra lucrare *Hortus deliciarum*, din secolul al XII-lea, realizată de Herrad de Landsberg, stareță de Hohenbourg (Mont Sainte-Odile), unde noțiunea de grădină a fost pusă în legătură mai curând cu plăcerile pământești, decât cu bucuriile paradisului, ea fiind asociată cu Grădina desfătărilor. Un secol mai târziu, un alt autor alsacian, Godefroi de Strasbourg, cel care a dat cea mai expresivă traducere în limba germană a cunoscutului roman *Tristan și Isolda*, a schimbat perspectiva asupra grădinii, compunând un imn Fecioarei considerat de Haug „[...] *une véritable promenade à travers jardins et prés fleuris*”⁸.

Dar cea mai importantă sursă literară pentru regăsirea atmosferei grădinilor medievale a fost Romanul trandafirului (le Roman de la Rose), care a influențat mai ales în secolul al XV-lea realizarea multor miniaturi, gravuri și picturi pe tema *Fecioarei în grădinița cu flori* sau *a cuplului de îndrăgostiți* în grădină. S-a adus, în acest fel, o perspectivă curtenească, cavalierească; cu alte cuvinte, o perspectivă laică asupra grădinii medievale, văzută ca un loc al bucuriilor, ca un paradis terestru. În Alsacia, cele două teme iconografice au făcut o adevărată carieră, odată cu sfârșitul secolului al XIV-lea și până la începutul secolului al XVI-lea, artiștii locali realizând nenumărate variațiuni și (re)interpretări, fie în tehnica gravurii, fie în pictură, în care scenografia grădinii a luat diferite înfățișări⁹. După cum a precizat Hans Haug,

⁷ Hans Haug, *Le jardin médiéval...*, p. 2.

⁸ Ibidem, p. 3.

⁹ Idem, *Martin Schongauer et Hans Burgkmair. Étude sur une vierge inconnue*, Strasbourg – Paris, Éditions des Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art – Librairie ISTR, 1938, pp. 11-12.

„Mais pour connaître l'aspect du jardin médiéval, il nous faut attendre le XV^e siècle, où les miniaturistes français et flamands en ont représenté amoureusement tous les détails, partant des descriptions qu'au XIII^e siècle déjà Guillaume de Lorris avait données d'un jardin idéal dans son Roman de la Rose. En Alsace, qui fut à cette époque la terre d'élection des premiers graveurs, c'est dans leurs œuvres que nous devons chercher les plus fidèles documents. Ce sont les innombrables Vierges au jardin qui furent peintes ou gravées dans la région haut-rhénane, soit des couples d'amoureux prenant leurs ébats sur une pelouse fleurie ou paisible sur un banc de gazon”¹⁰.

Pentru realizarea grădinii medievale a Muzeului *l'Œuvre Notre-Dame* din Strasbourg, Hans Haug s-a inspirat copios din gravura și din pictura secolului al XV-lea alsacian. Evident, cei mai reprezentativi artiști ai acestei perioade au fost Maestru grădinii paradisului (de la Muzeul *Städel* din Frankfurt), Maestrul anonim strasbourgezh cunoscut doar prin inițialele numelui său, E.S.¹¹, precum și celebrul maestru colmarian Martin Schongauer. Ambii au realizat scene de gen cu îndrăgostiți în grădină sau scene în care a fost reprezentată Fecioara în grădina cu flori, care au fost luate ca model de diferiți discipoli sau emuli¹².

Hans Haug a avut expuse în interiorul Muzeului *l'Œuvre Notre-Dame* câteva lucrări care l-au inspirat în realizarea grădinii medievale. O importanță mare în acest sens a avut-o cu siguranță tabloul cumpărat chiar de Haug pentru colecția muzeului, tablou care a fost atribuit în mod eronat perioadei de tinerețe a lui Grünewald. Este vorba de lucrarea intitulată la *Vierge au jardin* (Fig. 3), despre care istoricul de artă și muzeograful alsacian a considerat că este „[...] *attribuable au séjour strasbourgeois (1479-80) du maître qui connut une célébrité posthume sous le faux nom de Grünewald, si elle tient en main une rose, porte une couronne d'œillets et des œillets fleurissent sur la pelouse qui l'entourne*”¹³. Modelele directe de inspirație nu s-au limitat doar aici. Hans Haug a valorificat toate detaliile care-i puteau fi utile, analizând în mod intenționat doar lucrări realizate pe teritoriul Alsaciei. Referindu-se la grădina gotică a muzeului, cercetătoarea Cécile Dupeux a apreciat următoarele:

„Pour recréer un tel espace qui lui semble indispensable à l'évocation de la civilisation du Moyen Age, Haug s'inspire à la fois des quelques

¹⁰ Idem, *Le jardin médiéval...*, pp. 4-5.

¹¹ În depozitul Cabinetului de stampe din Strasbourg se găsesc două desene realizate de Hans Haug pe tema grădinii medievale, dintre care unul (desene de Hans Haug, nr. 15) reprezintă un studiu după Maestru E. S. Vezi Anne-Doris Meyer, *Muséographie du Musée...*, p. 173.

¹² Hans Haug, *Le jardin médiéval...*, p. 6.

¹³ Ibidem, p. 11.

représentation de jardins qui nous sont parvenues et de préceptes contenus dans les traités de botanique médiévaux. Les innombrables Vierges au jardin peintes ou gravées dans la région haut-rhénane au XV^e siècle, figurées au couvertes de fleuris, toutes identifiables et symboliques, ont ainsi influencé le tracé et l'atmosphère du courtil strasbourgeois. Nombre de détails, d'aménagement sont empruntés aux œuvres du XV^e siècle, en particulier les pots de fleurs crénelés destinés à recevoir des arbrisseaux taillés, imités de celui du Doute de saint Joseph présenté dans le musée, et les clôtures et bancs de gazon inspirés des œuvres du graveur Maître E.S."¹⁴.

În analiza tablourilor, Hans Haug a acordat o atenție particulară plantelor care au fost reprezentate cu cea mai mare fidelitate în pictura și în gravura secolului al XV-lea. El a fost interesat de readucerea sub ochii vizitatorilor nu doar a cadrului medieval recreat, datorat detaliilor de arhitectură sau sculpturilor expuse, ci a dorit și cultivarea în grădina muzeului a acelor plante care se regăseau în grădinile medievale. Muzeograful strasbourghez nu a făcut altceva decât să realizeze „un colaj” din toate gravurile și tablourile alsaciene analizate, extrăgând din ele acele plante care puteau fi identificate în mod precis. La toate aceste date s-au adăugat și informațiile provenite din tratatele din secolul al XIII-lea, Vegetabilibus și Naturalia, ale lui Albert cel Mare, unde sfântul dominican a descris virtuțile medicinale ale plantelor¹⁵. În acest fel, Hans Haug a strâns un repertoriu impresionant de plante folosite în grădinile medievale¹⁶. Sugestiv pentru acest proces de juxtapunere de informații referitoare la plante, provenite din diferite surse, este citatul următor:

„Dans les carrés de plantes médicinales, il n'est pas possible, vu leurs dimensions restreintes dans le jardin strasbourgeois, de cultiver toutes les plantes recommandées par les auteurs anciens. On s'est constaté de quelques échantillons, tels la sauge, la menthe, la mélisse, la camomille, l'absinthe, la valériane, la digitale, l'ellébore, le sceau de Salomon, enfin le « mantelet de la Vierge » (alchemilla vulgaris). Mais il convient d'évoquer ici un document peu connu bien qu'étant l'œuvre d'un maître célèbre, Matthis Grünwald : c'est un détail de l'admirable panneau du retable des Antonites d'Issenheim, du Musée de Colmar, où est figurée, dans un des plus beaux sites sauvages qui jamais ait été peint, la visite de saint Antoine à saint Paul du désert [...]”¹⁷.

¹⁴ Cécile Dupeux, *Musée de l'Œuvre Notre-Dame...*, pp. 39-40.

¹⁵ Hans Haug, *Le jardin médiéval...*, p. 3.

¹⁶ Despre plantele folosite în grădina medievală vezi ***, *Dossier de présentation à la visite. Musée de l'Œuvre Notre Dame*, http://www.musees-strasbourg.org/uploads/documents/visites_ateliers/actions_educatives/docs-aide-a-la-visite/museeond/dossiers/dossierONDaout09.pdf (accesat la 12 mai 2014), pp. 26-29.

¹⁷ Ibidem, p. 13.

Referindu-ne la problema spațiului identitar, putem afirma faptul că istoricul de artă și muzeograful strasbourghez Hans Haug a sintetizat în grădina medievală din cadrul Muzeului *l'Œuvre Notre-Dame* din Strasbourg întreaga sa concepție referitoare la legătura operelor de artă cu mediul înconjurător. Deși sursele sale de inspirație au fost foarte variate, de la gravură și pictură, la literatură și tratate de medicină, toate alegerile au fost subiective, ele fiind determinate de legătura directă a artiștilor, a operelor sau a autorilor cu Alsacia. Totul a părut credibil și autentic. Hans Haug a folosit doar exponate și surse de epocă. Cu toate acestea, interpretarea a fost una intelectuală și subiectivă, care a combinat în mod selectiv epocile și sursele de inspirație, în scopul de a recrea o atmosferă specifică unei grădini generice alsaciene din evul mediu. În acest sens, cercetătoarea Anne-Doris Meyer a observat foarte bine următoarele aspecte:

„Les sources sont anciennes, les pièces employées également cependant; Hans Haug mélange les époques au gré de sa fantaisie, et ainsi mêle les différentes significations du jardin au cours des siècles.

Mélangeant significations symboliques (évoqueries du « jardin du Paradis ») et utilisation fonctionnelle des plantes (traités médicaux), il réalise une synthèse sur plusieurs siècles : pour lui ce jardin est « une sorte de monument à l'art des jardins du Moyen-âge en Alsace ». Nous n'avons pas ici une image fidèle d'un siècle précis. On constate que le jardin est devenu reconstitution, au même titre que le cloître d'Eschau”¹⁸.

În altă ordine de idei, Hans Haug a încercat să sintetizeze în grădina sa întregul peisaj reprezentat în pictura medievală alsaciană, realizând în acest fel o transpunere în realitate a spațiului imaginar alsacian inventat în operele de artă. *Această sintetizare a spațiului regional și a monumentelor artistice, realizată prin crearea grădinii medievale din cadrul Muzeului l'Œuvre Notre-Dame din Strasbourg, a prezentat Alsacia în ipostaza unei „grădini frumoase” (le beau jardin), care în final s-a identificat cu o „grădină închisă” (hortus conclusus).* Limitele de demarcație au fost trasate foarte clar de Hans Haug, atât intelectual, prin sursele alsaciene de inspirație, cât și concret, prin zidul înalt de cărămidă, care a închis și a izolat grădina medievală de tot ceea ce i-a fost exterior. În acest fel, prin spațiul interior (re)creat, cât și prin operele de artă expuse, grădina medievală poate fi considerată o transpunere, o condensare și o rezumare a ceea ce a caracterizat cel mai bine peisajul alsacian populat de realizările artistice, care au fost, în acest fel, încadrate în contextul geografic imediat.

¹⁸ Anne-Doris Meyer, *Muséographie du Musée ...*, p. 174.

Recapitulând modul în care Hans Haug a inventat, după propriul gust și după propriile convingeri, grădina medievală din cadrul Muzeului *l'Œuvre Notre-Dame* din Strasbourg, vom reda aprecierile cercetătoarei Anne-Doris Meyer, cea care a avut meritul de a-l redescoperi pe Hans Haug și de a-l face cunoscut în cadrul comunității științifice.

„Le jardin médiéval, qui s'étend au-devant de l'hôtel du Cerf, compte parmi les réalisations les plus personnelles de Hans Haug. Les périodes chronologiques y sont volontairement mêlées : les plantes sont sélectionnées d'après des manuscrits des XII^e et XIII^e siècles, mais le mobilier s'inspire directement des gravures du XV^e siècle, à partir desquelles, par exemple, Hans Haug conçoit un modèle de pot de fleur crénelé. Ce n'est pas d'une reconstitution historique qu'il s'agit ici, bien au contraire, l'espace doit se lire comme « un monument à l'art des jardins du Moyen Âge en Alsace » : un seul jardin, donc, pour synthétiser différents aspects d'un phénomène tout à la fois culturel, religieux, scientifique et artistique”¹⁹.

Putem concluziona că Hans Haug a transformat grădina medievală într-un adevărat muzeu de *atmosferă*²⁰ și într-un *spațiu al memoriei*, care să amintească de trecutul regional și mai ales de identitatea artistică regională. Muzeograful strasbourgeois a propus un artificiu vizual de (re)memorare a identității și a artei regionale, prin crearea unui cadru feeric, paradisiac și *închis*, în care monumentele artistice au fost prezentate într-o scenografie dominată de vegetal, care amintea de grădinile medievale și de tablourile cu tema hortus conclusus.

¹⁹ Idem, *Le musée de l'Œuvre Notre-Dame*, în vol. „Hans Haug, homme de musées. Une passion à l'œuvre”, sous la direction de Bernadette Schnitzler, Anne-Doris Meyer, Strasbourg, Musée de la Ville de Strasbourg, 2009, p. 72.

²⁰ Idem, *Muséographie du Musée...*, p. 166.



Fig. 1. Muzeul *l'Œuvre Notre-Dame* din Strasbourg
(foto: Valentin Trifescu, 2010)



Fig. 2. Grădina medievală din cadrul Muzeului *l'Œuvre Notre-Dame* din Strasbourg
(foto: Valentin Trifescu, 2010)



Fig. 3. Anonim alsacian, *Fecioara în grădinița cu flori*, sec. al XV-lea
(Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg,
© Photo Musées de Strasbourg, A. Plisson)