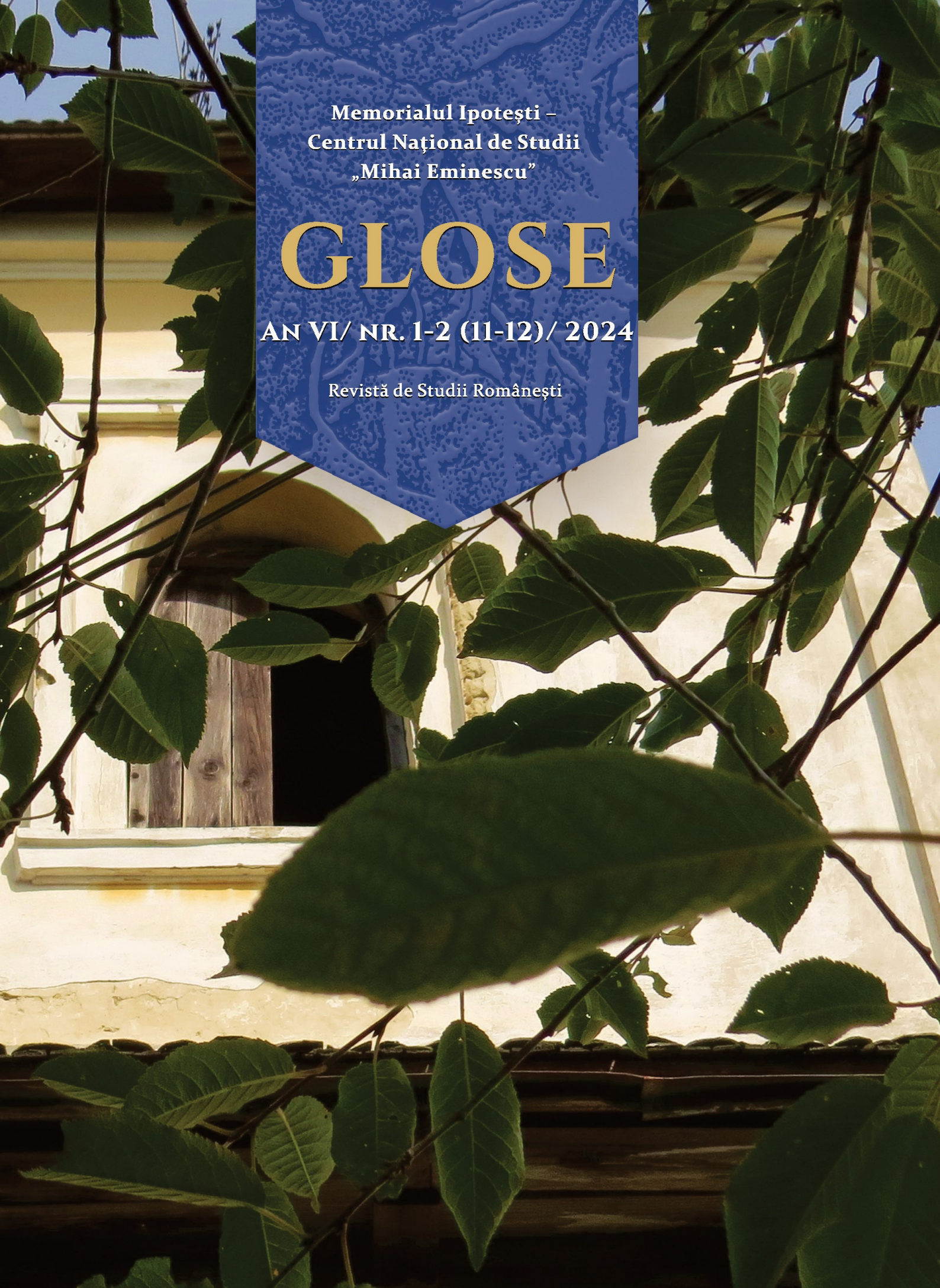




Memorialul Ipotești –
Centrul Național de Studii
„Mihai Eminescu”

GLOSE

AN VI/ NR. 1-2 (11-12)/ 2024

Revistă de Studii Românești

Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu”

GLOSE

An VI/nr. 1-2
(11-12)/2024

Revistă de Studii Românești

- ◆ *ZIUA CULTURII NAȚIONALE*
- ◆ *STUDIILE ROMÂNEȘTI LA RĂSCRUCE*
- ◆ *TRADUCĂTORI ȘI SCRIITORI ÎN DIALOG*
- ◆ *PATRIMONIU ȘI MUZEOGRAFIE*
- ◆ *TRADUCERI*
- ◆ *POEME ÎN OGLINDĂ*

Ipotești, 2024

Editor: Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu”

Consiliul director: Iulian Costache, Mircea A. Diaconu, Ala Sainenco

Secretar general de redacție: Lucia Țurcanu

Redactor: Mihaela Anițului

Prezentare grafică: Gabriel Azamfirei

Foto copertă: Liliana Grecu

Consiliul onorific:

Klaus BOCHMANN, academician, Academia Saxonă de Științe din Leipzig;
profesor emerit, Universitatea din Leipzig; director, Institutul „Moldova”
din Leipzig (Germania)

Irina GREGORI, dr. phil., docent, Universitatea Liberă Berlin (Germania)

Christina ZARIFOPOL-ILLIAS, profesor emerit, Universitatea Indiana din
Bloomington (SUA)

Consiliul științific:

Ioana BOT (Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca)

Al. CISTELECAN (Universitatea „Petru Maior” din Târgu Mureș)

Bogdan CREȚU (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași)

Otilia HEDEȘAN (Universitatea de Vest din Timișoara)

Maria ȘLEAHTIȚCHI (Muzeul Național al Literaturii Române, Republica
Moldova)

Revistă inclusă în planul anual de editare al Memorialului Ipotești –

Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu”

ISSN 1583-932X

Adresa redacției:

Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu”,
717253, Ipotești, str. Mihai Eminescu, nr. 15-19, com. Mihai Eminescu,
jud. Botoșani, România / www.eminescuipotesti.ro

E-mail: glosememipotesti@gmail.com

Tel: 0371020346

Revista *GLOSE* admite ambele ortografii ale limbii române, cu *î* sau *â*, conform
dorinței autorilor.

Opiniile exprimate în articole aparțin autorilor și nu coincid neapărat cu punctul
de vedere al redacției Revistei *GLOSE*.

CUPRINS:

ZIUA CULTURII NAȚIONALE

■ Emil HUREZEANU	
<i>Laudatio: Gabriel Bebeșelea</i>	5
■ Gabriel BEBEȘELEA	
<i>Răspuns la Laudatio</i>	13
■ Masă rotundă: <i>Interferențe literar-muzicale</i>	19
Oana ANDREICA, Dan DEDIU; Iulian COSTACHE, Mircea A. DIACONU, Radu VANCU, Mihai COJOCARU	

STUDIILE ROMÂNEȘTI LA RĂSCRUCE

■ Masă rotundă: <i>Prezentul și viitorul studiilor românești în Europa Centrală și de Sud-Est</i> :.....	43
Otilia HEDEȘAN, Petrea LINDENBAUER, Ivana OLUJIC, Anna OCZKO, Petar RADOSAVLJEVIĆ, Lucia CIFOR, Iulian COSTACHE, Sandra POŽAR, Ana PUȘCAȘU, Małgorzata TOMASZKIEWICZ, Felicia CENUȘĂ, Mirjana ĆORKOVIĆ, Rummyana LYUTAKOVA, Antoneta OLTEANU	
■ Studii de lingvistică	
Elena LĂCUSTĂ, Angela BEJAN	
<i>Unele efecte ale novlimbii sau despre potențarea proceselor gândirii prin limbaj</i>	59
Lilia RĂCIULĂ; Margarita ROTARI	
<i>Poetica grafică în textul literar: perspectivă semio-pragmatică și cognitivă</i>	69
■ Studii literare	
Lucia CIFOR, <i>Scurtă privire asupra situației hermeneuticii literare românești</i>	79
Mircea A. DIACONU, <i>100 de ani de la anexarea Bucovinei și Eminescu</i>	89
Laura POPAN, <i>Afect și inadaptare: impactul migrației asupra identității și corporalității în literatura română contemporană</i>	103
Felicia CENUȘĂ, <i>Romanul basarabean actual. Imaginarul migrației</i>	113
Irina-Nicoleta NECHIFOR, <i>Identitate românească în teatrul lui Ion Băieșu</i>	125
Cristina DICUSAR, <i>Autenticitatea la persoana a II-a. Poezia lui Emilian Galaicu-Păun</i>	139
Iulian-Emil COȚOFANĂ, <i>Note preliminare pentru o revalorificare a lui C. Dobrogeanu-Gherea</i>	151
Virgil DIACONU, <i>Poezia lirică modernă eminesciană</i>	163

	■ G. Călinescu – 125 George NEAGOE, <i>G. Călinescu și căutarea propriei vocații. Despre „critica de direcție”</i> 173 Iulian BOLDEA, <i>G. Călinescu – publicistica interbelică</i> 183 Lucia ȚURCANU, <i>G. Călinescu în edițiile Eminescu din Basarabia (1954-1989)</i>..... 189 Ala SAINENCO, <i>Din viața lui Gheorghe Eminovici – o relectură a lui G. Călinescu</i> 199 ■ Cultură și identitate Narcisa ȘTIUCĂ, <i>Abateri de la tradiționalism și practicarea tradiției ca motivații de studiu</i>..... 205 Mihajlo ATANASOV, <i>Starea actuală a meglenoromânei</i> 213
TRADUCĂTORI ȘI SCRIITORI ÎN DIALOG	Jan CORNELIUS, Matei VIȘNIEC <i>Ce traducem și de ce?</i>..... 224 Joanna KORNAS-WARWAS, Doris MIRONESCU <i>Mai merită să traducem clasicii?</i> 238 Roberto MERLO, Doris MIRONESCU <i>Traducerea clasicii, azi</i> 254 Marian OCHOA de ERIBE, Gabriela ADAMEȘTEANU <i>Parteneriat autor și traducător. Avantaje și riscuri</i>..... 264 Monica CURE, Liliana COROBCA <i>Cum se promovează o traducere?</i>..... 272
PATRIMONIUL ȘI MUZEOGRAFIE	Mihaela ANIȚULUI, <i>Fondul Documentar Ipotești</i> 283 Valentin DURNEAC, <i>Aspecte privind șelacul și tehnica lustruirii franceze a mobilierului</i>..... 289
TRADUCERI	<i>Trei poezii eminesciene în trei limbi: engleză, olandeză, spaniolă</i> Traduceri de Eliza-Claudia FILIMON 297 <i>Din corespondența lui Gheorghe Eminovici în limba germană</i> Traducere de Miruna BACALI 305
POEME ÎN OGLINDĂ	Mihai Eminescu, <i>Floare de tei</i> / Simona Popescu, <i>Florile</i> 311

ZIUA CULTURII NAȚIONALE



LAUDATIO: Gabriel Bebeșelea

Exceleța Sa,
domnul **Emil HUREZEANU**,
Ambasadorul României în Austria

Mult Prețuite Maestre Gabriel Bebeșelea, onorată asistență,
Vă mulțumesc foarte mult pentru ocazia cu totul specială creată printr-o translație, ușor de înțeles, a *Memorialului Ipotești* la Botoșani, în contextul în care celebrăm, în această seară, Ziua Culturii Naționale, omagiind cultura română și spiritul dialogului intercultural în însăși localitatea de naștere a celui mai important concitadin al botoșănenilor și poet al nostru, Mihai Eminescu.

Doresc să mulțumesc distinsului public și notabilităților importante ale județului Botoșani și ale orașului Botoșani reunite la acest eveniment. Pe mulți îi cunosc personal și le mulțumesc pentru strădaniile neobosite și popasurile culturale pe care le oblăduiesc, implicând, ca și în această seară, comeseni și copărtași din multe colțuri ale Europei, unii – ca și mine, astăzi – bucurându-se să transmită mesaje pline de solidaritate la acest festin cultural, în virtutea susținerii oferite de tehnologia videoconferințelor.

Le mulțumesc, cu prietenie, cu simpatie, cu drag, tuturor celor care participă în această seară, la fața locului sau în regim *online*, la evenimentul de decernare a *Premiului Național pentru promovarea operei eminesciene și a culturii române*, al cărui laureat este, în acest an, reputatul muzician, dirijor, dar și cercetător, Maestrul Gabriel Bebeșelea.

Pentru cei familiarizați cu istoria acestui premiu acordat de Memorialul Ipotești este, fără îndoială, o surpriză acordarea acestei distincții de o valoare

simbolică cu totul specială către un muzician, ea fiind acordată, pe baza tradiției anilor anteriori, către personalități de marcă din domeniul literelor.

Premiera acordării acestei distincții către un muzician este însă una deosebit de tonică și deplin revelatoare. Decizia de acordare a acestui premiu Maestrului Bebeșelea a plecat, în primul rând, de la evidențierea unei opere de o complexitate rară, o construcție îngemănată de limbaje literare și muzicale, sub un titlu comun: *Strigoii*, ce a pus în conjuncție două mari genii ale culturii române, ambele născute pe meleaguri botoșănene: Mihai Eminescu și George Enescu. Această lucrare îngemănată are ca punct de plecare poemul eminescian *Strigoii* (1876), care a devenit ulterior izvor de inspirație și emulație culturală pentru un demers muzical susținut de George Enescu (1916).

Dacă istoria literaturii ne oferă o perspectivă clară în privința versantului literar al acestei lucrări, nu același lucru se poate spune despre versantul muzical, cel construit pe baza inițiativei lui George Enescu, a cărui poveste împrumută însă ceva din patima și destinul plin de pătămări al postumelor eminesciene.

Povestea muzicală a *Strigoilor* pornește și ea tot de la un manuscris, rămas nefinalizat de autor, care potrivit celor mai credibile surse a dispărut, probabil, împreună cu Tezaurul românesc trimis la Moscova, la începutul Primului Război Mondial, iar apoi, pe căi la fel de misterioase, a reapărut în România, la Muzeul „George Enescu”, cu 60 de ani mai târziu.

În anii '70, Cornel Țăranu este abordat de Romeo Drăghici, care conducea pe atunci Muzeul „George Enescu”, – un muzicolog cu foarte multe conexiuni și informații, în sens precis și în sens larg. Cornel Țăranu are la îndemână acest manuscris nefinalizat al lui George Enescu, pe care îl citește cu atenție, îl definitivează împreună cu Sabin Păutza, care îi asigură orchestrația, iar Gabriel Bebeșelea, care participă și el la proiect, îl va dirija.

Premiera oratoriului *Strigoii* a avut loc, în septembrie 2019, la Berlin, în celebra sală Konzerthaus, având ca partener Orchestra Radiodifuziunii Berlin, care-l avea ca director artistic pe Maestrul Vladimir Jurowski. Din distribuție au făcut parte: tenorul Tiberiu Simu, basul Alin Anca, soprana Rodica Vică și baritonul Bogdan Băciu. Pentru publicul german, în caietul program al concertului a fost publicată traducerea din română a poemului semnat de Mihai Eminescu, aflat la baza oratoriului. Traducerea era cea realizată de fosta Regină Elisabeta a României, cunoscută sub pseudonimul literar Carmen Sylva. În programul acelei seri au mai figurat și fragmente din *Peer Gynt* de Edvard Grieg. Publicul berlinez și critica de specialitate au răsplătit prestația acestui deosebit de complex proiect cu aplauzele prelungite.

Oratoriul *Strigoii* a fost înregistrat, în 2018, la Casa de discuri Capriccio, devenind accesibil unui public tot mai larg. CD-ul cuprinde și o altă restituire

enesciană, datorată tot lui Gabriel Bebeșelea, *Pastorale fantaisie pour petite orchestre* (Paris, 1899). Apoi, în 2021, oratoriul *Strigoii* a fost prezentat și în cadrul Festivalului Internațional G. Enescu, oferind din nou un concert memorabil.

Aceasta ar fi, pe scurt, povestea unui proiect cultural deosebit de complex, ce i-a angajat într-o îngemănare emulativă pe Mihai Eminescu și George Enescu, proiect ce a fost oferit publicului la distanță de un secol după ce Enescu și-a început lucrul la această lucrare.

Lui Bebeșelea nu-i place traducerea *Strigoilor* prin „Geister”, adică „fantomе”, „spirite” și nici prin „Vampire”, echivalentul „vampirilor”. Plecând de la motivul *Lenore* de circulație romantică, strigoii lui Eminescu și strigoii lui Enescu sunt o condiție a nemuririi, care face posibilă împlinirea dragostei. Totodată, observăm că atât poemul enescian, cât și poemul simfonic sunt scrise într-o perioadă în care amenințarea „vampirizării” de natură geo-politică era reală. Probabil că narativul respectiv poate fi citit și într-o astfel de cheie. În *Strigoii*, după cum bine știți, se vorbește despre o principesă dunăreană, Maria, de care se îndrăgostește Arald, hanul avar, care caută să cucerească pământurile în fruntea hoardelor sale, trecând peste Volga și Nistru, de unde ajunge apoi pe plaiuri dunărene. Maria însă moare, iar Arald nu se poate împăca cu gândul morții ei. Repetând alegorii și mitologii vechi, nepieritoare, vrea s-o aducă din Infern înapoi. Imploră ajutorul unui mag și obține învierea Mariei, însă cu prețul pierderii vieții ei și a propriei vieți, pentru că amândoi devin strigoi. În timpul zilei, cei doi eroi sunt morți și doar noaptea se trezesc, împlinind ritualul unei cavalcade erotice. Totul stă însă sub amenințarea anulării puterii vrăjii, odată cu apariția luminii zilei. Erosul thanatic nu poate supraviețui puterii letale a luminii, Erosul fiind înfrânt de Helios.

Toate aceste povești cu o principesă dunăreană și un han avar, pornit pe cuceriri, venit de peste Volga și Nistru, evocă, în palimpsest, o hartă mentală, intelectuală, muzicală a poemului scris și a poemului pus pe note, ce comunică o actualitate tulburătoare, o actualitate dramatică, pentru că noi știm și ce s-a întâmplat și între timp.

Proiectele lui Gabriel Bebeșelea au, de fiecare dată, puterea de a construi, de a genera contexte de o mare forță simbolică, ce pot redimensiona sensurile primare ale unui text, ale unei partituri. Așa a făcut-o, de exemplu, și la Berlin, în 2019, când, alături de *Strigoii*, a dirijat *Peer Gynt* al lui Grieg.

Întâmplător sau nu, *Peer Gynt* al lui Grieg – scris după textul lui Ibsen – a avut premiera la Oslo, în același an 1876, când apare poemul *Strigoii* al lui Eminescu. E vorba, și acolo, despre un erou. *L'Histoire du soldat*, dacă vreți, avatarul pe care Bebeșelea l-a preluat într-un concert strălucit astă-vară, în curtea interioară a vechii Primării medievale din Sibiu, unde pe vremuri erau

spânzurați răufăcătorii – și adevărați, și inventați. Acolo, *L'Histoire du soldat* de Stravinski a fost interpretată în cursul verii de Bebeșelea.

Gabriel Bebeșelea nu abordează, nu își construiește proiectele într-un registru punctual. Proiectele sale reprezintă contextualizări culturale, pe care le reunește în mari paradigme, în mari povești, pe care apoi ni le împărtășește și nouă.

Fiind acum și rândul meu de a contextualiza, pot mărturisi că l-am cunoscut pe Gabriel Bebeșelea la Berlin, în contextul premierei oratoriului *Strigoii*, deși aș fi fost obligat să stabilesc o legătură cu el ceva mai repede, prin forța împrejurărilor. Pentru că-l avem în astă seară cu noi și pe scriitorul Radu Vancu, mă văd nevoit să mărturisesc și o relație mai „ocultă”, „necontrolabilă”, care mă leagă de Gabriel Bebeșelea și Radu Vancu. Împreună cu laureatul acestei seri și cu Radu Vancu – cel care a primit și el astăzi premiul *Cartea de poezie a anului* cu volumul său *Kaddish*, la București – am copilărit pe aceeași axă, pe aceeași stradă din Sibiu, dar în perioade foarte diferite, la diferență de o generație. Ne simțim foarte apropiați și mă bucur că un mare muzician și un mare poet pot fi astăzi observați și salutați cu respect de, probabil, cel mai vârstnic literar al acestei străzi. Ținem foarte mult la această „frățietate”!

Ceea ce s-a întâmplat la Berlin este că i-am însoțit pe Cornel Țăranu și Gabriel Bebeșelea, care veniseră pentru premiera oratoriului *Strigoii*, ce avea loc la Konzerthaus. Era o sală plină, cu destule emoții, chiar dacă Cornel Țăranu și Gabriel Bebeșelea cunoșteau înregistrarea făcută, cu un an înainte, la Casa de discuri Capriccio cu aceeași Orchestră a Radiodifuziunii Berlin. După concert, într-un grup foarte mic din care au făcut parte și soliștii – și ei extraordinari! – Alin Anca, Rodica Vica, Tiberius Simu, Bogdan Baci, ne-am retras la *Lutter & Wegner*, care este una din cele mai prestigioase scene post-concertistice din Berlin, de importanță egală ca și sala propriu-zisă de la Konzerthaus.

La *Lutter & Wegner* venea și Bismark, înainte de a începe cura de slăbire, venea și E.T.A. Hoffman, ale cărui povestiri celebre sunt evocate într-o sală care-i poartă numele. În sfârșit, între cei care ne-au premers acolo au fost și actrițele Josephine Baker și Marlene Dietrich, din păcate nu în același timp cu noi. Aveam în fața noastră centrul istoric al Berlinului, care 50 de ani a fost în Berlinul de Est, dar care este cea mai frumoasă parte a Berlinului clasic, cu Domul Francez și Domul German, vis-a-vis fiind Academia de Științe Berlin-Brandenburg, al cărei președinte era un apropiat al culturii române. Chiar și prefacerile istorice ale acestei piețe centrale din Berlin, cu istoria vitregiilor războaielor și a transformărilor sale, cu tandemul oferit de Konzerthaus și așezământul de lungă tradiție *Lutter & Wegner*, toate acestea vin și ne arată că, în interiorul duratei lungi a istoriei de un secol, suverană a rămas poietica tran-

sformărilor: tot atâtea transformări câte au suferit poemul eminescian și lucrarea enesciană, într-o lume europeană învolburată, tulburată, convulsionată.

Distinse Doamne și Distinși Domni,

Gabriel Bebeșelea este un muzician complet. A făcut toate școlile posibile, a terminat un liceu prestigios la Sibiu, a studiat apoi la Conservatorul din Cluj – între alții cu dirijorul Petre Sbârcea, el însuși discipol al lui Sergiu Celibidache – apoi a ajuns la București unde a studiat și cu Horia Andreescu. A fost la Viena ani de zile, unde a fost discipolul profesorului american Mark Stringer. A condus orchestra Operei Naționale din Iași, apoi a Operei Naționale din Cluj-Napoca, precum și a Filarmonicii de Stat din Cluj-Napoca, fiind actualmente principalul dirijor al Filarmonicii „George Enescu” din București. În fine, ca și cum n-ar fi fost destul la școlile muzicii, a călătorit după aceea pe multe meridiane, așa cum se cuvine oricărui muzician în ascensiune și în același timp definit, a dirijat la pupitrul mai multor orchestre eminente din întreaga lume: în cele mai mari orchestre: Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Konzerthausorchester Berlin, Orchestra Filarmonică Regală din Londra, Orchestra Națională a Capitoliului din Toulouse, Orchestra Filarmonică din Marsilia, Orchestra Simfonică din Barcelona, Orchestra Simfonică din Singapore, Filarmonica din Praga, Orchestra Filarmonică Națională a Rusiei, într-un moment în care Rusia era departe de momentul războiului de astăzi ș.a.m.d. L-am văzut eu însumi, de două-trei ori, la Berlin.

Gabriel Bebeșelea a fost nu doar discipolul unor mari dirijori, între alții Kurt Masur, dirijorul legendar al Filarmonicii din Leipzig și unul dintre cei care au anunțat zorii Revoluției din 1989 din Republica Democrată Germană și ai suitei Revoluțiilor din 1989, dar a fost și discipolul, doctorandul foarte importantului muzician Dan Dedi, Președintele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, care este astăzi prezent alături de noi, grație unei conexiunii de videoconferință, de la Londra.

Dan Dedi este un mare compozitor contemporan, fiind unul dintre cei 7 autori ai *Recviemului IN MEMORIAM*, dedicat victimelor comunismului, ce a comemorat Revoluțiile din 1989 ale țărilor din zona central-est europeană și care l-a avut ca inițiator și dirijor pe Gabriel Bebeșelea. Premiera a avut loc în decembrie, anul trecut, în seara zilei de 16 decembrie, la Timișoara, cu Filarmonica din Timișoara. Fiecare din cele 7 părți ale acestui recviem a fost compusă de unul dintre cei mai prestigioși compozitori din: RDG, Polonia, Cehia, Slovacia, Ungaria, România și Bulgaria. Dan Dedi a ales să închidă recviemul în chip magistral cu un citat din Eminescu: *Nu credeam să-nvăț a muri vreodată*, care vine în chip simetric și potențează unul din strigătele Revoluției din 1989 de la București: *vom muri și vom fi liberi!*

Gabriel Bebeșelea este deosebit de apropiat de domnul Dan Dediu, fiind uniți nu doar prin preocuparea pentru menținerea unui dialog viu și creativ cu operele canonice ale culturii române, între acestea un loc de seamă fiind reprezentat, în literatură, de opera eminesciană, iar în muzică, de cea enesciană. Totodată, printr-un paradox deosebit de productiv, putem observa că cei doi muzicieni sunt tot „împreună” chiar și când împărtășesc, uneori, viziuni diferite, așa cum este cazul abordării în privința postumelor, mai precis a manuscriselor nefinalizate de propria lor creatori.

Bebeșelea a fost doctorandul domnului Dediu, iar teza de doctorat a lui Bebeșelea, din 2018, este o disertație și o pledoarie pentru citirea atentă și cu maximă acribie a manuscriselor compozitorilor, identificând aici miza și premisa unei interpretări dirijorale mai bine documentată și mai oportună.

Dan Dediu face parte, mai curând, dintr-o altă școală de gândire, care privilegiază opera antumă, încheiată și asumată de autor, în timp ce Gabriel Bebeșelea pledează pentru scormonirea postumelor și, uneori, chiar finalizarea acestor creații neterminate, printr-un act de ștafetă a creației.

Aici avem o discuție lungă, dar cred că opinia lui Garabet Ibrăileanu, din 1908, din articolul *Postumele lui Eminescu*, din care voi cita doar câteva rânduri, se potrivește în general și manuscrisului nefinalizat al lui Enescu care, pornind de la *Strigoii* lui Eminescu, a ocazionat creația unui oratoriu cu mai mulți autori, dar cu un singur dirijor:

„Obiceiul de a publica manuscrisele oamenilor mari, după moartea lor, există pretutindeni. E, fără îndoială, ceva nedelicat în această exhibare a intimităților bieților morți și, desigur, nu e unul care, dacă ar învia, nu ar fi adânc jignit că i-a dat în vileag bucățile pe care le-a crezut nevrednice de el însuși (...). Dar această nedelicatețe este scuzată prin interesul pe care-l prezintă manuscrisele poezilor pentru cercetătorii literari. Așa că, din acest punct de vedere, publicarea manuscriselor lui Eminescu este îndreptățită și este folositoare.”

Aceste cuvinte ale lui Ibrăileanu, din 1908, la aproape 30 de ani de la dispariția lui Eminescu și anticipând volumele ediției Perpessicius (primul volum apare în 1939), vor reverbera în viziunea înnoitoare a unui Eminescu plutonic, în lectura magistrală a lui Ion Negoitescu, despre care profesorul Mircea A. Diaconu și eminescologul Iulian Costache, distinsul meu coleg de la ambasada din Berlin, știu cel mai bine că se întemeiază pe o lectură de profunzime a postumelor eminesciene. Astăzi putem înțelege că dacă manuscrisele postume ale lui Eminescu nu ar fi fost revelate, am fi fost văduviți de una dintre cele mai interesante, profunde, instigatoare hermeneutici a operei marelui nostru poet.

Stimate Doamne și Stimați Domni,

Aș spune că virtutea cea mai provocatoare a lui Gabriel Bebeșelea stă în capacitatea sa deosebită de a construi pe baza unei contextualizări culturale, intelectuale, generând mari povești și paradigme, pe care apoi ni le expune și nouă, rotunjind demonstrațiile prin propria interpretare dirijorală.

Ce face Gabriel Bebeșelea este, deci, să creeze aceste constelații de semnificații, în care ideea e veche și nouă, e prezentă, melancolică, supărătoare, blândă. Iată și un exemplu recent: cine s-a ocupat mai mult în România de György Ligeti anul trecut, când în întreaga lume a fost sărbătorit centenarul marelui compozitor evreu născut la Târnăveni? Bineînțeles că a făcut-o Gabriel Bebeșelea. La Filarmonica „George Enescu” din București, a oferit un concert, urmat de surpriza prezentării *Poemului simfonic pentru 100 de metronoame*, iar mai apoi, la Sibiu, a prezentat o pledoarie pentru opera lui Ligeti, în marja unei dezbateri despre Cercul Literar de la Sibiu.

Tot în 2023, la Sibiu, în Festivalul MUșica Ricercata, în același context al omagierii sincreonismului cultural al Transilvaniei cu Europa de Vest, Bebeșelea a readus în atenție numele lui Wolf von Aichelburg. Compozitorul, scriitorul și traducătorul eminent Wolf von Aichelburg, care este unul dintre marii corifei ai Cercului Literar de la Sibiu, a fost considerat cel mai important compozitor german din România. A făcut mulți ani de închisoare politică (1948-1964). A fost însă și un compozitor excepțional, fiind totodată contemporanul lui Ligeti la Cluj. Aichelburg făcea parte dintr-o familie austriacă, aristocratică, oarecum privilegiată, tatăl său primind, după 1918, postul de comandant al portului militar Galați. Copilul învață la Galați, apoi la Sibiu, Berlin ș.a.m.d., dar într-o primă perioadă este student la Cluj, în aceeași perioadă în care făcea liceul acolo și György Ligeti. Acești oameni precis nu s-au cunoscut niciodată. Ne-ar fi plăcut nouă ca ei să se fi cunoscut. Ligeti făcea parte dintr-o familie persecutată și de unguri, și de români: de români și pentru că era un evreu maghiarofon, de unguri pentru că era un evreu care încerca să le simuleze calitățile și cultura, vrând să răzbească.

Dau aceste exemple pentru sublinia cumva maniera în care Gabriel Bebeșelea creează aceste contexte: la Sibiu, în suita concertelor dedicate lui Ligeti, a interpretat un concert de Aichelburg, oferind în deschidere o conferință în care am avut plăcerea – o spun cu toată modestia – să conversez despre Cercul Literar de la Sibiu cu scriitorul și profesorul Ion Vartic, el însuși nepot al lui Radu Stanca, eu însumi fiind dintre puținii oameni încă în viață care l-a cunoscut bine pe Wolf von Aichelburg, și la Sibiu, și în Germania.

În fine, toate aceste date sunt semnul unei mari creativități. E vorba despre creativitatea asta aurorală plină de conținut, de miez, în care lucrează, în care își dezvoltă proiectele Gabriel Bebeșelea. Dincolo de faptul că este un

muzician și un dirijor de marcă, Bebeșelea este unul dintre creatorii de universuri culturale, intelectuale și muzicale, ample și de fiecare dată foarte interesante. Nu doar că descoperă lucruri pe care alții nu le știu: de exemplu, a descoperit opera *La foresta d'Hermannstadt (Pădurea Sibiului)*, pe baza unui text teatral francez. Dar, după ce a descoperit, la Napoli, manuscrisul acestei opere, apărută sub semnătura lui Valentino Fioravanti și care a avut premiera la 1812, fiind cunoscută în prima jumătate a secolului XIX, Gabriel Bebeșelea a pus în scenă și a dirijat uvertura acestei opere, în primă audiție modernă, în 2021, în pădurea Sibiului, pe scena lacului din Complexul Național Muzeul „Astra”. Cât de interesant este faptul că, de la premiera din 1812, Bebeșelea este primul care descoperă această lucrare napoletană, în care este vorba despre Sibiu! Vorbim aici despre memoria unei epoci în care, sub Carol Robert de Anjou, Sibiul și Napoli făceau parte din același regat. Și, dacă nu mă înșel, Bebeșelea se pare că a mai descoperit ceva și la Praga, recent.

Așadar, cum poate un om cu atâtea avioane, cu atâtea partituri și cu atâtea gânduri legate de conexiunile universale ale genurilor să piardă atâta timp în arhive, căutând lucruri de care nu poate fi sigur că le va și găsi? A descoperit acum într-o operă, foarte cunoscută și ea, o referință senzațională în care este vorba despre Sibiu și despre o prințesă bulgăroaică.

Vă dați seama, așadar, ce exercițiu extraordinar de perspectivare imagologică: cum descopereau italienii și francezii, la începutul secolului al XIX-lea, Transilvania și Sibiul împreună cu bulgarii, iar nemții nu prea apăreau acolo. Era vorba – da, asta face și Gabriel Bebeșelea – de o redescoperire a spațiului nostru în siajul războaielor napoleonene. În aval, pe Dunăre în jos, de la Eugenio di Savoia în jos, după ce-i bate pe turci, după asediul Vienei și după războaiele napoleonene, urmează descoperirea Europei Centrale și a Răsăritului. Or, această descoperire geografică este și o descoperire culturală, o descoperire muzicală. Iar faptul că Gabriel Bebeșelea are acești senzori foarte atenți și insidioși, foarte pertinenti și performanți pentru detectarea și, apoi, pentru punerea în pagină și conexarea acestor realități mi se pare extraordinar.

Îl felicit din inimă pentru acest premiu pe Gabriel Bebeșelea, felicitând totodată echipa Memorialului Ipotești – Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu”, coordonată de conf. univ. dr. Ala Sainenco, care de ani de zile face eforturi însemnate și inspirate pentru a dezvolta o platformă extinsă a posterității lui Eminescu, care să cuprindă inclusiv valorile românești care se exprimă, cu mult succes, în mediul internațional. Vă mulțumesc!



RĂSPUNS LA LAUDATIO

Gabriel BEBEȘULEA,
muzician, dirijor, cercetător

Stimate Doamne, Stimați Domni,

Sunt emoționat și, înainte de toate, surprins pentru faptul că Premiul Național acordat de Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu” este decernat, la această ediție, în premieră, unui muzician. Doresc, de aceea, să mulțumesc juriului și organizatorilor pentru faptul că s-au gândit să ofere acest premiu muzicii lui Enescu, pornind de la ipostaza unei creații așezate sub o „stea dublă”, care a făcut ca propagarea eminescianismului să fie susținută prin intervenția mijlocită a lui George Enescu.

Trebuie să vă fac o mărturisire foarte personală: pe cât de recunoscător și onorat sunt pentru acest premiu, trebuie să vă spun, dacă-mi este îngăduit, că acest premiu este mai mult meritul Maestrului Cornel Țăranu. Dumnealui a fost cel care cu acribie, cu multă pasiune și aplecare asupra manuscrisului enescian, a prezentat pentru prima dată oratoriul *Strigoii*, în 1971, la 90 de ani de la nașterea lui George Enescu, într-o versiune pentru pian și soliști vocali. Maestrului Cornel Țăranu îi datorăm apariția oratoriului *Strigoii*, după ce manuscrisul fusese pierdut.

Există foarte multe surse contradictorii, multe linii care nu se întrepătrund în legătură cu pierderea anumitor manuscrise eminesciene și, mai ales, în legătură cu reapariția manuscriselor. De exemplu, Romeo Drăghici, cel care a fost legatarul testamentar și fondatorul Muzeului Național „George Enescu” – un personaj destul de „umbros” și controversat – afirma că acest manuscris a fost descoperit în 1957, la Iași, dar lipsesc foarte multe detalii. Există însă multe surse, multe mărturisiri ale persoanelor care au fost în preajma lui Enescu în perioada în care a fost trimis Tezaurul la Moscova. Există mai multe ipoteze de lucru în legătură cu dispariția și apariția anumitor manuscrise enesciene, dar cel mai important este că acestea pot fi aduse în fața publicului.

Așadar, premiul acesta i se datorează întru totul Maestrului Cornel Țăranu și mărturisesc că m-aș fi bucurat ca acest premiu să fi venit acum un an, pentru că l-am fi avut printre noi și pe Maestrul Cornel Țăranu și am fi putut să-i dedicăm direct acest premiu, dumnealui dispărând dintre noi, din

nefericire, pe 18 iunie 2023. Doresc să vă mulțumesc foarte mult pentru acest premiu și, totodată, mi-aș permite să mulțumesc deopotrivă în numele Maestrului Cornel Țăranu care s-ar fi bucurat de un astfel de gest, care arată că munca dumnealui este atât de apreciată.

Alături de Pascal Bentoiu, a fost unul dintre cei care s-au aplecat asupra creației neterminate a lui George Enescu. Noi, de multe ori, avem impresia că George Enescu s-a născut ca un monolit din filmul lui Stanley Kubrick, dacă tot vorbea domnul ambasador Emil Hurezeanu despre Ligeti, a cărui muzică a fost preluată de către Stanley Kubrick în filmul din 2001, *A Space Odyssey*.

De multe ori, noi avem impresia că Enescu s-a născut precum acel monolit din film, cu *Poema română*, ori nu este așa! Există o etapă embrionară care e, din punctul meu de vedere, mult prea puțin studiată. Și de ce cred în importanța acestei etape? Pentru că putem să observăm *nașterea* lui George Enescu din punct de vedere componistic.

Îi mulțumesc foarte mult domnului Ambasador Emil Hurezeanu pentru foarte caldele cuvinte și pentru festinul de conexiuni culturale și istorice pe care ni l-a oferit. Trebuie să mărturisesc că acea „frăție a străzii” Rusciorului, pe care împreună cu Radu Vancu și cu domnul Ambasador Hurezeanu am copilărit, ne urmărește și se va regăsi și în „masa rotundă” ce urmează ceremoniei de decernare a premiului. Însă dincolo de această „frăție” mai este una, pentru care sunt extrem de recunoscător, ea fiind deja amintită de domnul Ambasador Hurezeanu, și anume cea legată de *Recviemul IN MEMORIAM*, dedicat victimelor comunismului.

E unul dintre cele mai importante proiecte pentru mine. Am pus extrem de mult suflet în nașterea acestui proiect și a fost, pe scurt, vorba despre a nu uita faptul că Timișoarei i se datorează eliberarea României din lagărul comunist în 1989. Și pentru că, în 2023, Timișoara a fost Capitala Europeană a Culturii, am considerat că nu puteam să trecem peste acest moment fără să marcăm cumva memoria victimelor comunismului.

Așa s-a născut ideea unui recviem în memoria celor care ne-au eliberat de comunism și, cum orice slujbă de înmormântare creștină are șapte momente, la fel și recviemul catolic are șapte momente distincte. Cum nimic nu este întâmplător, în urma acestor revoluții au rezultat șapte țări care s-au eliberat în 1989. Așadar, a fost absolut de la sine înțeles și practic proiectul s-a creat singur în momentul în care am realizat cu toții că este foarte firesc ca cele șapte momente ale recviemului să fie scrise de către șapte compozitori din fiecare dintre cele șapte țări eliberate de sub comunism.

Îi mulțumesc foarte mult domnului Dan Dediu că este prezent astăzi alături de noi, în regim *online*, precum și pentru că a răspuns deosebit de prompt cererii de a compune o parte a acestui recviem. De fapt, dumnealui a

scris ultima parte a recviemului, iar cuvintele cu care se încheie acest recviem, *Nu credeam să-nvăț a muri vreodată*, reprezintă un citat cultural, ce reia primul vers din *Odă în metru antic*, poemul lui Mihai Eminescu.

Iată, așadar, că în această seară se întretaie mai multe traiectorii și îi sunt extrem de recunoscător domnului Dediu, atât pentru partea din recviem pe care a scris-o, cu o profunzime extraordinară și o expresivitate specială, cât și pentru că este alături de noi la dialogul cultural din această seară.

Totodată, pe lângă mulțumirile aduse maestrului Cornel Țăranu, vreau să le adaug și pe acelea aduse tuturor celor care au fost sau sunt în continuare implicați în dezbaterea apărută la începutul secolului XX, în 1902, odată cu depunerea la Academia Română de către Titu Maiorescu a manuscriselor lui Eminescu, când s-a pus întrebarea: „ce publicăm?!” Ce arătăm publicului din creația eminesciană? Publicăm totul, inclusiv manuscrisele conținând creații nefinalizate de autor sau publicăm doar textele antume, care au purtat girul autorului?

Recunosc faptul că, probabil, fac parte dintr-o minoritate, fiind eu însumi un mare promotor al ideii că ar trebui să lăsăm istoria să decidă ce să rămână din procesul de creație al unui autor. Desigur, propensiunea mea de a cunoaște o personalitate creatoare și prin intermediul creației sale rămase în manuscrise și nerevelate publicului se explică și prin încredințarea pe care o am că George Enescu este un creator mult mai mare decât îl credem noi. Sunt de aceea convins că aducerea tuturor manuscriselor în spațiul public și digitalizarea lor nu o să-i scadă din reputația de compozitor, ci dimpotrivă, va demonstra ce muzică scria un copil de 13, 14 sau 15 ani. O să ofer spre exemplu: *Simfoniile de școală*, simfonii extraordinare, care nu sunt publicate, dar pe care Enescu le-a păstrat, pe unele chiar le-a dirijat. Poate că rolul final de a decide ce să se publice și ce nu ar putea să revină muzicologiei, dar un prim pas cred ar fi ca, totuși, aceste manuscrise să poată fi ușor accesate de cei interesați.

Aș face o paralelă între situația operei lui George Enescu și cea a unui alt copil-minune al muzicii: Wolfgang Amadeus Mozart. De ce nu pot să nu fac o astfel de paralelă? O privire simetrică a situației celor doi artiști arată că este vorba de doi copii minune, doar că în timp ce Mozart a avut norocul Institutului Mozarteum – care funcționează în chiar orașul de naștere al compozitorului austriac, la Salzburg, și care a realizat noua ediție critică, în care s-a publicat absolut tot ce a scris Mozart –, situația editării operei lui George Enescu nu este însă la fel de încurajatoare. Astfel, în momentul de față, în spațiul *online* avem acces la tot ceea ce a compus Mozart, inclusiv schițe sau lucruri, să zicem, mai puțin „onorante”. Aș da un exemplu mai amuzant: există o serie de piese pentru cor pe care Mozart le-a scris ca amuzament, pe texte care n-ar putea fi reproduse pentru publicul larg, acele coruri fiind cântate la

petreceri la care participa Mozart. Și, totuși, chiar și aceste lucrări există și ele sunt accesibile publicului.

Ce vreau să subliniez e că eu cred cu tărie în ideea de a-l aduce pe Enescu mai aproape de public și de aceea mă bucur de joncțiunea discuției din această seară. Pentru că ceea ce s-a întâmplat în urmă cu un secol și ceva în legătură cu Eminescu, această dezbatere față de relația dintre antume și postume, cred că ar merita să fie purtată în spațiul public și în legătură cu opera lui Enescu. Cred cu tărie că este nevoie de o dezbatere reală, argumentată, în legătură cu felul în care vedem destinul manuscriselor lui Enescu și cu privire la necesitatea de a face accesibile publicului manuscrisele lui Enescu publicului, indiferent că vorbim de specialiști sau de publicul cultural în sens larg.

Trebuie să menționez că gestionarea manuscriselor lui Enescu revine Muzeului Național „George Enescu”, în calitate de custode de primă instanță, însă custodele principal, cel care are responsabilitatea gestionării patrimoniului culturii române revine Academiei Române. Sunt câteva manuscrise enesciene, iar printre aceste manuscrise se află și schițele complete de la *Strigoii* de George Enescu, pe textul lui Mihai Eminescu.

Nu doresc să provoc această dezbatere din altă motivație decât aceea de a-l cunoaște pe Enescu mai bine. Acea ardoare de a deschide ușile înspre o cunoaștere cât mai cuprinzătoare în legătură cu unul dintre cele mai mari genii care s-au născut în România – George Enescu.

O astfel de dezbatere legată de lucrările lui George Enescu care au rămas în manuscris cred că poate să ducă la noi descoperiri și, poate, la noi provocări. Iată și câteva exemple legate de lucrările lui Enescu: *Simfoniile nr. 4 și nr. 5* au fost finalizate de Pascal Bentoiu, la fel și poemul simfonic *Isis* a fost finalizat tot de Pascal Bentoiu, în timp ce *Caprice Roumain* a fost finalizat de maestrul Cornel Țăranu, tot astfel cum s-a întâmplat și în cazul oratoriului *Strigoii*.

Bineînțeles, trebuie notat că în toate aceste cazuri nu este vorba despre piesele finale ale lui George Enescu, pentru că noi nu știm cu exactitate cum ar fi finalizat George Enescu acele lucrări. Dar, cu toate acestea, consider că publicul merită să cunoască *Simfoniile nr. 4 și nr. 5*, chiar dacă în ele se vede amprenta lui Pascal Bentoiu, după cum în *Caprice Roumain* se vede foarte mult amprenta lui Cornel Țăranu. Cu toate acestea, cred că, totuși, publicul are de câștigat atunci când ele sunt prezentate.

Eu aș propune o linie de abordare a manuscriselor orientată spre publicarea integrală a acestora, așa cum se întâmplă cu opera oricărui compozitor din Europa de Vest. Astfel, în momentul de față, lumea culturală și publicul larg au astăzi acces la tot ceea ce au scris Mendelssohn Bartholdy – un alt copil minune, Franz Liszt sau Camille Saint-Saëns – unul dintre marii susținători al

lui George Enescu, ori Mozart, așa cum spuneam mai devreme. Manuscrisele lor sunt în spațiul public, mai mult chiar, pot fi accesate *online*: poți să vezi aceste manuscrise din orice colț al lumii. Poate că rolul major al acestor manuscrise vizează doar cercetarea muzicologică. Istoria va decide ce e valoros, ce e mai puțin valoros, însă din punctul meu de vedere, ca interpret al muzicii lui George Enescu, toate manuscrisele au o certă valoare, pentru că arată că nașterea unui mare geniu, precum George Enescu, este un *proces*, nu un *eveniment punctual*.

Aș încheia această pledoarie cu un citat dintr-un articol al lui Cornel Țăranu, din 1971, atunci când versiunea oratorului *Strigoii* a fost prezentată în primă audiție absolută, în versiunea pentru pian și voci. Este vorba despre un articol din *România literară*, în care Cornel Țăranu concluzionează astfel: „Hotărât, Enescu ar avea nevoie de un Perpessicius, care să-și consacre o viață studierii moștenirii sale postume. Dar cine dintre noi e în stare să-și asume o asemenea strivitoare răspundere?” Cu aceste cuvinte încheia articolul Cornel Țăranu, în 1971, și ideea încă mai trenează în această discuție cu privire la opera antumă și postumă a lui George Enescu.

Doresc să mulțumesc încă o dată juriului care a decis ca acest premiu să meargă înspre lucrarea muzicală *Strigoii* a lui George Enescu, construită pe arhitectura poemului omonim al lui Mihai Eminescu. Fără mijlocirea lui Cornel Țăranu oratoriul *Strigoii* nu putea să existe, lucrare ce a fost finalizată inclusiv cu sprijinul Maestrului Sabin Pautza care a orchestrat acest oratoriu.

Cei care sunt curioși să vadă cum arată manuscrisul enescian pot să-l consulte la Biblioteca Academiei Române. La Biblioteca Academiei Române poate fi consultat textul manuscrisului lui George Enescu, existând și o partitură publicată a *Strigoilor* de către Muzeul Național „George Enescu” de la București.

Mulțumesc foarte mult tuturor celor care au acceptat invitația de a participa în această seară la dezbaterile culturale ce urmează. Îi mulțumesc și poetului Radu Vancu care, așa face o mică paranteză, a fost în public la premiera modernă a operei *La foresta d'Hermanstad*, care a avut loc în Festivalul „George Enescu”, o operă care a fost compusă, în 1812, după cum spunea mai devreme și domnul Ambasador Hurezeanu, de către unul dintre profesorii lui Gioachino Rossini, Valentino Fioravanti, pe libretul lui Andrea Leone Tottola. Premiera acestei opere a avut loc sub auspiciile guvernului napoleonean, la Teatro Nuovo din Napoli, în decembrie 1812, în timp ce armata franceză se retrăgea după campania dezastruoasă a lui Napoleon din Rusia. Exact în ziua în care s-au retras ultimele armate franceze, avea loc și această premieră, iar a doua zi, Andrea Leone Tottola, libretistul de la *La foresta d'Hermanstad* (*Pădurea Sibiului*), primea din partea guvernului napoletan – Joachim Murat,

cumnatul lui Napoleon I, era rege al regatului Neapolelui – o gratificație prin care era scutit de taxe tocmai pentru scrierea libretului acestei opere, care a avut mare succes, în urma unei piese de teatru de mare succes la Paris, prezentată în premieră în 1805, de dramaturgul francez Louis-Charles Caigniez și, mai apoi, în urma unei traduceri și a unei localizări realizate de către Johanna Franul von Weissenthurn, în 1807, la Viena.

Așadar, *Pădurea Sibiului*, cu acest personaj Elizena – o prințesă fictivă a Bulgariei – care trebuia să se căsătorească cu un duce fictiv al Transilvaniei, a călătorit la începutul secolului al XIX-lea extrem de mult între Paris, Viena și după aceea dincolo de lumea germană, Praga ș.a.m.d. cu o escală în Italia, unde tema respectivă a trecut în registrul operei. Pornind de la acest exemplu de transfer cultural între culturile mai multor țări și de glisare a temelor din registrul literar în cel muzical, m-aș bucura foarte mult ca și oratoriul *Strigoii*, imaginat de George Enescu după poemul omonim al lui Mihai Eminescu, să beneficieze de o circulație cât mai largă pe astfel de circuite și filiere culturale.

Aș mai aminti o singură coordonată la care am ținut foarte mult atunci când a apărut discul publicat de Casa Capriccio. Trebuie să mulțumesc foarte mult acestei coproducții dintre Radiodifuziunea germană, Deutschlandfunk, și casa de discuri de la Viena, care au asigurat printr-o colaborare germano-austriacă apariția pe CD a oratoriului *Strigoii* și *Pastorale Fantaisie* de George Enescu.

Am ținut foarte mult ca în broșura discului să fie întregul text al lui Mihai Eminescu, după aceea traducerea în limba engleză a lui Cristian Popescu, dar și traducerea în limba germană a lui Carmen Sylva. Am considerat-o pe Carmen Sylva liantul care îi leagă pe Mihai Eminescu și George Enescu. Ea a fost prima care a tradus *Strigoii – Die Vampire (Die Geister)* și tot ea a fost cea care l-a încurajat foarte mult pe George Enescu, fiindu-i acestuia ca o „mamă”, așa cum îi plăcea să se autointituleze.

Vă mulțumesc foarte mult tuturor și sper ca acest premiu să fie doar începutul unei dezbateri, care să aducă mult mai multă promovare, mult mai multă lumină și mult mai multă recunoștință față de ceea ce au însemnat Mihai Eminescu și George Enescu, atât pentru cultura română, cât și în interiorul patrimoniului cultural european și internațional. Vă mulțumesc!

MASĂ ROTUNDĂ: *INTERFERENȚE LITERAR-MUZICALE*

Urmând Ceremoniei de decernare a *Premiului Național pentru promovarea operei eminesciene și a culturii române*, ediția 2024, care l-a avut drept laureat pe Maestrul Gabriel Bebeșelea, reputat muzician, dirijor, dar și cercetător, Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu” a organizat o masă rotundă sub genericul *Interferențe literar-muzicale*, desfășurată cu participarea unor personalități academice de referință din domeniile respective.

Dialogul cultural deschis în acest context a beneficiat de două intervenții introductive, susținute de Oana ANDREICA (Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj Napoca) și Dan DEDIU (Universitatea Națională de Muzică București, președinte al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România).

Argumentelor oferite în deschiderea acestei mese rotunde li s-au adăugat punctele de vedere prezentate de ceilalți participanți: Iulian COSTACHE, critic literar (Universitatea din București), Mircea A. DIACONU, critic literar (Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava/Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu”) și Radu VANCU, scriitor (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu), avându-l ca moderator pe Mihai COJOCARU, consultat artistic al Filarmonicii „George Enescu”.

*

* *



Mihai Cojocaru: Distinge Doamne și Distingi Domni, așa cum cu siguranță ați aflat din informațiile oferite pe afișul *Zilelor Eminescu*, astăzi avem ocazia de a intra împreună în povestea întâlnirii dintre geniile botoșănene. Este epopeea, și veți vedea, saga întâlnirii dintre opera lui Mihai Eminescu și creația lui George Enescu, cel care, în 1916, a compus un oratoriu rămas în manuscris și necunoscut vreme de aproape 60 de ani, pe versurile poemului *Strigoii* de Mihai Eminescu. Pornind de la această intersecție a literaturii cu muzica, deschidem în continuare un dialog cultural sub genericul *Interferențe literar-muzicale*, în cadrul căruia avem două intervenții inaugurale, ce vor fi susținute

de doamna Oana Andreica, de la Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj Napoca și de domnul Dan Dedi, profesor în cadrul Universității Naționale de Muzică București și președinte al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. Ulterior, ni se vor alătura și ceilalți participanți la acest dialog cultural, pe care îi vom introduce pe rând.

Stimată doamnă Oana Andreica, ne bucurăm să vă invităm pentru a deschide dezbaterile culturale ale acestei mese rotunde.



Oana Andreica: Mulțumesc pentru invitația de participare la această masă rotundă și mai ales cu această ocazie! Pentru mine este o onoare să pot să vorbesc astăzi despre unul dintre cei mai importanți compozitori pe care i-a avut Clujul și România și pe care mă bucur să-l fi putut cunoaște îndeaproape atât ca om cât și ca profesor de stilistică pe vremea când eram studentă.

Gabriel Bebeșelea și-a încheiat discursul cu un citat, eu o să-l încep cu un citat, care spune așa: «Compozitorul clujean Cornel Țăranu a terminat descifrarea și ordonarea partiturii pentru voci și pian a oratorului *Strigoii* după poemul lui Mihail Eminescu, scris de George Enescu în octombrie-noiembrie 1916. Manuscrisul, regăsit în anul 1957 de către Romeo Drăghici, directorul Muzeului Național „George Enescu”, este un oratoriu în trei părți pentru recitator, tenor, soprană, bariton și orchestră, compus în perioada pri-melor variante ale operei *Oedip*. Fragmente comentate ale oratorului *Strigoii* vor fi prezentate în cadrul festivalului Toamna Muzicală Clujeană». Citatul prezentat era un scurt anunț de presă din cotidianul *Scânteia*, plasat lângă un amplu articol semnat de Vasile Tomescu dedicat aniversării a 90 de ani de la nașterea lui Enescu. În presa vremii apare consemnată această ediție din 1971 a Toamnei Muzicale, care și ea a stat sub semnul aniversării lui George Enescu. Au fost prezentate mai multe lucrări de Enescu, între care și *Vox Maris*, *Simfonia a III-a*, – cu corul și orchestra Filarmonicii din București dirijate de Mihai Brediceanu –, apoi *Suita I pentru orchestră*, cu orchestra din Cluj și Erich Bergel, s-au cântat *Dixtuorul*, *Octorul*, *Simfonia de cameră*, *Cvartetul de coarde nr. 2* și *Strigoii*, în variantă pentru pian și soliști.

Ca un detaliu anecdotic, putem aminti că într-un articol din presa clujeană era notat că lucrarea ar fi fost compusă de Cornel Țăranu. Alte articole vor consemna însă în mod corect și detaliat faptul că era vorba, de fapt, de prezentarea lucrării în contextul unei conferințe muzicologice organizată de Cornel Țăranu, în octombrie 1971, avându-i ca soliști pe Edith Simon, Ion Budoiu, Constantin Zaharia. Premiera publică a acestei versiuni a avut loc însă abia zece ani mai târziu, tot la Cluj.

Tot la Cluj și tot în același Festival „Toamna Muzicală”, în 1972, a avut loc prima audiție – de data aceasta a părții I – din *Simfonia a V-a* de Enescu. Orchestrația sa fusese finalizată de același Cornel Țăranu, dirijor fiind atunci Emil Simon. Cornel Țăranu a fost unul dintre cei mai importanți cercetători și susținători ai muzicii lui Enescu, dar și un hermeneut, un restaurator, alături de colegul său, Pascal Benteoiu. Așadar, importanța contribuției lui a stat nu doar în reconstituirea unor lucrări enesciene, ci și, poate mai important, în aducerea lor la lumină în fața publicului, pentru că s-a implicat extrem de mult în a face posibilă interpretarea lor în primă audiție. Din fericire, a fost și extrem de deschis în documentarea întregului proces de reconstituire a manuscriselor. A vorbit despre asta în interviuri, a scris în ziare, în reviste, în volume, inclusiv în cursul de stilistică muzicală, pe care l-a publicat la Conservatorul din Cluj și în care a dedicat un întreg capitol *Strigoilor*.

Prin urmare, ne este la îndemână să refacem – cel puțin la un prim nivel de suprafață – tot acest traseu: de la schițele lui Enescu până la prima audiție absolută și înregistrarea pe disc a acestei lucrări, înregistrare care, iată, este premiată astăzi. Și spun la un prim nivel, pentru că ar fi binevenit, dacă nu chiar necesar, să avem acces la toate aceste materiale, adică la facsimile după manuscrisele enesciene, pe care să le putem compara, în acest caz, cu foile de transcriere ale lui Țăranu.

Munca lui Țăranu la *Strigoii* a început atunci când Romeo Drăghici i-a arătat manuscrisul recuperat și a durat, conform mărturiilor lui, undeva în jur de o jumătate de an, până la acea conferință din 1971, după care a urmat o perioadă de timp de un deceniu în care a continuat să lucreze la această transcriere, până la premiera publică de la Cluj.

O observație generală care se impune este aceea că au existat anumite ezitări în încadrarea acestei lucrări într-un gen muzical propriu-zis, existând unele ezitări, oscilații între oratoriu, cantată laică, chiar și poem vocal-simfonic. Primele constatări pe care le-a făcut Țăranu au fost că Enescu a utilizat întregul text eminescian, un detaliu care a fost extrem de important, pentru că l-a ajutat să pună în ordine paginile și portativele. Practic, manuscrisul se prezenta sub forma unui extras. Erau două portative, iar Enescu scrisese acolo, îngrămădit, textul. Erau fragmente ale părților vocale, pe ici pe colo rare notații de orchestrație și dinamică, în timp ce alte fragmente erau scrise în spațiile libere ale unui alt manuscris ș.a.m.d.

Exista o primă transcriere, ceva mai detaliată și mai curată, scrisă separat, cu partea vocală, cu trei sau patru portative, cu mici indicații de orchestrație și nuanțe, dar care, din păcate, se oprește la jumătatea primei părți. Țăranu a realizat un extras de pian cu voci și a susținut că anumite omisiuni au fost destul de ușor de dedus din contextul general. Prima parte era mult mai

clară, însă celelalte au ridicat o serie de provocări majore, inclusiv din pricina scriiturii, pe care Țăranu a descris-o drept contorsionată și nervoasă. Procesul de descifrare a fost îngreunat, în mod suplimentar, prin faptul că el a lucrat pe fotocopii.

Însă dincolo însă de dificultățile și ezitățile procesului tehnic al lucrului pe manuscris, un alt aspect important este cel al problemei etice legate de un astfel de demers. Desigur, nu este nimic nou în acest caz, pentru că această problemă a fost îndelung dezbătută și în cazuri similare în care lucrări lăsate incomplete din diverse motive au fost ulterior finalizate de altcineva. Știm că în acest sens există exemple celebre, între care și *Recviemul* de Mozart, *Simfonia a IX-a* de Bruckner, *Simfonia a X-a* de Mahler, opere ca *Prințul Igor* sau *Boris Godunov*, *Turandot*, *Concertul pentru violă* de Bartók. Acestei liste ample i se pot adăuga inclusiv *Capriciul Român* sau *Simfonia a V-a* de Enescu. Revenind însă la *Strigoii* și la ceea ce a făcut Cornel Țăranu pentru această lucrare, trebuie menționat că el însuși s-a întrebat cum ar fi arătat acest oratoriu dacă ar fi fost finalizat de Enescu. Au fost și alte opinii, ca de pildă cea a lui Radu Glecui, care a mers până-ntr-acolo încât a spus că, odată întregită această partitură, va fi un Enescu contestabil, pentru că în mare măsură va fi opera unui alt compozitor, chiar dacă pe motive muzicale și în stil enescian, dar evident că n-ar putea să fie o operă propriu-zisă enesciană.

Dar felul în care Cornel Țăranu s-a apropiat de acest manuscris ar putea fi un prim pas în spulberarea acestor îndoieli, pentru că, spre deosebire de reconstituiri ale unor lucrări care s-au făcut după fragmente disparate sau după schițe originale parțiale, Țăranu a sesizat că în cazul acestei lucrări a lui Enescu era vorba, totuși, de un manuscris ce evidenția o concepție mai coerentă, mai încheată, fiindu-i necesară doar – cum spunea el însuși – o articulație definitivă. În plus, la finalul reconstituirii și-a asumat afirmația de a-și fi încheiat munca de restaurare fără a adăuga nimic personal în manuscrisul pe care doar l-a descifrat și l-a ordonat.

Practic, s-a transformat într-un arheolog. În ciuda diverselor rezerve față de scoaterea la lumină a lucrărilor enesciene incomplete, exprimate, la un moment dat, inclusiv de colegul său Pascal Bentoiu, Țăranu a mers mai departe în chip riguros cu acest demers de tip „arheologic” și știm că, în final, și Bentoiu avea să-și schimbe radical această optică.

Totuși, *Strigoii* reprezenta un manuscris de un interes ce depășea interesul strict documentar, iar Țăranu și a motivat acest fapt prin ceea ce el a numit drept „interferențele stilistice” ce pot fi remarcate în partitură, iar aici cred că putem vorbi despre unul dintre punctele esențiale ale acestei lucrări.

Țăranu a vorbit despre o atmosferă particulară, o atmosferă arhaică, încă neîntâlnită în lucrările de până la acea vreme ale lui Enescu și care vine în perfectă concordanță cu tonul, să-i zicem, gotic al poemului lui Eminescu.

Complexitatea însăși a textului eminescian era o invitație și va fi fost imboldul pentru ca Enescu să opteze pentru o serie de alegeri polistilistice, prin care această lucrare se apropie de alte opere scrise la început de secol XX și care au adus o sintetiză de stiluri în opera unor compozitori care erau în esență chiar foarte diferiți. De pildă, Țăranu a adus în discuție *Pelléas et Mélisande* de Debussy, o operă pe care Enescu o cunoștea încă de la premiera ei. În acest sens, stau mărturie paralelismele impresioniste, armoniile plutoare care sunt caracteristice acestui stil, un substrat pentatonic, ce traduce tocmai distanța care-l despărțea pe Enescu de timpurile arhaice evocate de poem.

De asemenea, o altă trimitere făcută era la *Gurre-Lieder*, de Schönberg, un oratoriu de care *Strigoii* se apropie, în special prin rolul naratorului și utilizarea tehnicii *sprechgesang*, o vorbire cântată specifică lucrărilor scrise de compozitorii celei de-a Doua Școli Vieneze, chiar dacă la Enescu am putea spune că nu este atât de riguros practică ca în cazul modelului de referință. Cel mai probabil e o consecință a notației incomplete a recitatorului, care a trebuit practic reconstituită pe modelul celei din primele pagini.

Cornel Țăranu a mai trasat o paralelă foarte importantă, cred eu, între *Strigoii* și opera *Castelul Prințului Barbă-Albastră*, de Béla Bartók, operă pe care Enescu nu avea cum s-o cunoască, întrucât premiera a avut loc în 1918 la Budapesta. Ceea ce frapază însă în acest caz este similaritatea limbajului tonal și armonic dintre cele două lucrări. Dacă în *Barbă-Albastră* prințul este îmbrăcat muzical într-un discurs cu tonuri mai neutre, spre deosebire de cel al soției lui, Judit, care este caracterizată printr-un discurs extrem de cromatic și intens emoțional, în *Strigoii* găsim o alegere asemănătoare. Recitatorul și magul sunt caracterizați printr-un limbaj preponderent modal, adesea și cu marca *parlando-rubato* – acea cântare nemăsurată, liberă, ieșită de sub dominația metrului, a măsurii –, în timp ce regina și Arald, cei doi îndrăgostiți, sunt hiper cromatizați.

Asta înseamnă că Enescu folosește un cromatism extrem, instabil, pasional, specific romantismului târziu, cu leitmotive, cu ecouri ale melodiilor infinite ale lui Wagner. Iar această nostalgie wagneriană apropie *Strigoii* inclusiv de lucrările lui Alban Berg, unul dintre principalii reprezentanți ai dodecafonismului, în creația căruia se resimte peste tot spiritul lui Wagner.

De fapt, Țăranu a subliniat faptul că, în *Strigoii*, Enescu a fost foarte aproape să cotească spre această orientare stilistică a începutului de secol XX, respectiv dodecafonismul, însă privind acum retroactiv ne este destul de ușor

să înțelegem de ce totuși Enescu nu a făcut acest lucru. A preferat în schimb un alt tip de estetică.

Poate cea mai relevantă analogie care a fost făcută de Țăranu este cea între *Strigoii* și *Tristan și Isolda*. În fond, ambele au în centru o poveste de dragoste care se împlinește într-o lume dincolo de viață și de moarte, această poveste fiind tradusă muzical în limbaje ce-și găsesc extrem de multe puncte comune. Astfel, putem observa simetriile dintre acel plan ilustrativ al *Strigoilor* cu cavalcada de furtuni, cortegii funebre, care se găsesc în poemul lui Eminescu, în timp ce în cealaltă lucrare avem acea extraordinară intensitate a celor doi îndrăgostiți, felul în care ei luptă să depășească moartea prin iubire. Încă de la descifrarea manuscrisului, datorită tocmai acestor abundențe de elemente descriptive din text, Țăranu și-a imaginat încă de pe atunci o eventuală orchestrație și felul în care ea ar putea să depășească limitele unei lucrări exclusiv concertante, trecând practic spre zona scenică, spre cea a unei opere-oratoriu.

Aș mai adăuga doar două aspecte care vorbesc despre precauția și modestia cu care Cornel Țăranu s-a apropiat de manuscrisele enesciene. Dacă în *Simfonia a V-a* existau, totuși, vreo douăzeci și ceva de pagini orchestrate, în *Strigoii* nu exista nimic. Iarăși am vorbit și despre *Capriciul Român*, unde nu erau complete decât primele trei părți, iar Cornel Țăranu a completat partea a IV-a cu o muzică pe care o derivase din schițe, reorchestrând-o fără însă să se ferească să spună că, totuși, își asumase un mare risc. Pe urmă, la toate aceste lucrări a colaborat permanent cu Pascal Bentoiu, iar acest fapt nu poate decât să vorbească despre etica de lucru deosebită pe care a avut-o.

Astfel, dincolo de toate, rămâne această abnegație a lui Cornel Țăranu, care l-a condus toată viața: de a-l face cunoscut pe Enescu, de a recupera tot ce se putea în vremuri deosebit de tulburi, încărcate inclusiv cu multe probleme juridice care existau în jurul drepturilor de deținere a manuscriselor. Rămâne însă în urma sa contribuția neprețuită de a fi fost unul dintre primii care s-au ocupat de moștenirea pe care a lăsat-o Enescu.

Și un al doilea aspect, care ne evocă o întrebare pe care și-a pus-o și Cornel Țăranu: oare care ar fi fost destinul acestei lucrări dacă ea nu ar fi fost pierdută? Care ar fi fost locul ei în muzica românească și europeană, tocmai ținând cont de această policromie de stiluri care există acolo? Cum ar fi arătat, în 1916, când a fost gândită? Cum ar fi influențat cultura noastră ulterioară? Nu avem cum să ne răspundem la această întrebare. Însă rămâne, totuși, faptul că la un secol de la schițarea ei avem o lucrare pe care o putem asculta și o putem analiza, iar pentru această reușită îi felicit din suflet pe toți cei care au făcut posibil acest proiect uriaș.

Până la urmă, dincolo de toate controversale care-au existat și pot exista încă în jurul acestei reconstituiri, rămâne o altă concluzie la care a ajuns Cornel Țăranu pe lângă cea menționată de Gabriel Bebeșelea și anume: studierea manuscrisului e revelatoare pentru laboratorul de creație al celui ce avea să abordeze mai târziu subiectul Oedip. Vă mulțumesc!

Mihai Cojocaru: Vă mulțumim și noi pentru intervenția inaugurală din cadrul acestui dialog cultural și mă grăbesc să îl invităm pe Maestrul Dan Dediu să intervină cu prezentarea viziunii sale referitoare la tema acestei mese rotunde.



Dan Dediu: Mi-a făcut mare plăcere să lucrez la doctorat cu Gabriel Bebeșelea. De altfel, el a intrat în stagiul scolii doctorale cu intenția de a face o analiză exhaustivă a operelor lui Mozart. Pe vremea respectivă era cumva prins de subiectul operei mozartiene, dirijase multe opere la Opera din Iași și, la un moment dat, am văzut că acest subiect s-a cam răcit.

După anul I mi-a spus: domnule Profesor, să știți că mă preocupă cu totul altceva acum; mă interesează foarte mult manuscrisele și am găsit o afinitate cu opera lui Jean-Baptiste Lully, care mă interesează ș.a.m.d. Teza lui de doctorat, reunind o argumentație muzicală amplă sub titlul *Cercetarea manuscriselor componistice, premisă și miză a interpretării dirijorale*, este extraordinar de interesantă pentru că arată că, în fapt, un mare dirijor, un mare muzician, poate să fie și un cercetător dedicat. Gabriel Bebeșelea a căutat în arhive, a studiat manuscrise, a găsit greșeli și a interpretat, de exemplu, *Marșul funebru*, partea a II-a din *Simfonia a III-a „Eroica”* de Beethoven, astfel încât să se facă diferența între apogiatura tăiată și apogiatura netăiată din știma basului și a violoncelului.

Lucrurile de genul ăsta, care pur și simplu i-au influențat concepția interpretativă, le-a găsit în manuscrise. Nu mai spun că a găsit vestitul *Adagietto* de Mahler, o partitură pe care a studiat-o la Concertgebouw, cu adnotații ale unui dirijor care știa foarte bine că, de fapt, *Adagietto* se baza pe un lied pe care Mahler i-l scrisese Almei Mahler, în timp ce o curta, înainte de a-i deveni soție. Și a găsit chiar versurile respective, în limba germană, pe care le-a descifrat foarte ușor, căci stăpânește această limbă foarte bine, fiind absolvent, după cum știm cu toții, al Liceului German din Sibiu.

Într-adevăr, ceea ce s-a întâmplat cu *Strigoii* lui Enescu pe versurile lui Eminescu ține de același spirit bântuit, un spirit de explorator, care reușește să-și creeze o viziune proprie, conceptuală, plecând de la opusuri mai puțin cunoscute. Dar un astfel de traseu este vizibil în concertele lui Bebeșelea nu numai când abordează lucrări mai puțin cunoscute sau chiar necunoscute, ci

chiar și când este vorba despre lucrări cunoscute și șlagăre simfonice. Îmi aduc aminte că am avut o discuție cu el și rememoram faptul că fostul meu profesor, regretatul academician Ștefan Niculescu, îmi spunea, la un moment dat, că a avut o corespondență cu filozoful Constantin Noica și că într-o scrisoare Noica i-a spus: „Maestre, să știți că nu sunt foarte apropiat de muzică, pentru că muzica nu ajunge la concept.” Iar Ștefan Niculescu i-a replicat: „Stimate domnule Noica, eu cred că muzica trece dincolo de concept.”

Când am avut această discuție în legătură cu un program muzical pe care îl făcuse Gabriel Bebeșelea, mi-am dat seama că, de fapt, ceea ce face Bebeșelea este să ia muzici gata făcute, să le atașeze unui concept și să conducă muzica, s-o îndrepte spre concept. Pentru că în toate concertele pe care le face Bebeșelea pe baza unor lucrări *ready-made*, gata scrise, ne întâlnim cumva – cum spunea și domnul Ambasador Hurezeanu mai devreme – cu un fel de sistem de vase comunicante subterane, care comunică atât între ele, dar comunică, totodată, și cu publicul. Și, prin acest lucru, concertul ca formă de comunicare, ca format cultural, devine și o formă de cunoaștere. Și cred că avem nevoie de mult mai mulți interpreți de o asemenea factură, care să cunoască un repertoriu amplu în profunzime, pentru că numai așa apare șansa de a face toate aceste conexiuni și de a comunica cu ajutorul lucrurilor deja existente.

Cred că în virtutea acestui spirit de explorator, Gabriel Bebeșelea s-a apropiat și de această mină de aur care este creația enesciană necunoscută, rămasă în manuscrise. Iar Maestrul Cornel Țăranu i-a fost o călăuză foarte competentă, pentru că știm că, în afara faptului că a fost un mare compozitor, acesta a fost și orchestrator, aranjor, muzicolog, un spirit neobosit și care, iată, a inoculat și generațiilor care i-au fost aproape acest virus al căutării în arhive și al descoperirii necunoscutului. Această partitură a lui Enescu pentru *Strigoii* rămăsese într-o fază de schiță. Știm foarte bine cum pritocea Enescu lucrările cărora le dădea drumul cu număr de opus. Enescu are 33 de opusuri omologate, dintre care Pascal Bentoiu alege doar capodoperele enesciene în cartea sa de analiză. Vedem așadar că selecția valorică în cadrul operelor enesciene era foarte bine calibrată chiar de către Enescu însuși. Însă pentru un interes documentar și pentru ca mozaicul creației lui George Enescu să fie cât mai complet, sunt în asentimentul lui Gabriel Bebeșelea, care pledează pentru cercetarea manuscriselor nepublicate, și care a redescoperit nu numai *Strigoii*, ci și un alt opus de tinerețe, *Pastorală-Fantezie*, care este – ca să spun așa – Enescu sută la sută.

De altfel, *Strigoii* lui Eminescu este un poem pe care l-a utilizat mai târziu și compozitorul Nicolae Brânduș, în opera-pantomimă *Logodna*, din anii '70-'80. Iar când a avut loc această redescoperire, redimensionare a proiectului

Strigoii, cu ajutorul Maestrului Sabin Păutza – un muzician deosebit, versatil și orchestrator redutabil – a apărut și șansa editării la o casă de discuri importante din Germania, cu una dintre orchestrele de vârf din Berlin și cu câțiva soliști români excepționali. Acest fapt a sprijinit ca cercetarea interpretativă enesciană să ajungă la momentul în care este acum.

Acest premiu este meritat de Gabriel Bebeșelea pentru că a crezut și crede în continuare în ceea ce face, în redescoperirea unor vestigii care se pot dovedi absolut formidabile pentru cultura română, dar și pentru că s-a zbatut cu toată ființa lui pentru a scoate la lumină această legătură, cumva neașteptată, între Eminescu și Enescu. Nu mi-aș fi putut închipui niciodată că Enescu ar fi putut ataca un asemenea subiect! Poate că opera *Oedipe* – care începe în 1911 și continuă până către mijlocul anilor '30, când are loc prima audiție la Paris – să fi fost cumva, în subteran, alimentată și de izvorul *Strigoilor*, ca un fel de neîmplinire? Cine știe?

În consecință, cred că acest premiu este pe deplin meritat și așteptăm noi „pozne” în viitor din partea lui Gabi Bebeșelea. Să îl țină Dumnezeu sănătos și să ne facă întotdeauna astfel de surprize, așa cum ne-a obișnuit și ne-a făcut inclusiv cu *Recviemul IN MEMORIAM*, dedicat victimelor comunismului.

El spunea că și acest proiect „s-a făcut”, „s-a venit” etc. Nu este adevărat. Nu „s-a făcut”, ci pur și simplu el, Gabriel Bebeșelea, l-a făcut. A lui a fost ideea de la bun început și până la sfârșit, când a dus-o la îndeplinire cu Orchestra Filarmonicii „Banatul”, Corul Filarmonicii „Banatul”, patru soliști absolut extraordinari și șapte compozitori din cele șapte foste țări comuniste, care au venit cu toții la Timișoara și care, într-o „înfrățire” muzicală, au omagiat victimele comunismului din țările lor! Eu mă opresc aici și îl felicit încă o dată pe Gabriel Bebeșelea. De asemenea, felicit organizatorii pentru această admirabilă idee!

*

* *

Mihai Cojocaru: Cu amabila dumneavoastră permisiune, trecem la partea a doua a acestei mese rotunde și mă gândeam să încercăm să localizăm cu ajutorul dumneavoastră posibile motivații, cauze, explicații pentru alegerea pe care a făcut-o Enescu, atunci când s-a apropiat de poemul *Strigoii* a lui Eminescu, oferindu-ne șansa unei întâlniri artistice între Enescu și Eminescu. Dați-mi voie să prezint, foarte pe scurt, o istorie a *Strigoilor* în muzica românească, pentru a pune puțin în context posibilele și probabilele afinități dintre Enescu și Eminescu în ceea ce privește universul ideatic.

Gândindu-ne la relevanța poemului *Strigoii* pentru Enescu, m-a intrigat faptul că același poem a atras atenția și altor compozitori. Am văzut că Enescu începe să scrie lucrarea *Strigoii* în octombrie-noiembrie 1916, apoi se pierde urma manuscrisului, acesta reapărând în 1957, iar în 1972 are loc prima audiție publică, datorată finalizării lucrării de către Cornel Țăranu. Dar același poem eminescian devine motiv de inspirație și pentru alți muzicieni. Astfel, Mihail Andreescu-Skeletty compune opera fantastică *Regina dunăreană* (1936), în care utilizează o serie de tehnici muzicale moderne însușite în timpul studiilor la Conservatorul Național din Paris, instituție frecventată și de George Enescu. Câțiva ani mai târziu, în 1942, Nicolae Bretan scrie opera intitulată *Arald*, și ea inspirată de același poem. După al Doilea Război Mondial, în 1966, fără a avea cunoștință despre oratoriul scris de Enescu, Nicolae Brânduș compune *Logodna*, o operă modernă, în limbaj dodecafonic, pe același poem *Strigoii*.

Desigur, acest poem eminescian nu este singurul care a mobilizat atenția și inspirația muzicienilor români. Nicolae Bretan scrie opera într-un act *Luceafărul* în 1921, iar premiera a avut loc la Opera Română din Cluj. Mihail Andricu a compus muzica pentru baletul *Luceafărul* (1951), pe un libret de Alexandru Jar, în timp ce Eugen Doga a compus, în 1983, muzica pentru baletul simfonic *Luceafărul*, pe un libret de Emil Lotreanu. Totodată, plecând de la un alt text eminescian, Gheorghe Dumitrescu scrie opera în patru acte *Geniu pustiu* (1974). Din acest motiv vă lansasem provocarea de a circumscrie cumva în termenii istoriei și criticii literare din prima parte a secolului XX importanța relevată a acestui poem *Strigoii*, care a făcut, iată, carieră și muzică.



Mircea A. Diaconu: Pot să risc o încercare în direcția aceasta, pentru că e ceva surprinzător. După cum ați subliniat, poemul eminescian *Strigoii* a fost foarte stimulativ pentru muzicieni, dar a rămas foarte puțin provocator pentru critica literară. Nu este suspect? Apreciat la *Junimea*, cum știm, apreciat de Titu Maiorescu, poemul ăsta n-a generat însă mari interpretări sau poziționări critice și exegetice. La drept vorbind, nu cumva e chiar suspect faptul că

Junimea îl apreciază? Eu îmi imaginez că Eminescu s-a amuzat pe seama faptului că *Junimea* apreciază maxim un astfel de poem, în vreme ce cu *Sărmanul Dionis* își exprimase foarte mari rezerve.

Eu cred că poemul acesta, plecând de la această structură narativă, care e mai complicată, tinde să instituie un fel de arhetip. Scenariul dramatic încearcă să construiască o mitologie, pentru că Eminescu construia mitologii. Iar mitologia aceasta are și un substrat ideologic, poate să aibă și un substrat legat de o posibilă etnogeneză imaginată, în care este invocat la un moment dat

Odin, iar Arald intră în chip evident în scenariul acesta în care nordicii și zeii nordici se îndreptau spre Roma, ca să o pedepsească pentru distrugerea Daciei. Știm foarte bine și secvențele din *Memento mori*.

Ce face Eminescu aici este să instituie un arhetip, o poveste originară, iar povestea aceasta originară cuprinde o serie de secvențe, multe dintre ele lăsând impresia că nu sunt într-o formă definitivată, dar ele pun în scenă povestea unui cuplu erotic care se împlinește prin moarte, ca să simplific foarte mult, sau prin somnul-moarte. Or, acesta este cadrul în care lucrurile se explică, întrucât poeziile din antume, luate izolat, sunt de fapt secvențe dintr-un scenariu uriaș pe care îl gândise Eminescu.

Și aici aș mai spune ceva ce probabil poate să lezeze. Nu știm cât de mult credea Eminescu în această versiune. Să ne amintim demonstrația lui Petru Creția în care eu cred cu tărie: multe din textele publicate de Eminescu nu exprimau punctul de vedere definitiv al poetului. Eminescu le-ar fi reluat, refăcut, regândit. De aici și reacția lui Eminescu față de volumul publicat lui Maiorescu. Pentru Eminescu, creația este un proces continuu și asta face din el un poet de tip modern, care își gândește textele nu ca pe niște poeme care urmează să fie publicate, ci ca pe niște texte ce aparțin unui laborator în continuă metamorfoză.

Prin urmare nu cred că Eminescu – e o ipoteză, luați-o ca atare – ar fi reținut acest poem în varianta pe care o cunoaștem, pentru că sunt multe lucruri par să fi în poem mai degrabă de dragul scenariului amplu, dar ca secvențele izolate. Și o să revin la chestiunea asta ceva mai târziu. Oricum, în imaginarul acesta fastuos, mie-mi place foarte mult felul cum îl prezintă pe bătrânul preot, pe mag, topit deja în materie, devenind materie. E un precursor al panteismului lui Blaga prin chestiunea asta. Iar Arald îl mângâie, îl bate pe umăr ca să-l trezească din somnul său. Este eternitatea însăși, parcă.

La final, Arald merge la mag să-i ceară învierea prințesei numită de aici Maria și cred că nici lucrul acesta nu e întâmplător. În prima secvență n-are nume, acum e numită Maria. De ce Maria? Putem să divagăm pe tema asta. Apoi, magul îl introduce în templul cui? Al lui Zamolxe! Or, în momentul acesta nu știm, nu vom ști multă vreme dacă prințesa învie sau Arald moare. Cert este că se situează acum pe același plan, între viață și moarte, vii și morți în același timp, ca să spunem așa, printr-o depășire a logicii binare. Dar ulterior, în călătoria aceasta, avem secvența în care sunt surprinși de soare:

„Din tronul lui de piatră bătrânul preot vede
Și-n vânturi el ridică adâncul glas de-aramă,
Pe soare să-l oprească el noaptea o recheamă,
Furtunelor dă zborul, pământul de-l distramă...
Târziu! căci faptul zilei în slavă se răpede!”

Altfel spus, fiind surprinși de zorii zilei, ei intră definitiv pe poarta dincolo de care locuiește Zamolxe, acolo unde Magul continuă să-și trăiască somnul de veci. Mie secvența aceasta mi-amintește de ceva ce există la Voroneț. La *Judecata de Apoi*, puțină lume vede și nici eu n-am văzut singur acest detaliu, toată secvența cu reprezentare religioasă a judecății este inclusă, de fapt, într-un cadru mai cuprinzător, un sul care se desfășoară și despre care nu ne putem imagina prea bine ce este cu adevărat. Este ceva ce există dincolo de religie și care pare a fi însuși timpul de dincolo de Dumnezeu.

Or, etnogeneza aceasta face posibilă iubirea, așa cum o gândește Eminescu, ca armonie în moarte. Sigur, aici cu o ironie amară, pentru că puterea lui Zamolxe este înșelătoare, iar noi știm – din secvențele în care Eminescu se revolta împotriva divinității – că divinitatea era neputincioasă. Pentru că cei doi mor ca strigoi, intrând în templul lui Zamolxe:

„Călări ei intră-nuntru și porțile recad;
Pe veci pieriră-n noaptea mărețului mormânt.
În sunete din urmă pătrunde-n fire cânt,
Jelind-o pe crăiasa cu chip frumos și sfânt.”

Existența se transformă așadar în cânt, ceea ce face ca textul să instituie și o poetică.

Pe de altă parte, pe mine m-a mirat și altceva. M-a mirat faptul că poemul *Strigoii* este unul din puținele texte din Eminescu care are un *motto*. *Motto*-urile funcționează ca o „ramă”. Utilizând o astfel de „ramă”, Eminescu iese din poem și prezintă toată povestea ca pe o convenție, ca pe o bucată de literatură. Asta este funcția *motto*-urilor, dincolo de orizontul cultural și de pasiunile lui Eminescu, dezvăluite astfel. Ni-l arată pe autor ca poet care construiește un text și care știe că ceea ce propune nu e mai mult decât un text, o convenție. Și asta mi se pare foarte interesant, pentru că devine un fel de echivalent al acelei pânze de la Voroneț, care conține o poveste în „ramă”, pe care însă noi o tratăm ca și cum ar fi singurul plan al realității. De fapt, e vorba despre niveluri diferite de realitate.

Desigur, e vorba de niște ipoteze. *Strigoii* e un poem provocator, text germinativ care adună în el câteva dintre obsesiile eminesciene, pe care le plasează în acest scenariu. Și aici aș mai invoca ceva. Nu întâmplător Mircea Eliade își imaginează o metodă critică, mitocritica, pornind de la *Cezara* și deci de la Eminescu. Putea foarte bine să pornească de la *Strigoii*. Vă mulțumesc!

Mihai Cojocaru: Aici aș dori să completez cu o singură observație. Ironia face că, apropo de afirmația dumneavoastră cu privire la tabloul acela extraordinar din episodul al doilea din *Strigoii*, în care Eminescu descrie în amănunt apariția magului bătrân, precum și trezirea stihilor și descrierea amănunțită a cadrului, ei bine, fix acel fragment – e vorba de șase strofe din al

doilea episod din *Strigoii* – este eliminat de Enescu. Acest lucru nu a fost menționat în discuțiile noastre, dar cred că merită spus, este important. Este singurul pasaj consistent din întregul poem, la care Enescu, posibil din rațiuni dramatice, renunță cu totul.

Mircea Diaconu: Apropo, această dezlănțuire de energii, în cazul întâlnirii celor doi eroi, nu este cumva o metaforă narativizată a eroticii, a unei îmbrățișări sfâșietoare, răvășitoare?

Mihai Cojocaru: Mulțumim mult! Domnule Iulian Costache, aveți cuvântul, vă rog.



Iulian Costache: Revenind la întrebarea lansată de domnul Mihai Cojocaru în debutul dezbaterii: ce-l va fi determinat pe Enescu să lucreze pe materia poemului *Strigoii*, eu aş decupa-o în felul următor.

Pentru mine alegerea apropierei de tema poemului *Strigoii* reprezintă *nu doar o problemă de opțiune pentru trecerea de la un sistem de semne (cel literar) la un alt sistem de semne (cel muzical)*, ci mai curând o problemă de propensiune față de *problematica*

romantismului înalt (High Romanticism), corelată, la rândul ei, cu o afinitate față de *o anume ierarhie a formelor culturale*, consacrată încă din poetica medievală, care valoriza în chip „sublim” registrul eroic al epopeii sau al tragediei, în opoziție cu poziția „mediocră” sau „umilă” a genurilor populare, care excela prin comedie. Ca atare, lucrurile sunt chiar puțin mai complexe, pentru că, în fond, aici nu putem vorbi doar despre migrarea unor teme sau a unor citate culturale dintr-un discurs literar într-un discurs muzical. În chip evident, nu putem discuta aici relația dintre poemul lui Eminescu și oratoriul lui Enescu nici în termenii unei simple *translatări* de teme din literatură în muzică, și nici în cei ai unei *trans-codări*, fiind implicate atât inevitabile „pierderi” sau „reducții” de material discursiv, cât și „recalibrări” la nivel de strategie a discursului, fie acesta literar sau muzical. Exemplul celor șase strofe din poemul eminescian care nu trec în oratoriul lui Enescu este suficient de elocvent în acest sens. Mie mi se pare de aceea că aici nu este vorba doar despre glisarea unor teme sau ale unor articulații de discurs dintr-o retorică a formelor literare într-o retorică a formelor muzicale, ci mai ales despre faptul că toată această dinamică a temelor și formelor culturale se derulează având în *background* proiecția unei anumite ierarhii, ce valorizează viziunile ample, uneori de alură cosmică și formele serioase, grave, încărcate de dramatism (ce tin de *High Romanticism*), punând în bemol repertoriul temelor și formelor adaptate unui univers domestic, minor și jucăuș, uneori edulcorat, alteori plasat în preajma unui umor scutit de mari pretenții (romanismul de tip *Biedermeier*).

Desigur, un prim nivel al provocării ține de fascinația ce acompaniază migrarea unor toposuri sau a unor constructe ideatice dintr-un sistem de semne în altul, de la poezie la muzică, de la teatru la operă, de la literatură la film etc. Mă bucur de aceea că este cu noi doamna Andreica, care este semiotician în zona limbajelor muzicale. Asta mă ajută să îmi aduc aminte, cu tandrețe, de cursurile de semiotică literară făcute la Literele din București cu un nume ce este astăzi celebru astăzi în conștiința publicului românesc, Alexandru Sincu, cel despre care vorbește și Mircea Cărtărescu în prozele sale, dintr-o altă perspectivă însă. La cursurile sale, intensitatea analizei putea să fie atât de puternică, încât după trei ore de analiză infinitezimală abia dacă se trecea de primul catren al unui poem. Această focalizare a analizei poate fi – și doamna Andreica știe – extrem de apetisantă, atrăgătoare, seducătoare, necesitând o atenție și o mobilitate sporită a perspectivei.

Pentru a nu rămâne doar la relația Eminescu – Enescu, construită plecând de la poemul *Strigoii*, și pentru a evidenția ideea acestor multiple conversii simultane, atât între sisteme de semne diferite (literatură, muzică, film etc.), cât și între tematici ori genuri și specii asociabile marelui romantism ori micului romantism, aș veni cu un alt exemplu, cel al piesei *D'ale carnavalului*, a lui Caragiale, care a devenit scenariu de film sub semnătura lui Lucian Pintilie.

Or, ce vedem ușor într-un astfel de caz este că nu este vorba de o simplă traducere a unui subiect, a unor teme dintr-un anumit tip de discurs, cel literar, într-un alt tip de discurs, cel cinematografic. Nu este vorba de o simplă „traducere”, așa cum se transla bisericele în București, pe vremea comunismului. Erau luate dintr-un loc și erau traduse într-un alt loc, rămânând practic aceleași construcții, doar că peste câteva zile le găseai cu două străzi mai încolo. Nu este vorba doar despre un simplu transfer dintr-un cod de semne într-un alt cod de semne. Observăm că în astfel de cazuri se poate întâmpla să se modifice chiar și „arhitectura”, ori chiar „punctul de fugă” al construcției respective. Astfel, vedem că în versiunea lui Caragiale, *D'ale carnavalului* este o „farsă”, o comedie ușorică, cu eroi de mahala, ignobili, prinși în triumfuri amoroase și confuzii de personaje, mizând pe un succes în registru popular. Potrivit ierarhiei genurilor și speciilor sistematizată în vestita „roată a lui Virgiliu”, comedia lui Caragiale are o puternică amprentă „umilă”, „populară” sau „bulevardieră”. Este vorba despre o lume a lui Nae Gîrimea și a lui Mitică, în care nici o dramă nu se consumă în tonurile înalte ale unei tragedii autentice, ci „(de)cade”, este „tradusă” în cheia minoră a unei dramolete.

Ce face însă Lucian Pintilie în scenariul de film *De ce trag clopotele, Mitică?*, scris de o manieră liberă după piesa *D'ale carnavalului* a lui Caragiale, este că el oferă, de fapt, șansa unei „retroversiuni” a dramelor ordinare trăite

de personaje de mahala din textul caragialean, oferindu-le ocazia de a (re)deveni eroi ce ar putea să nu mai rateze sentimentul „tragediei”. Este vorba despre șansa unei conversii a temelor și personajelor micului romantism în eroi ai marelui romantism.

De ce se apropie Enescu de poemul eminescian *Strigoii*? Pentru că acest poem oferea o cale de acces către *High Romanticism*, către viziuni ample, cosmice, antrenând inclusiv – cum spunea domnul Mircea A. Diaconu – mitologii ale etnogenezei, păstrând totodată o puternică „genă” a „simțului tragic”.

Nu întâmplător, domnul Țăranu scria undeva că oratoriul *Strigoii* este de fapt un *Tristan și Isolda* românesc. Da, este vorba despre propensiunea lui Enescu pentru temele romantismului înalt și valorizarea tragismului existențial, într-un context mai larg în care în cultura română am avut și o amplă dezbatere pe tema dacă literatura română are sau nu are un simț al tragicului. Adrian Marino chiar era unul dintre cei care avea să spună că „sentimentul tragicului ne lipsește cu desăvârșire”. O opțiune ca cea a lui Enescu vine tocmai să sublinieze o propensiune pentru valorizarea tragismului.

Doar că, de astă dată, nu este vorba doar de un tragism de sursă livrescă, pentru că mitologia eminesciană, așa cum era constituită la începutul secolului XX, conținea și un secret știut de toată lumea: una din temele ulcerante ale biografiei eminesciene era legată, în imaginarul colectiv simplificator al epocii, de relația lui Eminescu cu Veronica Micle. Or, în acest punct povestea lui Tristan și a Isoldei începe să capete o reverberație specială, pentru că – și toată lumea din epocă știa – nu după mult timp după moartea lui Eminescu, Veronica însăși se sinucide. Este și un tragism biografic, în care scenariul poetic, scenariul muzical, literar, cultural și cel biografic se contopesc, se măntuiesc unul printr-altul.

Și ar mai fi un motiv pentru atracția lui Enescu pentru poemul eminescian *Strigoii*, opțiune ce vine „în răspăr” cu gustul public. La sfârșitul de secol XIX și început de secol XX, popularitatea lui Eminescu s-a construit, în mare măsură, nu pe baza poeziei filosofice, ori a poemelor care construiau largi viziuni istorice sau cosmice, ci pe baza acelor poezii de o sensibilitate romanțioasă, specifică *Biedermeier*-ului, gen *Pe lângă plopii fără soț*, care au migrat spre discursul muzical, devenind romanțe și doborând toate *rating*-urile de audiență.

Călinescu însuși analizează și romanța eminesciană. De ce culoarul favorit de glisare al textelor poetice mergea către romanță? Pentru că în secolul al XIX-lea formele poetice și muzicale își construiesc propria dinamică în prelungirea formelor muzicale orientale, care cuprind *cântecul de lume*, consacrat la noi în tradiție antonpannescă, după care vom avea forma „romanțioasă” a romanței, iar „înnobilarea” acestor forme de discurs literar sau muzical va

evolua către *lied*, către școala de la Viena, așadar către Occident, descriind un traseu de occidentalizare a societății românești parcurs de la începutul secolului al XIX-lea până spre sfârșitul său, inclusiv din perspectiva formelor de discurs artistic. Iată că și aici, cu dinamica formelor culturale, suntem tot pe traseul în care facem naveta între Orient și Occident.

Dacă ne întrebăm cum se poziționa poemul *Strigoii* în contextul ofertei operei eminesciene și al posibilităților de abordare dinspre discursul muzical, am putea observa că acest poem pare să ofere mai multe șanse pentru o abordare dinspre registrele ce țin de *High Romanticism* decât de romantismul minor, de tip *Biedermeier*. Probabil că această consonanță cu romantismul vizionar, înalt și neocolit de accente tragice este cea care ar fi putut să îi mobilizeze atenția lui Enescu pentru poemul *Strigoii*.

Eu mă opresc aici cu vii mulțumiri.

Mihai Cojocaru: Dacă îmi permiteți, aș face și la intervenția dumneavoastră un foarte mic adaos. Este simptomatic faptul că Eminescu, așa cum a resimțit neînțelegerea contemporanilor, a apropiaților, a convivilor săi de la *Junimea*, același lucru s-a întâmplat și în clipa în care și-a auzit câteva dintre poezii puse pe muzică. A reacționat negativ. Din mărturiile care au ajuns până la noi știm că lui Eminescu nu i-a plăcut această notă, cum bine spuneți, de tip *Biedermeier*, această edulcorare. Lui îi plăcea foarte mult adjectivul „dulce”, dar resimțea în aceste romane de salon sau chiar de cârciumă, până la urmă, o înjosire a poeziei sale.

Aș dori să-l invit pe domnul Radu Vancu să ne spună câteva cuvinte despre *Strigoii* lui Eminescu și cum a receptat din punct de vedere personal oratoriul lui Enescu. Știm din eseurile pe care le-ați publicat, cele trei eseuri din 2011 despre Eminescu, de mărturisirea pe care o faceți acolo cu privire la apropierea afectivă, cu totul specială, de opera lui Eminescu. Aș dori să vă întreb, pe de o parte, ce posibilă explicație găsiți dumneavoastră pentru relevanța pe care o are poemul *Strigoii* pentru muzicieni, chiar mai mult decât în fața criticilor literari ai vremii, iar în al doilea rând, cum ați receptat oratoriul *Strigoii* de Enescu?



Radu Vancu: Aș fi tentat să vorbesc în legătură cu *Strigoii* lui Eminescu și Enescu și, totodată, și despre editarea lui Eminescu și a lui Enescu, mai ales editarea postumelor lui Eminescu și Enescu, folosind sintagma *destinul postum al frumuseții*. Cred că asta e ceea ce leagă atât poemul *Strigoii* și oratoriul *Strigoii*, dar și editarea lui Eminescu și editarea lui Enescu: *destinul postum al frumuseții*. Și o să încerc să explic ce înțeleg prin această sintagmă.

În primul rând, poemul, ca atare, e un *Tristan și Isolda*, cum spunea și Iulian Costache mai devreme. Este vorba despre resuscitarea unei frumuseți moarte printr-un pact magic, fiind vorba despre a readuce la viață o frumusețe dispărută. Eu cred că e o metaforă, de fapt, a artelor în general și a lecturii în general. E ceea ce face orice lector în orice artă. Orice consumator de frumusețe face *un pact magic*, prin care își investește sufletul pentru a aduce la viață obiectul inert de cuvinte, de sunete, dintr-o materie oarecare, pe care îl are în față. Pentru mine, ce se întâmplă în *Strigoii*, poate fi citit și așa: ca un pact magic al consumării frumuseții, prin care partea pasivă – cititorul sau spectatorul, ori în poem Arald însuși – aduce la viață o frumusețe dispărută. Asta cred că îl mișcă și pe Enescu. Așa cum spunea Eugen Ciurtin într-un articol recent din *Contributors*, Enescu compunea *Strigoii* într-un contextul anului 1916, în noiembrie, când el era în spital, unde se oferise ca infirmier. În 7 noiembrie, termină partea a doua din *Strigoii*, iar în 8 noiembrie este în spital, acolo unde asista bolnavi pentru întoarcerea lor la viață, asistând inclusiv la amputări. Așa a fost și cazul asistării tânărului compozitor Mihail Jora, care avea atunci 25 de ani și înainte cu un an primire Premiul Enescu, iar în aceea zi avea să îi fie amputat un picior. Așadar, Enescu asista în mod direct la o întoarcere la viață din ceva ce putea să fie moarte. N-avea cum să nu îl miște faptul că el compunea seara un oratoriu pe un mare poem romantic care era despre întoarcerea din moarte, iar dimineața era în spital asistând la întoarcerea dintr-o posibilă moarte a unui mare prieten. Această suprapunere între bio-grafic și artistic, între ceea ce compunea el seara pe textul lui Eminescu și ceea ce trăia el ziua ca infirmier, n-avea cum să nu vadă în asta o conjuncție artistică extraordinară. N-avea cum să nu participe afectiv atât din direcție bio-grafică, cât și artistică la acest eveniment al *întoarcerii din moarte*.

Aș spune că, de fapt, despre asta e vorba și în legătură cu postumele. Postumele sunt texte care vin din moarte înspre noi. Postumele oricărui creator. A existat o fascinație a postumelor lui Eminescu de la început. Ediția din 1890 a lui V.G. Morțun, prima ediție diferită de ediția Maiorescu, vorbește deja despre necesitatea inspectării postumelor. Ediția din 1893, apărută la editura fraților Șaraga, realizată de A.D. Xenopol, are o secțiune care se cheamă chiar *Postumele lui Eminescu*. Xenopol este primul care folosește criteriul cronologic în ordonarea textelor eminesciene, iar într-un paratekst el notează că în acest fel vor trebui editate antumele și postumele, ordonate în funcție de cronologia operei, pentru a avea imaginea unui Eminescu integral.

După 1902, după ședința din 25 ianuarie 1902 a Academiei Române, în care Maiorescu donează cele două lăzi cu manuscrise, se pune problema din nou a editării postumelor lui Eminescu, a recuperării acestor postume.

Prima ediție *Poezii postume* apare tot în 1902, făcută de Nerva Hodoș, apoi o ediție mai amplă, a lui Ion Scurtu, în 1908. Textul lui Ibrăileanu despre postumele lui Eminescu, despre care s-a mai vorbit anterior, e o reacție directă la edițiile Hodoș și Scurtu, Ibrăileanu fiind împotriva publicării postumelor, după cum se știe. El vorbește despre exhibarea intimității vieților morți. Asta este ceea ce vede Ibrăileanu în editarea postumelor oricărui artist. Dar șansa lui Eminescu a fost că, după aproximativ trei decenii, cei mai importanți critici ai momentului – și mă refer în primul rând la Vianu și la Călinescu – vor fi categoric în favoarea editării postumelor lui Eminescu. Vianu în 1930, într-o prefață la o ediție din Eminescu ce cuprindea și postume, spune că, desigur, discutăm mai ales antumele, dar e obligatoriu să ne uităm și în postume, pentru a vedea cine a fost cu adevărat Eminescu.

Imediat după aceea, în 1932, Călinescu începe o campanie de presă în favoarea postumelor, iar între 1933-1936 publică cele cinci volume din opera lui Mihai Eminescu. În 1939, Pillat face o ediție în care cuprinde și postume din creația lui Eminescu, dar bătălia în favoarea postumelor era deja de fapt câștigată. Începe ediția Perpessicius, în 1952 apare primul volum, adică al patrulea volum al ediției Perpessicius, dar e primul volum care cuprinde postumele.

Și în 1953, la un an după ce Perpessicius publica volumul *Poezii postume*, în ediția sa critică, Negoțescu scrie formidabila sa carte – *Poezia lui Eminescu*, în care spune că grație editării postumelor, putem vedea fața dublă a lui Eminescu. Putem vedea Eminescu neptunicul și Eminescu plutonicul. El privilegiază, după cum știm, plutonicul. Negoțescu vede în Eminescu un egal al marilor romantici europeni. Atunci, în 1953, nu exista încă termenul *High Romanticism* atunci, dar asta este ceea ce voia să spună, de fapt, Negoțescu, și anume că Eminescu, acest romantic înalt, acest romantic de tipul *High Romanticism*, este de regăsit în incandescența, în flamboaianța extraordinară a postumelor.

Urmează apoi Petru Creția, cu alte redescoperiri de postume, publicate, în 1991, în *Manuscriptum*, apoi în ediția publicată la Editura Universitas Chișinău, în 1992, alături de cartea formidabilă din 1998, *Testamentul unui eminescolog*, postumă și ea, care a apărut la un an după moartea lui Creția.

Ce vreau să spun e că e vorba tot de destinul postum al frumuseții și aici. Noi n-am fi știut cine e cu adevărat Eminescu, dacă n-ar fi fost publicat integral. N-ar fi avut pe ce să-și aplice Negoțescu extraordinara lui inteligență și creativitate critică. Dacă nu am fi avut un Eminescu editat integral, am fi cunoscut doar cele 64 de poeme din ediția Maiorescu. Cred că asta ar trebui să fie făcut și pentru Enescu. Toată bătălia pe care o dau pentru editarea integrală a lui Enescu atâția oameni de atâta vreme, de la Pascal Bentoiu, Cornel Țăranu, până la Bebeșelea și Ciurtin, cred că este o bătălie de o necesitate evidentă.

Așa cum am putut avea o imagine integrală asupra lui Eminescu, abia după editarea lui exhaustivă sau quasi-exhaustivă, pentru că mai sunt ceva lu-cruri de făcut, tot astfel, despre Enescu, nu putem avea o imagine integrală decât după editarea lui exhaustivă. Și ca să închei cu destinul postum al frumu-seții, o să mă refer la trei cazuri, care nu par să aibă o legătură directă cu ce discutăm acum, dar o să se vadă imediat cât de apropiate cu această temă.

Cu câteva zile înainte de finalul Primul Război Mondial moare Wilfred Owen, un poet englez. Întâmplător, o infirmieră găsește în buzunarul hainei acestui poet mort la 25 de ani carnețelul cu câteva poeme scrise de Owen. Ele vor fi editate, iar Harold Bloom le consideră unele dintre cele mai mari poeme de limba engleză scrise vreodată. În panorama critică a lui Bloom, *Best Poems of English Language*, Owen este unul dintre cei mai reprezentați autori, mai bine reprezentat decât Ezra Pound sau decât T.S. Eliot chiar. Bloom spune că aceste 5-6 poeme sunt unele dintre cele mai mari poeme scrise în limba engleză vreodată. Iar Bloom era un critic foarte exigent, după cum știm. Pe aceste texte ale lui Wilfred Owen, peste o jumătate de veac aproximativ, Benjamin Britten va compune *The War Requiem*, extra genialul său recviem pentru victimele celor două războaie mondiale. Este vorba, iată, de un destin postum al frumuseții: manuscrise care se întorc din moarte și catalizează literatura și muzica într-un fel genial deopotrivă.

În Al Doilea Război Mondial e vorba despre întoarcerea din mormânt a poeziei lui Miklós Radnóti. Acest poet maghiar evreu este ucis, la 35 de ani, în noiembrie 1944. Soția sa, Fanni Gyarmati, îl caută un an și jumătate. Îi găsește cadavrul într-o groapă comună, îl scoate de acolo și găsește în buzunar un carnețel umed de la umezeala pământului și de la umezeala corpului – pentru mine aceasta este metafora absolută a scrisului, a creației: scrii cu adevărat când corpul tău devine acel carnet, când corpul tău se îmbibă în hârtie. Când Fanni Gyarmati găsește trupul iubitului său era deja vară, era o vară după 18 luni de la moarte, când iubitului fusese aruncat în groapa comună. Fanni usucă acel carnet la soare și așa apar vreo 20 de poeme. Jumătate sunt poeme scrise de Radnóti către soția lui, pe care știa că nu o să o mai vadă niciodată. Iar cealaltă jumătate sunt poeme despre viața din lagăr, despre felul în care marii lui prieteni sunt omorâți în fața lui. Violonistul Lorsi Miklós, marele prieten al lui Radnóti Miklós, este împușcat în ceafă în fața lui și el scrie un poem despre asta: l-au împușcat pe Lorsi cu un glonț în ceafă, asta îți vor face și ție peste câteva zile. Și asta i-au făcut peste două zile.

De ce scrie cineva poeme când știe că nimeni nu le va mai citi? Pentru că știe că există un destin postum al frumuseții. Iar apoi textul, carnetul găsit peste un an și jumătate de iubita sa a întors din moarte literatura. Ea este cea care a făcut posibil destinul postum al frumuseții. Dragostea ei este cea care

face întotdeauna posibil destinul postum al frumuseții, întorcând această extraordinară cantitate de frumusețe în viața noastră, a celorlalți.

Al treilea destin postum al frumuseții la care vreau să mă refer, e unul foarte recent, s-a întâmplat în Ucraina. Este vorba despre Wolodymyr Wakulenko, autor de literatură pentru copii. Scrisa literatură pentru copii pentru că avea un copil autist și era convins că literatura poate ajuta copii în situații asemănătoare precum cea a fiului său. Trăia într-un sat de lângă Izium, iar în 2022, când Armata Rusă se apropia de Izium, n-a vrut să părăsească satul, i-a spus tatălui său: ia-l pe fiul meu și pleacă cu el, eu o să rămân acasă, să am grijă de casă, o să țin un jurnal al acestor săptămâni în care Armata Rusă se apropie și apoi va cucerii Izium și satele de lângă și, dacă simt că sunt în pericol de moarte, o să îngrop jurnalul în grădină. Te rog să-l dezgropi de acolo. Rușii au ocupat Iziumul și satele de lângă, inclusiv acest sat în care trăia Wolodymyr Wakulenko. L-au torturat și l-au ucis. Dar el a apucat să îngroape jurnalul în grădină. După ce satul a fost eliberat, tatăl lui și cu Viktoriia Amelina, o scriitoare ucraineană importantă, recipientă a Premiului European pentru Literatură, au săpat în grădină, au scos jurnalul și a fost publicat, care a fost primit, evident, cu o mare emoție și o extraordinare participare afectivă, pentru că simțeau și că era vorba despre ceea ce vorbim noi înșine acum: destinul acesta postum al frumuseții. A fost tradus și în limbi străine, a luat Premiul *Voltaire* între timp, iar această poveste vorbește în continuare despre această frumusețe a literaturii, care se întoarce din mormânt pentru a arăta că barbaria nu are niciodată ultimul cuvânt.

Închei spunând că de aceea cred că Eminescu trebuie editat integral, că Enescu trebuie editat integral. Editându-i integral, le asigurăm acest destin postum al frumuseții. Și ne asigurăm că barbaria nu va avea niciodată ultimul cuvânt. Este un demers necesar pentru a confirma că acel război care a făcut ca oratoriul extraordinar al lui Enescu să nu se cânte niciodată până în 2019, acel război n-a avut, de fapt, ultimul cuvânt. Asta fac Cornel Țăranu, Sabin Pautza, Gabriel Bebeșelea, recuperând oratoriul *Strigoii* al lui Enescu: arată că războiul mondial n-a avut ultimul cuvânt, arată că barbaria nu are niciodată ultimul cuvânt. Și e datoria noastră să asigurăm, repet, acest destin postum al frumuseții. Mulțumesc!

Mihai Cojocaru: Mulțumesc!

Mircea A. Diaconu: Vreau să spun ceva: am ascultat un poem aici. E teribil ceea ce ne-a spus Radu Vancu. Am urmărit și poemul pe această temă din volumul *Kaddish*, care are o miză foarte angajantă și provocatoare. Mulțumim!

Radu Vancu: Mulțumesc domnului Mircea A. Diaconu pentru cuvintele sale, el având o carte despre Negoțescu pe care nu vrea să o publice. Cea

mai bună carte din cultura noastră despre Negoîtescu este încă în fișierele computerului lui Mircea Diaconu. Și împreună cu Negoîtescu, care știa foarte bine ce înseamnă destinul postum al frumuseții, Mircea A. Diaconu cred că înțelege mult mai bine decât mine și mai în adâncime lucrurile pe care încerc eu să le aproximez. Îi mulțumesc pentru cuvintele calde!

Iulian Costache: Aș interveni și eu, dorind să îi mulțumesc și eu lui Radu Vancu pentru filigranul deosebit de fin al acestei alegorii. M-aș fi întors puțin la o chestiune pe care nu o știam, dar care mă bucură, și anume că și în lumea muzicală există o bipolaritate, care cuprinde, pe de o parte, viziunea unor muzicieni precum domnul Dan Dediș, cel care susține o anumită abordare a discursului muzical, considerat ca fiind finit și legat indestructibil de voința unui anumit autor (un singur autor!), iar pe de altă parte, o altă viziune, împărtășită între alții și de Gabriel Bebeșelea, care pledează pentru valorizarea incompletitudinii unei opere, în care vede șansa unei abordări a creației ca o „ștafetă” culturală.

Ce înțelegem în legătură cu oratoriul *Strigoi* al lui Enescu este că, în virtutea unei istorii care a defectat traseul creației, manuscrisul enescian a rămas nefinalizat. Acest manuscris a reapărut în spațiul public și s-a bucurat de o primă prezentare publică în anul 1971, o reconstituire pentru pian, datorată lui Cornel Țăranu, iar lucrarea reconstruită și prezentată cu orchestrație, în 2019, nu este un Enescu integral, ci este un fel de creație în „ștafetă”. Însă cei care și-au asumat, în acest caz, finalizarea lucrării – Cornel Țăranu, Sabin Păutza, alături de Gabriel Bebeșelea care a asigurat interpretarea dirijorală – au dorit să lucreze respectând aliniamentele trasate de Enescu.

O astfel de situație nu este singulară nici în muzică și nici în literatură. Doamna Oana Andreica a oferit o serie de exemple din zona muzicală și am putea veni cu exemple și din spațiul literaturii. Însă m-aș limita la a observa că, aici, am avea de-a face cu un topos: cel al *fascinației manuscrisului neterminat*, fie că este vorba despre literatură, muzică etc. Pentru ipostaza acestei teme în câmpul literaturii, m-aș opri la un exemplu paradigmatic, romanul *Don Quijote* al lui Cervantes, în fața căruia, dincolo de fabula pe care o știe toată lumea, rămâne o întrebare nedelegată: de ce pleacă Don Quijote de acasă?

Naratorul trebuia să găsească un alibi narativ pentru a explica de ce un intelectual împătimit de lectură, precum Don Quijote, care se simțea foarte bine printre cărțile lui, a ajuns să își părăsească biblioteca și să plece „de nebun” prin lume. Aici ceva nu se leagă: pentru un intelectual, biblioteca este Paradisul. Borges își imaginează chiar Edenul sub formă de bibliotecă. Așadar, de ce ar părăsi un intelectual biblioteca, pentru a se „arunca” în lume? Naratorul spune, fără să clipească, versiunea sa: Don Quijote nu făcea decât să citească cărți, uitând de sine și de toate cele din jur, încât „i s-au uscat creierii” de atâta

„nesomn” și „lectură”. Naratorul este, iertați-mă, o spun cu maximă responsabilitate, un mincinos de zile mari: ce om serios poate să accepte ideea că un personaj precum Don Quijote a plecat din biblioteca sa pentru că „a înnebunit”? Și, totuși, naratorul insistă cu explicația sa: Quijote „a înnebunit” de atâta „nesomn” și „lectură”, și a plecat de acasă.

Am simțit, desigur, cu toții că această explicație oferită de narator este mai curând „un alibi” oferit de naratorul din roman, pentru că niciodată nimeni nu a putut să creadă pe de-a-ntregul o astfel de explicație. De fapt, această „minciună” naratorială ne semnalizează că, în acest punct al romanului apare un fel de „ramă”, de „convenție”, la fel cu cea evocată de domnul Mircea Diaconu, când vorbea despre sulul de hârtie din frescele de la Voroneț. Și, atunci, care ar fi rolul acestei „rame”, al acestei „minciuni” din narațiunea respectivă? Răspunsul pe care îl intuim este că avem de-a face cu un roman cu ramă, iar de aici înainte Don Quijote trece, ca personaj, într-un alt roman, așa cum trecem noi dintr-un vagon într-altul.

Confirmarea deplină a acestui fapt vine însă nu din textul romanului, ci dintr-o foarte notiță de subsol, prizărită, oferită de Cervantes. El spune așa: când bărbierul și preotul au intrat în biblioteca lui Don Quijote, ca să scoată din bibliotecă și să arunce pe foc romanele cavalierești responsabile pentru că „i-ar fi luat mințile” lui Don Quijote, ei au dat, ca din întâmplare, peste *textul unui roman cavaleresc ce fusese început de un autor, dar care nu mai apucase să fie terminat*. Iar comentariul curge în continuare: ce mult i-ar fi plăcut lui Don Quijote să termine el însuși de scris acel roman!!! Așadar: de ce pleacă Don Quijote de acasă? Pleacă pentru că dorea să termine de scris acel manuscris lăsat neterminat de un autor oarecare, pe care, însă, îl va scrie nu în linia convenției clasice, cu o pană și peniță, ci cu un alt fel de scriitură. Îl scrie utilizând o scriitură de tip 3D: el va pune direct în scenă propria sa viață, de personaj. Astfel, Don Quijote, asumând „ștafeta” acestui manuscris neterminat, devine simultan autor și personaj în romanul pe care îl scrie după ce pleacă de acasă, din propria bibliotecă. De aceea mie mi se pare că acest exercițiu în care Cornel Țăranu preia „ștafeta” manuscrisului neterminat de la Enescu, pentru a asuma finalizarea unei opere, mi se pare că reprezintă, în artă, un pariu foarte ridicat și merită toată atenția și prețuirea.

Mihai Cojocaru: O invit, la final, pe doamna Andreica să ne spună câteva cuvinte despre viitorului integrării lui Enescu în muzica românească și universală din perspectiva postumelor.

Oana Andreica: Ca să încerc să-ți răspund la întrebare, cred că toți așteptăm data de 1 ianuarie 2026, când nu vom mai avea problema drepturilor de autor și a sumelor acelora imoral de mari pe care trebuie să le plătim ca să-l putem cânta pe Enescu la noi în țară. Dar m-aș întoarce la acea întrebare pe

care ai pus-o tu la început, respectiv, să speculăm în privința motivului pentru care Enescu s-a aplecat asupra *Strigoilor*. S-au spus lucruri extrem de interesante astăzi, s-a vorbit despre ideea aceasta de translație dintre un sistem de semne într-un alt sistem de semne, s-a vorbit despre o serie de circumstanțe biografice. Sigur că absolut toate pot să fie în egală măsură motive, dar cred că unul dintre motivele principale e posibil să fi fost cel pur muzical, dacă privim un pic tradiția aceasta a lucrărilor mari, dramatico-scenice. Pentru că încă de când s-au născut aceste genuri, oratoriul, opera, compozitorii au fost foarte interesați de mitologie, de timpurile acelea străvechi pe care le-au evocat prin lucrările lor și, probabil, pe această filieră, să se fi gândit și Enescu, că un astfel de subiect este extrem de ofertant, cu atât mai mult cu cât vorbește, până la urmă, despre mitologia românească și, cu atât mai mult cu cât circumstanțele în care el a schițat oratoriul ne aduc aminte de experiența lui Wagner. Or, Wagner s-a uitat în mitologia nordică și a compus acele opere fantastice. Știm că Enescu a fost un wagnerian convins. Deci, poate că și acesta să fie fost unul dintre motivele care a făcut să aleagă un subiect românesc, dar care, în același timp, reprezintă o temă ce poate fi întâlnită în oricare tradiție de istorie a muzicii.

În ce privește soarta acestor postume ale lui Enescu, eu nu pot decât să sper că va fi una bună, dar câtă vreme nu există un acces ușor la partituri, la muzică, la manuscrise, poate că va trebui să mai așteptăm puțin pentru asta. Sper ca totuși Enescu să intre un pic mai serios în repertoriul orchestrelor din țară, poate cine știe și al operelor din țară și sper să, ca publicul de fapt, publicul român care îl cunoaște încă extrem de puțin pe Enescu, să poată totuși să-l descopere, nici nu îndrăznesc să spun redescopere ci să-l descopere.

Mihai Cojocaru: Mulțumesc foarte mult, cred că sunt în asentimentul tuturor dacă spun că a fost o întâlnire excelentă în care s-au spus lucruri foarte interesante, originale, care au aruncat lumini dintre cele mai colorate și diverse asupra subiectului care ne-a adus laolaltă. Doamna Ala Sainenco, cu foarte, foarte multă prevenire și solitudine și-a cerut scuze pentru situația de seară, trebuie să mă alătur în calitate de moderator și amfitrion, sunt la fel de responsabil. Sper totuși că ceea ce ați urmărit, mai mult sau mai puțin, pasiv seară, v-a făcut plăcere. Și da, e o încheiere foarte bună cu imaginea discului pentru că Gabriel Bebeșelea, pe care majoritatea dintre cei prezenți avem privilegiul de a-l considera prieten, este fără îndoială cel care, până la urmă, a declanșat această întâlnire în clipa în care valoarea contribuției sale a fost recunoscută în mod oficial de către Memorialul Ipotești. Vă mulțumesc încă o dată, dacă cineva mai dorește să adauge ceva, este foarte bine să o facă. Nu aș vrea să uit să-mi exprim speranța, manifestată și seară la cina substanțială la care ne-am adunat împreună în Botoșani, speranța că acest eveniment va

însemna doar începutul unor alte întruniri, simpozioane, de ce nu sub umbrela atât de generoasă și plină de autoritate a Memorialului Ipotești, care să dezvolte un subiect atât de vast și din câte am putut să observ atât de puțin tratat în muzicologia, cât și în critica literară românească, precum Eminescu și muzica.

Studiile românești la răscruce

Prezentul și viitorul Studiilor românești în Europa Centrală și de Sud-Est¹



Otilia Hedeșan: Mă bucur să deschid această discuție referitoare la studiile de limbă, literatură și civilizație românească în Europa Centrală și de Est. Vreau să mulțumesc, de la bun început, Petreei Lindenbauer de la Viena, Ivanei Olujić și lui Petar Radosavljević de la Zagreb, cu care am discutat mai detaliat despre această chestiune și care s-au implicat, pe parcursul ultimelor luni, în definirea tematicii

acestei discuții și totodată în alcătuirea unei liste de participanți la dezbateri. Ca urmare a acestor eforturi colegiale comune, suntem astăzi, în această „masă rotundă” hibridă, participanți care se află la Ipotești, în jurul unei mese reale, fizice, dar și intervenanți care suntem la distanță, în orașele noastre, profesori care lucrează la diferite specializări de Română, Românică ori Studii Românești, denumirile diferă de la un loc la altul, din Belgrad, Chișinău, Cracovia, Sofia, Viena și Zagreb, dar și din câteva universități românești, mai exact cele din București, Iași și Timișoara.

Desigur că orice tip de prezentare a specializărilor noastre poate fi extrem de ofertantă pentru discuție, fiindcă fiecare descriere poate participa, de fapt, la restituirea unei imagini cât mai diverse, nuanțate și fidele despre studierea românei în regiunile din partea centrală și răsăriteană a Europei. Totuși, pentru a orienta, cumva, intervențiile următoare, mi-aș permite să sugerez, folosindu-mă de limbajul de lemn al proiectelor, să încercăm să vedem care sunt

¹ Masa rotundă a avut loc în 27 septembrie 2024, în cadrul celei de-a X-a Conferințe Internaționale de Studii Românești *Studiile românești la răscruce*, organizate de Consorțiul „Universitaria” și Memorialul Ipotești în perioada 26-28 septembrie 2024.

punctele noastre tari, care sunt punctele noastre slabe, care sunt riscurile și care sunt oportunitățile noastre. Cred că cel mai util lucru pe care am putea să-l începem în această dimineață este să alcătuim un panou cu aceste elemente, pentru ca, în baza lui, să putem să elaborăm, mai apoi, o serie de subiecte comune de reflecție dar și, poate, o serie de soluții viitoare.

În deschiderea discuțiilor, mi-aș permite să arăt, din capului locului, că la punctele forte pe care le putem aduce în discuție se numără faptul că în instituțiile la care ne referim avem specialiști foarte buni. Catedrele de română din străinătate au fost create și conduse de personalități importante din domeniul studiilor filologice și au angajat, de-a lungul existenței lor, specialiști străluciți, filologi, istorici literari sau traducători eminenti, recunoscuți deopotrivă în comunitățile profesionale din România cât și în cele din țările lor. Cred că acesta este unul dintre punctele lor cele puternice. Membri ai Academiei Române sau membri ai diferitelor academii naționale de științe au fost recrutați din aceste catedre. De fapt, o privire oricât de rapidă chiar asupra noastră, a celor care participăm la această întâlnire, nu poate ignora rolul pe care diferiți savanți l-au avut, de-a lungul timpului, la constituirea interesului pentru studiile de română și romanistică în universitățile din centrul și estul Europei. Îmi face mare plăcere să îi menționez, de exemplu, în acest sens, pe profesorul Radu Flora, de la Belgrad, pe academicianul croat August Kovačec, de la Zagreb, pe Michael Metzeltin, profesor de Românistică la Viena, membru al Academiei Austriece și membru de onoare al Academiei Române, sau pe profesorul și traducătorul Kazimierz Jurczak, de la Cracovia și exemplele ar putea, desigur, continua.

În momentul de față, însă, dincolo de aceste indubitabile puncte tari, cred că o temă ardentă a reflecțiilor despre studiile de română este cea a riscurilor și a noilor provocări care vin dinspre societatea noastră în permanentă și accelerată transformare. Vă invit să vă referiți la oricare din aceste aspecte!



Ivana Olujić: Aș începe și eu cu punctele noastre tari, arătând că la noi, la Zagreb, studenții au oportunitatea să învețe și română literară și limba băieșilor, deci au posibilitatea ca, după studii, să se angajeze profesori, la școlile unde există minorități de băieși. Există, de asemenea, o diversitate a studiilor, fiindcă studenții noștri pot învăța, de exemplu, cu un traducător juridic cu experiență – cu colegul meu Petar Radosavljević – și cu un traducător de literatură de asemenea cu experi-

ență, cum mă consider chiar eu. Avem, de asemenea, o bibliotecă bine dotată, avem o serie de mobilități Erasmus în și dinspre universități românești. Studenții noștri nu sunt mulți niciodată, așa că cele două burse pentru cursurile de vară pe care le primim permit, practic, ca fiecare dintre ei, în cinci ani de studiu, să aibă șansa de a merge cel puțin o dată și în România.

Pe de altă parte, punctele noastre slabe țin, de fapt, în primul rând, de necunoaștere. România nu este suficient de prezentă în media croată, nu se prea învață la școală despre ea și contactele economice nu sunt atât de dezvoltate între Croația și România. Chiar și faptul că în România există o minoritate croată este mai puțin cunoscut la noi. Chiar printre profesorii de istorie, de exemplu, lucrul acesta este prea puțin știut sau discutat. Când am lucrat în învățământul preuniversitar, de exemplu, erau manuale în care erau menționați croații din România, dar numele lor era scris greșit, deși era vorba despre un manual care a trecut printr-un complicat proces de recenzare. De asemenea, nici faptul că există posibilitatea de a se studia limba română la universitate nu este suficient de bine știut, cu toate că noi încercăm și prin media să facem cunoscut acest lucru. Sigur, noi vorbim despre studiile de română la emisiunile culturale și poate că emisiunile culturale nu sunt atât de atrăgătoare și, ca și în România și, ca și în alte țări, presupun, sunt difuzate deseori seara extrem de târziu, așadar nu au o audiență prea mare. Radioul, care se ascultă în mașină, poate că ar fi mai potrivit pentru asemenea informații. Încercăm să ne promovăm și prin rețelele de socializare, dar, iarăși, *Facebook*-ul, cu care suntem obișnuiți noi, este acum doar pentru adulți, nu pentru tineri. Lectorița noastră a încercat cu *instagram*-ul, dar nu a avut nici așa prea mult succes. Toate aceste lucruri ne pun în situația de risc de a pierde catedra, de a pierde specializarea, chiar și de a pierde locurile de muncă, deși aici nu vorbim despre soarta personală a profesorilor.

La noi numărul de studenți a scăzut drastic în ultimii șapte ani și, cu toate că încercăm să ne promovăm, eu tot timpul am impresia că e o luptă cu morile de vânt, fiindcă luptăm, de fapt, și împotriva a numeroși factori. Amintesc aici, de exemplu, factorii demografici, fiindcă din Croația a plecat, în ultimele decenii, aproape o pătrime din populație. De asemenea trebuie observat că și interesul față de disciplinele umaniste în general a scăzut. Inclusiv limba croată, la facultatea noastră, a pierdut un număr important de studenți. Anul acesta la franceză, spaniolă, portugheză s-au realizat cotele necesare de studenți, ceea ce este foarte bine, dar anul trecut nici celelalte limbi romanice, în afară de italiană, nu au împlinit numărul de locuri oferit. Acest lucru este semnificativ,

trebuie să ne spună ceva și asta. Cam asta aș spune, deocamdată, poate că Petar are mai multe de completat.



Petar Radosavljević: Aș vrea să mă refer, în primul rând, la numărul studenților. Anul acesta s-a înscris un singur student la specializarea noastră. Este nespus de puțin. Bun, acum, să spunem, mai avem timp, dar ar trebui, cred, ca peste cinci-șase-șapte ani să ne gândim să aducem niște asistenți la catedră, dar cum să ne gândim la asistenți dacă nu avem studenți. Dacă nu se schimbă ceva... Va fi mult și

dacă reușim să rămânem pe posturile noastre...

Ivana Olujić: Ministrul a anunțat deja că va anula toate liniile de studiu la care nu s-au înscris cel puțin cinci studenți. Dar în Croația, în anul acesta, pare că există cincizeci și opt de programe la care nu s-a înscris niciun student...



Petrea Lindenbauer: De aici aș putea continua eu foarte bine, pentru că la Viena situația este asemănătoare în privința numărului de studenți. Structural trebuie observat că, în momentul de față (anul universitar 2024-2025), pentru studiile existente de licență, masterat și de doctorat în Limba Română la Universitatea din Viena nu sunt decât patru persoane care îndeplinesc, după exigențele

posturilor, un portofoliu de ore divers: o profesoară pe post de italianistică (persoana respectivă fiind italianistă, românistă și romanistă); o persoană abilitată, românistă și hispanistă; apoi, lectorul pentru limba română; și, în ultimul rând, o persoană angajată cu puține ore de predare de curs practic de limba română. În ceea ce privește numărul studenților, cred că tema discuției noastre nu este riscul pentru limba română, ci riscul pentru specializarea de filologie. Aici suntem în întreaga Europă. După Corona-Virus și cu noile tehnici, cu Inteligența artificială, asta va fi o problemă și pentru traductologie.

Pe de altă parte, mie încă nu mi-e foarte clar: vorbim despre cercetare sau vorbim despre studenți? Sunt două lucruri total diferite și trebuie două planuri ale discuțiilor, de fapt. La Viena ne străduim să transmitem cunoștințe practice de limbă, dar să fim și un centru de cercetare, cu foarte puțini angajați pentru limba română și cu relativ puțini studenți.

Problema cu studenții este că nu-i mai putem cunoaște. Poate că în alte părți este altfel, eu vorbesc de Viena. Eu văd că atitudinea față de studii este di-

ferită. Studenții încep ceva, nu le place; încep cu limba română, e prea greu, pentru că ei au impresia că fac două semestre și știu limba. Este foarte greu de lucrat în aceste condiții. Totuși, ceea ce ne-a „salvat” cumva la Viena este că am configurat, după structura Bologna, un sistem modular, la care – aceasta a fost condiția Rectoratului – participă și alte institute ale universității. Persoanele care fac alte studii decât Filologie Romanică sau Limba Română, fac un set de ECTS-uri pentru limba română (*Rumänisch: Sprache, Geschichte, Kulturraum*¹) și și acest modul cu câteva elemente de limbă, de civilizație, cu o abordare istorică, funcționează promițător. S-au înscris, pentru semestrul de iarnă, mai mult de douăzeci de persoane. Este în regulă cu numărul, dar studiul complet al limbii române, studiul de licență, masterat și doctorat nu mai are aceeași frecvență. Noi avem, la Viena, prin această structură, un public foarte variat. De la alte institute avem persoane care au făcut deja alte studii, sunt slaviști, sunt persoane specializate în limba germană și care au deja un orizont foarte bun, larg și vin și cei care încep cu limba română, studenți începători, de optsprezece ani, cu naționalitatea germană, austriacă, română (sau persoane care au familie, origini române), ucraineană, sârbă, maghiară etc.

Aș vedea o problemă și în privința românilor din Viena. Românii sunt o minoritate foarte mare în Viena și Austria, cred că a treia. Deci minoritatea cea mai mare sunt germani, nu altă etnie. Românii au ratat un pic și momentul în care – aceasta este o opinie personală – probabil, ar fi fost posibil să se ceară limba română pentru școli. Cred că istoric este un moment depășit. Avem o minoritate foarte mare de români în Viena care vor să fie destul de transparenți. Majoritatea românilor învață mai degrabă germană, engleză, dar nu studiază sau se ocupă de limba lor, româna.

Totuși văd că la noi la universitate avem un public foarte diversificat: pe lista pe care am văzut-o acum câteva zile, înainte să plec din Viena, din numele studenților constat că sunt mai mulți austrieci, dar totuși avem și români. Avem acest public băstinaș, sau cu bunici, cu rădăcini în România. Avem, deci, un public foarte divers, dar asta e și o provocare foarte interesantă. Cred că suntem puțini la Institutul de Romanistică care se ocupă și de română. Totuși încercăm să fim foarte activi. Facem multe, colaborăm, datorită lectorului nostru, mai ales cu Universitatea din Timișoara, facem excursii, facem seară de filme și alte activități.

Aș mai spune și că ne lipsesc manualele cu care putem lucra, fiindcă, dacă începi cu limba română, trebuie să ai un plan bine gândit. Eu, de exemplu,

¹ Erweiterungsscurriculum, sub: <https://spl-romanistik.univie.ac.at/ec-rumaenisch/>

îmi pregătesc exercițiile singură, cred că ele trebuie să aibă legătură cu viața reală.

Ca rezumat din tot ce am vorbit despre ce se va întâmpla cu studiile românești în viitor este că noi, cei care venim din Filologie, avem foarte multe de spus. Acest fapt este valabil și dacă vorbim despre studenți. Trebuie să vedem care sunt așteptările tinerilor de astăzi, pentru că se învață altfel, scopurile sunt altele, destinele sunt altfel și cred că trebuie să ne gândim la alte formate. Eu aș rămâne la tot ce este filologie, istorie, dar ne trebuie alte formate.



Anna Oczko: Pornesc de la ceea ce ați spus în ultimele cuvinte, că trebuie să ne schimbăm deja noi ca filologi și să privim studiile filologice altfel decât în trecut. Sunt absolut de acord, pentru că studentul de azi nu mai este un filolog adevărat: s-a schimbat realitatea, s-a schimbat și virtualitatea, adică lumea virtuală, internetul, Inteligența artificială ș.a.m.d. Și noi ne gândim să schimbăm și să

modificăm programul studiilor. La noi, la Universitatea Jagiellonă, până acum avem un program de filologie română destul de tradițional, adică cu cursurile practice, unde se includ și aspecte de morfologie, sunt și niște cursuri de civilizație, unde intră și Civilizație românească și Istorie. Desigur avem și cursuri de Literatură română, dar și cursuri generale, cum ar fi Lingvistica generală sau Teoria literaturii. Avem și niște cursuri de traducere.

Problema este că noi nu reușim să deschidem programul de master. Deci absolut tot ce un student trebuie să știe despre limba română și cultura românească trebuie să învețe în timp de trei ani, adică în timpul studiilor de licență. Bineînțeles avem planuri și este un plan foarte ambițios să deschidem, să înființăm studii de master în colaborare cu Universitatea de Vest, cu diplomă dublă, dar asta este un vis încă nerealizat¹. Totuși, credem că această structură fixă, cu cursuri, cu seminarii, nu mai este aplicabilă acum și noi trebuie să ne orientăm spre cursurile mai individuale, de tip *coaching*, *tutoring*, dar e un pic greu, pentru că trebuie să remodelăm această formulă.

¹ După întâlnirea din cadrul mesei rotunde au fost anunțate rezultatele concursului de proiecte (NAWA KATAMARAN din fonduri UE), iar proiectul Departamentului de Filologie Română UJ a fost printre proiectele câștigătoare. Implementarea proiectului se desfășoară în perioada octombrie 2024 – martie 2026 în parteneriat cu Universitatea de Vest din Timișoara și presupune pregătirea programului comun de studii masterale internaționale cu diplomă dublă „Studii românești central-europene”.

La Cracovia, noi, catedra de limba română funcționăm în cadrul Institutului de Limbi Romanice și ambiția direcției noastre este ca, în cadrul institutului, să se predea toate limbile romanice, inclusiv limbi cum ar fi catalana sau galiciană. Bineînțeles avem și filologia franceză, italiană, spaniolă și portugheză. Fiecare limbă are un departament separat. Departamentul nostru se numește Departamentul de Filologie Română și avantajul nostru este că avem o echipă foarte motivată, care colaborează foarte bine și suntem specializați în domenii variate. Acum suntem șase persoane, ceea ce este, de fapt, prea puțin pentru programul întreg, plus studii de master în viitor și lectoratul de limba română. Acum dorim să deschidem și lectorat pentru cei care nu studiază filologie, dar doresc să învețe limba română ca limba a doua. La noi la institut fiecare student e obligat să învețe cel puțin două limbi romanice, dar diploma este la o singură limbă.

Când vine vorba despre studenți și despre candidați, numărul candidaților este destul de stabil, e între cincisprezece – douăzeci de persoane. Acum a scăzut un pic, dar mi se pare că problema principală aici este pur și simplu demografia. Avem mai puțini studenți, mai puțini candidați, mai puțini elevi la liceu, dar, pe de altă parte, în Polonia s-au înființat foarte multe universități, multe programe noi, deci avem o concurență imensă. Pe de altă parte, suntem incluși în Institutul de Limbi Romanice, care e foarte mare și se bucură de popularitate. Adică la Franceză, Spaniolă și Italiană în fiecare an sunt primiți optzeci de candidați. La noi, limita maximă este de douăzeci și cinci de persoane. La început am avut atâtea persoane, dar acum a scăzut un pic acest număr. Mi se pare, însă, că cea mai mare problemă a noastră acum este să ținem studentul până la capăt, fiindcă adesea studentul renunță la studii. Am aflat că acest fenomen se numește *drop out*, sau *dropping out* și în Polonia, în general, 40% dintre studenți nu-și termină facultatea. E un număr foarte mare, dar vorbesc despre toate universitățile. În cazul nostru este trist că studenții nu scriu teza de licență și nu dau examenul final, dar, pe de altă parte, ei fiind deja în anul trei lucrează cu limba română, pentru că Cracovia este un oraș mare, cu multe firme și acolo există toate departamentele numai pentru contracte cu România. Sunt mulți români angajați în aceste firme, lucrează pe contracte, dar sunt și angajați polonezi. De exemplu, anul acesta am avut la seminarul de lingvistică trei persoane care lucrează deja la firme, cu limba română.

Din păcate candidații, adică tinerii care termină liceul, nu știu că au posibilități de a-și găsi locuri de muncă foarte ușor cu limba română. Pe de altă parte, și asta e problemă, că România nu este ca țară binecunoscută în Polonia,

deci este același lucru ca în Croația. Sunt prea puține evenimente culturale, cu toate că cinematografia românească se bucură de mare succes în Polonia.

Petar Radosavljević: Aceste lucruri trebuie promovate cumva. Adică există și seriale foarte bune.

Ivana Olujić: Filmul românesc este apreciat printre cunoscători, nu în publicul larg. Și iarăși, uneori am tradus filme românești, am subtitrat, dar mereu acestea sunt la televiziune după ora unsprezece.



Iulian Costache: Aș avea doar o mică întrebare, fiindcă mi s-a părut foarte interesant că România este slab percepută în mediile locale și că nu toate tipurile de evenimente culturale sunt la fel de eficiente. În Croația, de exemplu, poate că nu filmul este instrumentul cultural cel mai bun, în Polonia poate că altceva ar pica mai bine pe sensibilitatea culturală locală. Dacă puteți să ne spuneți, din experiența dumneavoastră, de la țară la țară, ce tipuri de evenimente culturale sau nu doar culturale vi s-ar părea cele mai potrivite? Ce ar fi cel mai potrivit? Pentru că se poate constata cel mai bine, cu onestitate, că deși în multe din aceste țări există și institute culturale românești, activitatea institutului cultural românesc nu are suficiente capilare ca să ducă această imagine mai departe și, pe de altă parte, nici nu știm cât de adecvată este imaginea pe care o pune, o propagă, institutul cultural român ca să ajungă la public astfel încât publicul să fie determinat de o curiozitate fantastică și să se înscrie la cursurile de română din universități. Asemenea sugestii ar fi interesante, inclusiv în ipoteza construirii unui centru de studii românești care să se ocupe de cercetare și promovare, nu de aspectul didactic al predării limbii, culturii, civilizației române, ci de promovarea cooperărilor româniștilor. Poate și în ideea creării unor evenimente culturale sau de alt tip care să sprijine în a crea un ambient mult mai favorabil, permisiv...



Lucia Cifor: ...să constituie un liant, să sudeze comunitățile de români, să-i cointerezeze. De exemplu, mă gândeam și la biserici, care pot avea un cuvânt de spus pe acolo pe unde sunt. Sau activități de radio... Avea dreptate cine a spus că radioul este mai degrabă ascultat. De fapt, trebuie să ne remodelăm atitudinile și comportamentele față de lumea care există acum, că noi cu aceștia suntem

contemporani, nu cu cei de demult. Materialele acelea erau foarte bine făcute, dar se potriveau altor oameni. Noi, acum, trebuie să ne reinventăm și pe noi și să ne punem problema cum ajungem, cum ne facem simțită prezența. Sigur că munca noastră este uriașă.

Eu sunt covârșită de admirație ascultând ce faceți fiecare dintre dumneavoastră (cursuri, programe culturale etc.), văzând că munciți, de fapt, cât zece. Aș zice că noi, româniștii din țară ar trebui să ascultăm mai des asemenea lucruri, că ar fi un stimulent pentru noi.

Mie mi se pare dramatic ce ați spus, că în special românii nu sunt interesați să se mențină, să-și mențină limba, să se mențină în spiritul limbii și al culturii române. Că atunci când ajung în Viena, renunță la identitatea lor sau încearcă să și-o șteargă. Poate că nu realizează că doar asumându-și și cultivându-și identitatea, pot să beneficieze și de ceea ce e bun și frumos și la alte identități. Pe baza refortificării acestei temelii se poate construi, îmbogăți, adăuga, nu în aer.

Iulian Costache: Foarte interesantă observația aceasta, că păstrarea identității merge mai departe, la un anumit nivel, dar continuarea limbii este în retard. Mi se pare foarte bună inițiativa acestei mese rotunde care este foarte importantă, inclusiv partenerii noștri, dar și noi, instituțiile, probabil că trebuie să facem mai mult *lobby* pentru a ajuta catedrele de română din străinătate.

Lucia Cifor: Mă gândeam, ascultându-vă, că Radio România Cultural, de exemplu, ar fi trebuit să fie aici, fiindcă radioul poți să îl asculți și din tramvai, de exemplu. Ar trebui actualizate legăturile. Radioul ar fi o nișă, sigur, dar trebuie să utilizăm toate posibilitățile.

Anna Oczko: Cred că pot interveni aici, fiindcă avem o fostă studentă a noastră care face *podcast*-uri, înregistrează *podcast*-uri. Ea ia interviuri... toate interviurile sunt în limba polonă și vorbește cu oamenii care au legături cu România sau cultura românească, sau care sunt iubitori ai României. Am văzut că aceste *podcast*-uri sunt foarte ascultate și are multe-multe *like*-uri. Desigur, foarte adesea, această diseminare ar trebui să fie inițiativa celor care au absolvit studiile. Noi nu putem să facem promovarea țării, a României, pur și simplu pentru că nu avem destul timp. Pe de altă parte... Poate ceea ce spun acum va fi o aberație, dar... Institutul Cultural Român din Varșovia face foarte multe, este foarte activ, organizează Festivalul Culturii Românești în Cracovia în fiecare an, organizează multe evenimente, lansări de carte, sprijină traduceri, dar am impresia, din punctul meu de vedere, ca un polonez obișnuit, am impresia că în Polonia cultura română este promovată prin literatură, dar prin literatura înaltă,

pentru publicul restrâns. Și la fel este și în cazul Festivalului de Cultură Românească. La început, acum zece ani, mi se pare că primul festival a fost în 2008, atunci mi se pare că au făcut niște petreceri pentru tineri, veneau artiști dj... Acum cine vine... Da, eu înțeleg că trebuie să arătăm cultura înaltă, dar cultura înaltă întotdeauna este pentru un public foarte restrâns. Dar pentru tinerii de la liceu, pentru oamenii care pot fi interesați, pentru turiști potențiali care pot veni în România, ei nu se numără între destinatarii acestor evenimente.

Otilia Hedeșan: Vă mulțumesc foarte mult tuturor pentru aceste intervenții și comentarii și vă reamintesc că alături de noi sunt și alți colegi care sunt acum *online* și cred că au și ei câte ceva de spus. Îi invit, de altfel, să facă acest lucru.



Rumyana Lyutakova: Mai întâi aș spune că sunt foarte bucuroasă că am ocazia să schimb experiență cu colegi care se ocupă cu aceeași activitate ca și noi și, ascultând discuțiile, am identificat, de fapt, aceleași probleme, aceleași riscuri și aceleași puncte slabe, mai ales legate de interesul pentru Filologie în general și pentru disciplinele umaniste, problemele cu reținerea studenților în universitate, cu numărul mic de studenți... Totuși aș spune că noi stăm un pic mai bine, sau, poate, ne situăm undeva la mijloc, pentru că anul acesta în anul întâi la noi s-au înscris șase studenți și avem și grupe de câte zece studenți. Un lucru foarte important, care cred că este un punct forte la noi și nu l-am auzit în alte locuri, este că specializarea de Limba și Literatura Română are un statut special, este o specializare protejată de stat. Acest lucru foarte important a fost introdus prin Legea Învățământului Superior din 1999. Noi, alături de Limba și Literatura Maghiară, greaca, Limbile Clasice, africanistica, indologia, avem acest statut. Acest statut înseamnă că la noi nu se aplică restricțiile referitoare la numărul studenților din grupe. Adică, chiar dacă am avea doi sau trei studenți, grupa nu s-ar desființa. Și, în plus, studenții care se înscriu la aceste specializări sunt scutiți de taxele pentru studii, ceea ce este, de fapt, un aspect pozitiv și un mod de a atrage mai mulți studenți.

În ceea ce privește cadrele didactice, avem și noi problema schimbului generațiilor, problema lipsei interesului tinerilor față de profesia noastră. Anul acesta mai avem o problemă suplimentară, pentru că pentru prima dată nu vom avea nici lector român care, timp de mai mulți ani, a făcut parte din echipa noastră.

Aș mai vrea să menționez și două-trei puncte care mi se par forte, puncte tari. În ce privește manualele noi, împreună cu colega mea Daniela Stoianova, am elaborat o culegere de exerciții special pentru bulgari care, de fapt, s-a dovedit destul de eficientă. Această culegere a avut deja două ediții și chiar acum pregătim o nouă ediție cu modificări și actualizări.

Ascultându-i pe colegi mi-am dat seama că noi avem avantajul că suntem țări vecine, ceea ce înseamnă că România este reprezentată mai bine în spațiul public. Se organizează foarte multe evenimente și, un lucru foarte important, așa spune, este că se traduce foarte mult din literatura română contemporană, mai ales. Am niște colegi care lucrează foarte activ în această direcție. Pe de altă parte, asta înseamnă că sunt foarte multe companii care oferă locuri de muncă, iar acest lucru reprezintă un motiv destul de bun pentru a atrage studenții, pentru că se cer foarte mult specialiști cu limba română pe piață. De obicei, aceste solicitări sunt în combinație cu alte limbi, dar în planul nostru de învățământ am prevăzut și limbi suplimentare balcanice sau romanice.

De asemenea, mi-aș mai permite să menționez un alt punct care mi se pare important ca oportunitate de colaborare, faptul că lucrăm în colaborare cu secția de Balcanistică, unde se mai învață română și acolo, dar la un nivel mai scăzut. Noi mergem pe programul tradițional, filologic, dar încercăm să nu ne limităm la acest profil strict lingvistic și literar și extindem teritoriul cunoștințelor printr-un mare pachet de discipline opționale cu caracter mai vast care, de fapt, se predau în cadrul secției de Balcanistică, fiindcă noi suntem foarte puțini. Eu cred, astfel, că una dintre oportunități, pe viitor, este modul cum noi putem



să cooperăm cu celelalte departamente ale universităților și să punem în valoare și potențialul care există acolo.

Felicia Cenușă: Eu sunt mai mult practician decât teoretician și vreau să spun că în Republica Moldova există un interes sporit pentru studierea limbii române, deoarece pentru a te angaja în câmpul muncii este obligatoriu să cunoști limba de stat, limba română. Pe teritoriul nostru avem mulți ucraineni care studiază, au un interes sporit pentru studierea limbii. Noi avem materiale, cred eu, suficiente, ucrainenii învață prin intermediul limbii ruse, prin urmare noi avem manuale destul de multe. Folosim, de asemenea, *Discover Romania*, dacă cunoașteți această carte, e o carte care include și limbă și cultură și artă și istorie. De asemenea, învățăm limba română prin literatura artistică, de exemplu este

literatura aceasta a migrației, care conține un limbaj foarte-foarte simplu. Despre viteza de studiere a românei, aş spune că după 140 de ore de studiu, studenții noștri vorbesc destul de bine, pot să ia chiar nivel B1.



Mirjana Čorković: Unul dintre principalele avantaje ale studierii limbii române la Facultatea de Filologie din Belgrad este proximitatea geografică dintre Serbia și România, două state vecine cu o istorie îndelungată, caracterizată prin legături culturale, politice și economice strânse. De asemenea, prezența minorității române în Serbia și a minorității sârbe în România contribuie la consolidarea acestor relații și oferă un cadru favorabil pentru aprofundarea studiului limbii și culturii române. Acest context creează oportunități atât pentru cei cu rădăcini românești, cât și pentru cei care descoperă limba română ca pe o limbă nouă pe care n-au avut oportunități s-o învețe înainte de universitate.

Un alt avantaj îl reprezintă relațiile economice, politice și culturale de lungă durată și bine consolidate dintre Serbia și România, care facilitează accesul absolvenților de limba română la un spectru larg de oportunități profesionale. Domenii precum comerțul, turismul, diplomația, traducerea și interpretațiul, *mass-media*, relațiile internaționale și cercetarea sunt în continuă expansiune, iar cererea pentru absolvenți de română rămâne ridicată. Studenții noștri sunt adesea angajați încă înainte de finalizarea studiilor și se adaptează cu ușurință diferitelor sectoare în care își desfășoară activitatea, continuându-și totodată formarea profesională.

În plus, un punct forte îl reprezintă *curriculumul* reformat și armonizat cu nevoile regionale. Oportunități suplimentare de dezvoltare se conturează prin interconectarea *curriculumului* de limba română cu celelalte limbi oferite de facultate, precum și prin crearea unui *curriculum* interdisciplinar care să permită studenților de la romanistică să studieze discipline precum științele politice, economia, dreptul și altele.

O altă direcție de îmbunătățire a studiilor de limba română constă în schimbările care pot fi implementate din interior, prin dezvoltarea de materiale didactice care extind domeniul și tipologia competențelor dobândite de studenți. În prezent, pe lângă competența plurilingvă, studenții ar trebui să dezvolte competențe media, digitale, civice și democratice, creativitatea, gândirea critică, competența antreprenorială, competența emoțională și altele. Acesta reprezintă un efort pe care îl depunem aproape zilnic în cadrul cursurilor noastre,

deși, în final, rămâne adesea invizibil chiar dacă presupune strădanii considerabile și care necesită mult timp.

Paradoxal, în ciuda cererii ridicate pentru filologi cunoscători de limba română, principala vulnerabilitate și cel mai mare risc constau în scăderea alarmantă a numărului de studenți în ultimul deceniu. Este necesară o strategie de marketing solidă, bazată pe informații factuale, care să evidențieze oportunitățile de angajare și relațiile strânse dintre cele două state. Totodată, este esențială o prezență mai accentuată a evenimentelor culturale, muzicale, sportive și a altor activități din România, care să sporească gradul de conștientizare a legăturilor bilaterale și să crească interesul publicului pentru această limbă și cultură. De asemenea, promovarea acestor informații prin intermediul *mass-mediei* trebuie consolidată.

Ivana Olujić: Aici s-a vorbit despre ce fel de promovare se poate face pentru limba română și eu aș vrea să sugerez două lucruri care poate că nu sună foarte bine... Noi am spus asta de mai multe ori și de fiecare dată am fost ironizați din cauza acestei idei, dar o telenovelă ar prinde foarte bine...

Petar Radosavljević: ...transmisă în mijlocul zilei... Nu pentru studenții care urmează cursurile de limbă, dar pentru părinți, pentru publicul larg, să se audă româna...

Ivana Olujić: ...și alt lucru este, de fapt, folclorul. Ideea este că unii dintre studenții noștri, și vorbesc despre studenți buni, au venit pentru că au auzit, citit, văzut despre Dracula. Știu că poate aceasta nu este imaginea cea mai potrivită, dar uneori ea se poate să ajute.

Otilia Hedeșan: Vă mulțumesc tuturor pentru toate aceste intervenții, pentru descrierile atât de atente ale instituțiilor unde lucrați, deoarece toate aceste lucruri cred că ne-au condus la schițarea unui peisaj nuanțat și fidel al studiilor de română în centrul și răsăritul Europei.

Cred că prezentările făcute ne permit să observăm cât de importante sunt contextele geografice, geopolitice și culturale inclusiv atunci când urmărim un aspect care este în principal unul cultural și, poate, chiar mai restrictiv, universitar, didactic, cum este studierea limbii, literaturii și civilizației românești. Am înțeles, astfel, că în țări vecine, cum sunt Bulgaria ori Serbia, informațiile referitoare la români și România, mult mai numeroase și mai fidele, facilitează un anumit interes pentru învățarea limbii. Din prezentările făcute au reieșit, însă, și alte aspecte la fel de importante, cum ar fi existența unor comunități de tip minoritar numeroase, sau nevoia de învăța limba română în vederea integrării în muncă. Ca antropolog, nu pot să nu remarc că fiecare din aceste situații concrete

reprezintă cazuri aparte de configurare a jocului dintre alterități și identități, ceea ce conduce, desigur, la nevoi de abordare diferențiată a studiului românei. Altă cunoaștere, alte contexte lingvistice, alte scopuri, alte resurse educaționale și alte cadre instituționale se dezvoltă și se constituie în adevărate provocări sub chiar ochii noștri, așa cum a reieșit și din toate intervențiile de aici. De altfel, numeroasele referiri la existența sau inexistența suporturilor de curs, a volumelor speciale de învățare a limbii române este, cred, extrem de revelatoare pentru aceste diferențieri importante în învățarea limbii în funcție de grupurile de persoane unde are loc, precum și de particularitățile acestora.

Mi s-a părut, de asemenea, foarte puternic subliniată ideea de a nu putea ignora că suntem într-un moment de cumpănă nu neapărat și nu numai în ceea ce privește predarea limbii române în lume, ci mai ales în ceea ce privește interesul general pentru studiile de Filologie. Aceste schimbări trebuie urmărite, pe un prim plan, în relație cu locul, funcțiile și structurile universităților dar, de asemenea, și în relație cu noile generații de studenți, cu profilul comportamental și interesele acestor noi generații.

Pornind de la aceste realități notate și descrise succint, intervențiile au menționat o serie de riscuri cărora le sunt supuse studiile noastre, dar, totodată, și câteva oportunități. Dintre riscurile amintite s-a detașat, aproape ca un trist leitmotiv, scăderea numărului de studenți la specializările de română, chiar dacă, s-a observat cu luciditate, acest fenomen este parte a unei scăderi generale a numărului de studenți care urmează studii filologice. Acest risc este dublat de fenomenul de *dropping out*, de dificultatea de a-i reține pe studenții odată înscriși la cursuri până la finalizarea studiilor. Totuși, și în această privință, trebuie notat că a cunoaște româna este o competență care poate permite accesul la anumite locuri de muncă, astfel încât uneori studenții nu termină facultatea, este drept, însă se încadrează în muncă și utilizează, profesional, limba română. Din seria riscurilor determinate de scăderea numărului de studenți, trebuie notată și dificultatea înnoirii personalului universitar, greutatea de a se crea noi poziții universitare în vederea continuității studiilor de română în universități precum cele din Europa Centrală și de Est, despre care s-a discutat, în mod aplicat.

Aceste particularități ale peisajului universitar de astăzi ar putea fi ameliorate printr-o serie de acțiuni dintre care au fost indicate restructurarea competențelor, astfel încât formarea filologică să fie dublată de o formare pentru un alt domeniu de studii, interdisciplinaritatea, și, mai ales, implicarea în procesul academic mai general de restructurare a formatelor de învățare, prin sporirea

activităților de *coching* sau *tutorat*, în detrimentul formatelor clasice. Practic, aceste dificultăți mai generale ale studiilor universitare reprezintă pentru studiile de română și de românistică o oportunitate, care a început să fie folosită cu inteligență și creativitate.

În discuțiile purtate s-au evidențiat mai multe aspecte puternice ale studiilor românești și, totodată, au fost prezentate modalități concrete, specifice, diferite de la o universitate la alta în care colectivele sau departamentele de studii românești încearcă să facă față principalelor provocări actuale din universități, în special scăderii constante a numărului de studenți dar și scăderii interesului pentru studiile de tip umanist și filologic. Poate am aici o impresie prea puternică, prea admirativă față de aspectele la care v-ați referit și la soluțiile pe care le întrevedeți, dar imaginea pe care mi-a creat-o această discuție este aceea că suntem într-un moment de cumpănă, este drept, însă nu-i ignorăm complexitatea și greutățile, fiind dispuși să găsim soluții.

Totuși, toate aceste aspecte mai sunt tarate de un pericol important, lipsa de cunoaștere a acestor activități ale specializărilor noastre, realități și, foarte adesea, reușite demne de respect. Multe dintre intervenții au prezentat această necunoaștere, aceste dificultăți de a transmite către marele public informații despre studiile de română în mod particular, dar, desigur, și despre România într-un mod mult mai general, drept puncte slabe. Mi-aș permite să cred că această nevoie de a face cunoscută România este una care ar trebui integrată cu eforturile diplomatice și de diplomatie culturală ale României. Este vorba, așa cum s-a exemplificat aici, despre necesitatea unei deschideri mult mai mari, de demersuri de prezentare a României mult mai inovative și mai orientate către categorii mult mai numeroase și mai ales nespuse de diversificate de public.

Sper să fi reușit să rezum, pornind de la factologia foarte bogată și grăitoare în sine, informațiile, sugestiile și ideile exprimate în această discuție. Nu mă îndoiesc nicio clipă că așa mozaicată, întrucâtva fragmentară, cum s-a construit, întâlnirea noastră a reușit să deseneze o imagine de etapă a studierii românei în Europa Centrală și de Est.

Cred că este vorba despre o imagine-document, intens auto-reflexivă dar și foarte pragmatică, un discurs cu caracter descriptiv și istoric, dar care s-ar putea metamorfoza într-un mesaj avizat către autoritățile academice și administrative. Vă mulțumesc tuturor pentru disponibilitatea de a reflecta asupra acestor aspecte, vă mulțumesc pentru intervenții și, implicit, pentru coparticiparea la construirea acestui document. Sper, de asemenea, ca această discuție să reprezinte doar începutul unei serii de consultări referitoare la locul românei

în universitățile din Europa Centrală și de Est și la manierele de a face aceste eforturi cât mai eficiente.

***Studiile românești
la răscruce
Studii de lingvistică***



***UNELE EFECTE ALE NOVLIMBII
ROMÂNE
SAU DESPRE POTENȚAREA
PROCESELOR DE GÂNDIRE PRIN LIMBAJ***

Elena LĂCUSTĂ

Conf. univ. dr.,
Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți



Angela BEJAN

Conf. univ. dr.,
Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți

Mediul în care omul se dezvoltă cognitiv s-a îmbunătățit considerabil. Totuși, informația devine anevoios cunoaștere, necesitând un efort și o motivație mult mai mare pentru a o memora, stoca, apoi recupera/accesa și implica în procesele de gândire, de cunoaștere.

Profesorul și cercetătorul din Noua Zeelandă James Flynn a observat în 1984 că scorurile testelor de inteligență cresc constant de-a lungul generațiilor (mai concret cu 13,8 puncte între 1932 și 1978) (Flynn 1984: 36). Acest fenomen a fost numit „efectul Flynn” și arată că oamenii au devenit progresiv mai buni la rezolvarea problemelor abstracte, gândirea logică și alte abilități măsurate de testele de inteligență.

Studiile recente însă au înregistrat o diminuare a acestei creșteri (până în 1993, după cercetările de la Universitatea din Oslo), iar din 2004 se atestă

efectul Flynn invers, sau negativ. Nu am găsit date cu referire la acest fenomen în Republica Moldova. Se cunoaște că România a înregistrat cel mai înalt coeficient în 1989 conform unui studiu realizat de Dragoș Iliescu și George Gunnesch-Luca, după care a început un ușor regres (Iliescu 2020: 24)¹.

Despre blocarea efectului Flynn vorbește și Daniel David², motivându-l cu prioritizarea abilităților, sau a competențelor procedurale, în defavoarea celor declarative (cu grad înalt de abstractizare).

Reiese un paradox evident, acum gândim abstract aproape natural, dar totuși indicele de inteligență, care măsoară buna funcționare a proceselor de gândire, s-a diminuat, ori, cel puțin, nu mai răspunde provocărilor testelor actuale.

Pe de altă parte, discuțiile pot fi ponderate și de întrebarea dacă este acesta un regres cu adevărat, sau este nevoie a fi modificată și scala de măsurare. Nu ne propunem să dăm un răspuns în acest sens. Cert este că factorii care au provocat există³ și ar trebui completați cu cel lingvistic, ceea ce ne propunem să demonstrăm, printr-o reanimare a problemei raportului limbă-gândire.

Chiar dacă legătura dintre limbaj și gândire, sau, mai bine zis, condiționarea reciprocă limbaj-gândire este evidentă, cel puțin în rândul lingviștilor și al psihologilor, invocarea sărăcirii (simplificării gramaticale și semantice) a limbajului drept factor în declinul proceselor de gândire nu a primat. În mod tranșant și depășind cadrul discuțiilor specializate, problema a fost ridicată de către Christophe Clavé, într-un articol de-al său, publicat de *L'Agefi* (15 noiembrie 2019), *Baisse du QI, appauvrissement du langage et ruine de la pensée*.

Autorul declară că diminuarea mijloacelor de exprimare lingvistică, în special sărăcirea vocabularului, îngustarea câmpurilor semantice, a provocat inevitabil declinul gândirii și, astfel, scăderea IQ-ului în țările supuse studiului.

¹ Studiul lui Dragoș Iliescu urmărește evoluția performanței cognitive la 12.034 de participanți români, cu vârste între 10 și 74 de ani, testați cu aceeași măsură a abilității cognitive, constatând un efect Flynn pozitiv, cu o creștere medie de 3 puncte pe deceniu între 2003 și 2018. Cu toate acestea, rezultatele indică o scădere a IQ-ului în generațiile recente, sugerând posibilitatea unui viitor efect Flynn negativ.

² Daniel David declară în deschiderea Conferinței Naționale ANCLP 2024: „Vedem un fenomen de blocare a efectului Flynn. Ne gândim că se leagă de împingerea în față a ideologiei care spune că trebuie să mergem mai puțin cu cunoștințele declarative și să împingem mai departe cu partea de *skills*, abilități. Să nu facem copii prea nefericiți la școală cu lucruri prea abstracte” (<https://www.edupedu.ro/>).

³ Printre cei mai populari factori găsim: calitatea precară a educației; expunerea crescută la tehnologie (în special în scop distractiv); urbanizarea și scăderea interacțiunilor sociale; scăderea nivelului de stimulare intelectuală; intensificarea stresului și a tulburărilor psihice (anxietatea, depresia) etc.

„La această scădere, chiar și contestată, a nivelului mediu de inteligență se adaugă și sărăcirea limbajului. Numeroase studii demonstrează restrângerea câmpului lexical și o sărăcire a limbii. Nu este vorba doar de diminuarea vocabularului utilizat, ci și de pierderea subtilităților limbii care permit elaborarea și formularea unei gândiri complexe. (...) Mai puține cuvinte și mai puține verbe conjugate înseamnă mai puțină capacitate de a exprima emoțiile și mai puține posibilități de a elabora un gând” (Clavé 2019).

Chiar dacă această atenționare, să-i spunem, a lui Christophe Clavé pare a fi mai mult declarativă, ea nu este totuși lipsită de teme teoretice, științifice.

Antropologii și sociologii au dedicat nenumărate studii care să demonstreze că *homo sapiensul* – omul care gândește, procesează realitatea prin abstractizare – a apărut odată cu mutațiile ce s-au produs în sistemul său de co-municare lingvistică nuanțată⁴. Creierul și limbajul co-evoluază, dar rolul principal în adaptare îl are limbajul⁵. Astăzi noi gândim abstract, fără ca să ne dăm seama că e o facultate achiziționată odată cu dobândirea comunicării verbale.

Unitatea dintre limbaj și gândire era pentru grecii antici naturală, esențială. Pentru aceștia conceptele respective nu erau diferențiate, cumându-se în *Logos*. Platon descrie gândirea în termenii limbajului, ca fiind un dialog launtric al sufletului cu sine însuși. „Faptul că limba noastră are influență asupra gândirii noastre nu va fi tăgăduit de nimeni. Noi gândim în cuvinte. A gândi înseamnă a-și imagina ceva (*sich etwas denken*). Iar a-și imagina ceva înseamnă a-și spune ceva. (...) Platon a recunoscut esența gândirii, atunci când

⁴ Avantajele evolutive pe care le oferă limbajul sunt prin urmare determinative pentru dezvoltarea omului pe o altă linie decât celelalte specii. „Poate fi vorba, scrie Sverker Johansson, despre trăsături pe care le aveau doar strămoșii noștri, nu și ai cimpanzeilor sau ai altor animale, și care au înlesnit apariția limbajului, precum și despre factorii de mediu sau comportamente apărute la strămoșii noștri, dar și nu la cimpanzei, în contextul cărora limbajul ar fi putut să le confere celor dintâi un avantaj evolutiv”. (Johansson 2022: 285 și urm.). Nevoia de limbaj a strămoșilor omului, a apărut ca răspuns la o necesitate fundamentală pe care doar el o avea. „Faptul că omul posedă limbaj presupune că îl poate avea doar în măsura în care are o nevoie acută de el. Are nevoie de limbaj într-un mod în care niciun alt animal nu a avut vreodată. (...) Așadar, trebuie să fi existat ceva esențial pentru supraviețuirea umană, care nu putea fi atins prin mijloacele obișnuite ale sistemelor de comunicare animală” (Bickerton 2009: 25).

⁵ Limbajul a permis conceptualizarea abstractă și dezvoltarea procesului de simbolizare (or cuvântul este simbol pentru realitate). Astfel, limbajul a modelat gândirea umană și structura creierului, stimulând crearea unor sisteme cognitive mai avansate. Totodată, creierul a oferit suport neurologic pentru limbaj și gândire, consolidându-le ca instrumente fundamentale în adaptarea speciei (Givón 1998).

o numește dialogul interior al sufletului cu sine însuși” (Gadamer 2001: 506). Gândirea este, pe de o parte, o formă de discurs interior, iar, pe de altă parte, limbajul este un mediu în care se realizează gândirea. Intercon condiționarea este evidentă, inclusiv în privința constrângerii, finitudinii lingvistice a gândirii.

Și Aristotel constată că *logos* însemna *limbaj plus rațiune, expresie, spunere plus ordine rațională a lucrurilor*. „Aristotel, de exemplu, definește omul ca «viețuitoarea care are *logos*», ceea ce înseamnă nu doar vorbire, ci și rațiune și discernământ. În realitate, cuvântul înseamnă de asemenea și mai ales: limbă. (...) omul este singurul care posedă *logos*-ul. El poate gândi, și el poate vorbi” (ibidem 468).

Esența linguală a gândirii poate fi recunoscută și în alte două concepte din teoria limbajului și anume *cuvântul interior* și *cuvântul exterior*. Formă mentală a unui gând, „cuvântul” generat de minte în procesul de gândire, înainte ca acesta să fie exprimat verbal, *verbum mentis*, după Sf. Augustin, sau conceptul format în intelect înainte de a fi exprimat în limbaj, *verbum interius*, după Toma de Aquino, *cuvântul interior* este esența sau potențialitatea *cuvântului exterior*, deci a expresiei lingvistice într-o limbă concretă. Mai mult, *cuvântul exterior* acționează ca un declanșator al gândirii.

Vectorul relației dintre limbaj și gândire este bidirecțional: prin intermediul cuvântului exterior, mintea accesează realitatea sensibilă și abstractizează conceptele esențiale devenind *verbum interius*, adică gândirea propriu-zisă, un „cuvânt” interiorizat care este produsul intelectului, iar mai apoi, *verbum interius* poate fi exprimat, „tradus” din nou prin cuvântul exterior (lingvistic), închizând astfel cercul dintre gândire și limbaj. „Mai întâi, cuvântul omenesc este potențial înainte de a fi actualizat. El este formabil, dar nu este format. Procesul gândirii se inițiază prin faptul că ne vine în minte ceva din memorie. Și acest lucru constituie deja o emanație, întrucât memoria nu este jefuită, bunăoară, și nu resimte o pierdere. Dar ceea ce ne vine astfel în minte nu este încă ceva împlinit și gândit-până-la-capăt. Mai curând, acesta este momentul în care se inițiază mișcarea propriu-zisă de gândire în care spiritul zorește de la una la alta, se rostogolește încolo și înapoi, cumpănește una-alta și caută astfel mai întâi prin modalitatea cercetării (*inquisitio*) și chibzuirii (*cogitatio*) expresia desăvârșită a gândurilor sale” (ibidem 317).

Gadamer declară în multe locuri din studiul citat că limbajul este mediul fundamental prin care lumea devine inteligibilă. Cuvintele nu doar comunică gândurile, ci și le structurează și le formează. Limbajul modelează înțelegerea, raportul dintre ceea ce putem spune și ceea ce putem gândi fiind di-

rect proporțional. Dacă vocabularul este limitat, și capacitatea noastră de a conceptualiza și de a înțelege lumea este afectată. Astfel, complexitatea și nuanțele limbajului utilizat influențează gândirea. „Exprimând gândirea, cuvântul interior reproduce, așadar, oarecum, finitudinea rațiunii noastre discursive. Deoarece intelectul nostru nu cuprinde ceea ce știe într-o privire reflexivă unică, el trebuie să dirijeze de fiecare dată în exterior ceea ce gândește și să și-l plaseze în față ca într-o lămurire interioară cu sine însuși” (ibidem 314).

Și indienii au recunoscut rolul formativ al limbajului în procesul gândirii, dezvăluindu-i facultatea epistemică „sui generis” (Ganeri 1999: 15) și considerându-l drept una dintre cele patru forme ale cunoașterii – cunoașterea prin cuvinte (anubbava) (Coșeriu 2011: 190). Prin cuvinte și concepte, lumea este organizată și înțeleasă.

Determinismul și relativismul lingvistic, derivat din tezele lui Sapir-Whorf, poate fi completat cu postulatul lui Wittgenstein că „5.632 Limitele limbajului meu semnifică limitele lumii mele” (Wittgenstein 1991: 35, 36). Iar faptul că „lumea mea” este un construct ordonat de limbă, o dovedesc și studiile din neuroștiințe, în special asupra descrierii neuronale a limbajului ca facultate umană și ca activitate, comportament. Tatiana Cernygovskaja, specialist în neuroștiințe, neurolingvist, psiholingvist, neurofiziolog, argumentează condiționarea reciprocă limbaj-gândire și dezvoltarea gândirii prin dezvoltarea limbajului. Limbajul, după cum se afirmă în numeroase studii și conferințe, este un mijloc de categorizare, clasificare a haosului (tactil, vizual, olfactiv, auditiv etc.) în care trăim. Scoaterea la suprafață, trierea, punerea în formă a fragmentelor de realitate este o activitate în comun a creierului și a limbajului. Atâta timp cât nu numim un obiect, acesta nu există. Limbajul asigură nume și loc fragmentelor de realitate intrate în creier prin impulsuri senzoriale. În asemenea mod, limbajul leagă elementele din realitatea exterioară, de evenimentele fiziologice din creier. Este un canal direct pentru înțelegerea lumii exterioare (Черниговская 2021: 42).

Prin urmare, unitățile de limbă, ca etichete pentru lucruri, au mai multe funcții în contextul realizării operațiilor de gândire: asigură manipularea memoriei, prin capacitatea omului de a sustrage conținutul acestuia prin intermediul cuvintelor; asigură operațiile de gândire înseși (or cuvintele, nu sunt un ambalaj pentru gândire, ci însăși gândirea); configurează rețelele neuronale, formează sinapse. În acest mod, prin nuanțarea paradigmatelor și a relațiilor sintagmatice din limbă, se formează și se rafinează un creier capabil de operații cu atât mai complexe, cu cât sinapsele sunt mai sofisticate. Remarcăm că achizi-

țiile de limbă nu trebuie să fie în mod obligatoriu active pentru a contribui la realizarea acestor funcții (Черниговская 2021: *passim*).

Demonstrată fiind unitatea limbă-gândire, inclusiv la nivel neurobiologic, de la sine înțeles vine ideea că sărăcirea limbajului nu poate să nu provoace și o diminuare a gândirii.

Pe această ipoteză se bazează și demersurile de sărăcire intenționată a limbii în dictaturi. Ilustrative sunt „limba de lemn” a lui Françoise Thom (în 1987) și „novlimba” sau „nouvorba” a lui George Orwell (din romanul *O mie nouă sute optzeci și patru*).

Drept efect al folosirii acestui tip de limbă, „gândirea devine greoaie, aproape imposibilă” (Thom, 1993: 162). „Totul în limba de lemn arată că gândirea a părăsit vorbirea” (ibidem 77). Psihopedagogii consideră că „experiențele lingvistice (...) limitate ale unei persoane îi pot îngreuna modul de apreciere și accesul la anumite idei și/sau realități și facilita instalarea retardului cognitiv” (Ștefan 2005: 109).

Personajul lingvist al lui George Orwell, care lucrează la elaborarea dicționarului novlimbii, într-o discuție cu personajul principal, Winston, pe care-l acuză că gândește în vechivorbă, apoi traduce în nouvorbă, definește scopul acestei limbi în următoarea replică: „– Nu-nțelegi că singurul scop al Nouvorbei este de-a limita aria de gândire?! (...) An de an mai puține cuvinte și aria de gândire din ce în ce mai restrânsă” (Orwell 2002: 75). Iar în Appendix principiile Nouvorbei, autorul scrie: „Scopul Nouvorbei nu este doar acela de a oferi un mijloc de exprimare concepției despre lume și obiceiurilor mentale proprii adeptilor devotați ai SOCENG-ului, ci, în același timp, de a face imposibil orice alt mod de gândire. (...) O idee divergentă față de principiile SOCENG-ului să fie literalmente de neconceput, cel puțin în măsura în care gândirea se bazează pe cuvinte” (Orwell 2002: 367).

Semnalăm astăzi o atare novlimbă, din alte rațiuni, bineînțeles promovată, dar care poate produce același efect: diminuarea proceselor gândirii. Nu cunoaștem o statistică ce ar proba această sărăcire, cum au încercat să o propună francezii, de exemplu⁶. Constatăm în schimb, uzualitatea diverselor tipare lingvistice luate de-a gata, a memelor lingvistice, fără a implica mult procesele de gândire, o tendință a utilizării cuvintelor cu sensul direct, ordinar. Iar

⁶ Constatând 400-500 de cuvinte în vocabularul vorbitorilor din familii cu statut social scăzut. („10% din populație stăpânește doar 400 până la 500 de cuvinte”, în comparație cu un lexic de 5000 de cuvinte în medie pentru majoritatea francezilor. Chiar dacă această cifră a fost contestată, e totuși o exagerare a unei probleme reale.

renunțarea la multe forme gramaticale de timp și mod (potențialul, perfectul simplu, forme (supra)compuse ale verbului, cum ar fi viitorul în trecut, viitorul anterior, stimulează o gândire limitată doar la prezent, fără a coraporta, co-proiecta diverse procese fie în trecut, fie în viitor. La fel, eliminarea opozițiilor nuanțate semantic, în favoarea termenilor generici (care să fie înțeleși de un receptor cât mai general), duce la pierderea acelor nuanțe și, respectiv, la incapacitatea cunoașterii nuanțate a realității. De exemplu, scoaterea din uz, neînțelegerea cuvintelor *domniță*, *nevastă* nu înseamnă doar renunțarea la vocabule din inventar, ci și excluderea percepției/promovării fazelor intermediare între o fată (*domnișoară*) și o femeie măritată în general (*doamnă*), ambele cuvinte (*domniță* și *nevastă*) însemnând femeie tânără, măritată de curând. La fel, necunoașterea cuvintelor ce nuanțează perioada de zi dintre amiază și noapte (*chindie*, *seară*, *amurg*, *crepuscul* etc.), sau a tipurilor de întuneric (*semi-întuneric*, *beznă*), de ploii (*averse*, *burniță*, *torențială*, *mocănească/ciobănească* etc.) va determina și incapacitatea de desemnare nuanțată. La acestea se mai poate adăuga și renunțarea la semnificațiile derivate, cuvintele utilizându-se cu sensul lor primar.

„Mai puține cuvinte și mai puține verbe conjugate implică mai puțină capacitate de exprimare a emoțiilor și mai puține posibilități de elaborare a unui gând”, afirmă Christophe Clavé. Cu cât limba este mai săracă, cu atât mai mult gândirea dispare (Clavé 2019). Mai mult, studiile din psihologie demonstrează că o parte din violența din sferele publice și private provine direct din incapacitatea de a-ți descrie emoțiile prin cuvinte.

Antropologii și sociologii emit diverse ipoteze a atestării fenomenului discutat. Unul din factorii acestei novlimbi este nevoia de a fi înțeleși de un public cât mai extins și eterogen, schema comunicării fiind de la individ la public, proces facilitat de rețelele sociale. Vorbitorul va utiliza, prin urmare, cuvinte simple, fără nuanțe, fără sens figurat, eventual în enunțuri trunchiate, devenite simboluri cu grad înalt de universalitate (Johansson 2022: 306).

Am putea motiva fenomenul și ca fiind un efect al diminuării în masă a activităților care îi asigurau consistența vocabularului: lecturi de calitate, existența aproape exclusivă în spațiul public a unei limbi cu structuri și vocabular bogat.

Un alt factor care a dus la diminuarea achizițiilor lingvistice este limitarea studierii unei limbi la principiul comunicativ-funcțional, care încurajează utilizarea unei limbi, exclusiv pentru sfera ei utilitară, neglijând exprimarea și înțelegerea nuanțată. Competența ilocuțională e izomorfă cu cunoașterea lu-

crurilor, este asigurată de cunoașterea lucrurilor, a unor norme ale realității reflectate în logica expresiei lingvistice. Ne putem convinge de acest fapt prin urmărirea procesului de dezvoltare a limbajului la copii; aceștia înaintează în limbaj odată cu înaintarea în cunoaștere și viceversa.

Drept concluzie a acestor argumentări în direcția demonstrării unei determinări reciproce dintre achizițiile lingvistice și gândire, postulăm necesitatea dezvoltării competențelor lingvistice (idiomatice și ilocuționale) pentru a înlătura sau reduce unele efecte negative ale cazului contrar și anume:

- comunicarea violentă și noncooperantă, ca rezultat a incapacității de a exprima emoții în cuvinte;
- fragmentarea gândirii ca efect al scrollingului exagerat;
- manipularea, dezinformarea, conspiraționismul care pot fi evitate prin gândirea critică;

Lista ar mai putea fi completată cu înțelegerea utilizării adecvate a inteligenței artificiale, în special a chatboturilor, care, realizând anumite operații în locul ființei umane (comparare, sintetizare, analizare, „creare” sau, mai corect, producere etc.) ar trebui să ne condiționeze saltul spre operații de gândire mai complexe, dar să nu le diminueze pe cele existente.

Iar ca o ultimă afirmație am spune că în contextul celei de-a IV-a revoluții informaționale deținerea și înțelegerea, trierea, decodarea informației este puterea, iar aceste operații se fac cu și în limbă, deținând competențele lingvistice.

Bibliografie:

- Bickerton 2009: Derek Bickerton, *Adam's Tongue: How Humans Made Language, How Language Made Humans*, New York, Hill & Wang.
- Clavé 2019: Christophe Clavé, *Baisse du QI, appauvrissement du langage et ruine de la pensée*, în: *L'Agefi*, 15 noiembrie.
(<https://agefi.com/actualites/acteurs/baisse-du-qi-appauvrissement-du-langage-et-ruine-de-la-pensee>).
- Coșeriu 2011: Eugeniu Coșeriu, *Istoria filozofiei limbajului: de la începuturi până la Rousseau*, traducere de Eugen Munteanu și Mădălina Ungureanu, București, Editura Humanitas.
- Flynn 1984: James Flynn, *The mean IQ of Americans: Massive gains 1932 to 1978*, în: *Psychological Bulletin*, Volume 95, Issue 1, January, pp.29-51.

- (<https://www.scopus.com/record/display.uri?eid=2-s2.0-58149369674&origin=inward&txGid=f71408b1b2a66a5fdffcf4308d4befdd>).
- Gadamer 2001: Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel et. al., București, Editura Teora.
- Ganeri 1999: Jonardon Ganeri, *Semantic Powers: Meaning and the Means of Knowing*, în: *Classical Indian Philosophy*, Oxford Clarendon Press.
- Givón 1998: Thomas Givón, *On the Co-Evolution of Language, Mind, and Brain*, în: *Evolution of Communication. An international multidisciplinary journal*, Vol. 2, Iss.1, pp. 45-116.
- Iliescu 2020: Dragoș Iliescu, George Gunnesch-Luca, *Time and generational changes in cognitive performance in Romania* în *Intelligence*, Vol. 79(C).
- Johansson 2022: Sverker Johansson, *Zorii limbajului*, traducere din suedeză de Cristian Iscrulescu, București, Editura Humanitas.
- Orwell 2002: George Orwell, *O mie nouă sute optzeci și patru*, traducere de Mihnea Gafița, prefață de Vladimir Tismăneanu, Iași, Polirom.
- Ștefan 2005: Ion Ștefan, *Efecte psihosociale perverse ale folosirii limbii de lemn în mediul educațional*, în: *Analele Universității Oradea*, Fascicola DPPP, Tom IX, pp. 103-114.
- Thom 2005: Françoise Thom, *Limba de lemn*, traducere de Mona Antohi, studiu introductiv de Sorin Antohi, București, Humanitas.
- Wittgenstein 1991: Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traducere de Al. Surdu, București, Humanitas.
- Черниговская 2021: Татьяна Черниговская, *Чеширская улыбка кота Шрёдингера. Мозг, язык и сознание*, Москва, Издательство АСТ.

Rezumat: Lingviștii semnalează astăzi o nouă limbă de lemn, din alte rațiuni promovată, numită și novlimbă, dar care poate produce același efect: diminuarea proceselor gândirii. Mediul actual în care omul se dezvoltă cognitiv s-a îmbunătățit, crescând accesul la cunoaștere, dar achizițiile lingvistice, care să organizeze și să dea formă informației, au sărăcit. Anume acest fenomen, după Christophe Clavé și Françoise Thom, a devenit factor în scăderea indicilor de inteligență (efectul Flynn negativ și un procent ridicat de analfabetism funcțional). Efectele conexe ale aceleiași sărăcirii de limbaj pot fi considerate fenomenul dezinformării, conspiraționismului (drept rezultat al procesării informației la nivel superficial, fără gândire critică), bullyingul verbal și de comportament, starea de spirit depresivă, ca urmare a incapacității de formulare a gândurilor complexe și de exteriorizare verbală a emoțiilor.

Cuvinte-cheie: novlimbă, gândire, competență lingvistică, inteligență.

Abstract: Linguists today point to a new wooden language, also called Newspeak for other reasons, but which can have the same effect: it can diminish thought processes. The current environment in which man develops cognitively has improved, increasing access to knowledge, but linguistic acquisitions, which organize and give form to information, have been impoverished. This phenomenon, according to Christophe Clavé and Françoise Thom, has also become a factor in the fall in intelligence indices (the negative Flynn effect and a high percentage of functional illiteracy). The related effects of the same impoverishment of language can be considered the phenomena of misinformation, conspiracy (as a result of processing information at a superficial level, without critical thinking), verbal and behavioral bullying, depressed mood, as a result of the inability to formulate complex thoughts and verbally externalize emotions.

Keywords: Newspeak, thinking, linguistic competence, intelligence.

POETICA GRAFICĂ ÎN TEXTUL LITERAR: PERSPECTIVĂ SEMIO-PRAGMATICĂ



Lilia RĂCIULĂ

Conf. univ. dr.,
Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți



Margarita ROTARI

Drd., Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți

În general, stilul beletristic este ancorat „în interiorul sistemului limbii naționale”, dar „în funcție de particularități ale procesului de semnificare (...) în unele texte pătrund elemente din alte sisteme lingvistice (...) sau din sisteme nelingvistice (...)” (Irimia 1986: 148-149), iar grafismul reflectă anume acest raport tensionat cu sistemul limbii. Deși nu constituie un nivel distinct al sistemului limbii, grafismul, se dovedește, totuși, a fi o condiție *sine qua non* în studiul textului literar.

Astfel, ne propunem să examinăm mecanismele semiozice și sinergice în textul literar, cu accent pe elementele grafice (elementele extralingvistice de natură grafică) și funcționalitatea lor expresivă. Investigând potențialul estetic al elementelor grafice și vizuale, pledăm în favoarea integrării organice a cercetării acestora în analiza stilistică propriu-zisă, întrucât ele sunt adesea neglijate în cadrul acesteia.

Semantica elementelor grafice individuale și semantica elementelor aparținând altor niveluri lingvistice interrelaționează în varii moduri (având funcții/efecte estetice de dublare, de adaos, de corectare, de contradicție etc.). Elementele grafice se pot edifica într-un principiu organizator al textului, semantica însăși a textului literar poate fi reperată în planul elementelor grafice.

Textul literar însoțit de elemente grafice reprezintă un „produs” verbal-vizual aflat la intersecția a mai multor sisteme: sistemul limbii, sistemul

artelor vizuale sau sistemul simbolurilor (matematice, chimice etc.), care încă nu a fost suficient investigat, în speță, în arealul românesc. Poezia vizuală corelează și cu apariția și răspândirea computerelor, care produce o schimbare de paradigmă în ceea ce privește principiile de bază ale generării textului. Schimbările social-politice au, de asemenea, impact asupra tendințelor de utilizare a mijloacelor extralingvistice vizual expresive. În textul literar, mesajul poetic este determinat de statutul semnului, al codului, de strategiile metacomunicative. Pentru a înțelege valorile grafismelor, e necesară abordarea textuală a mesajului de pe pozițiile interdiscursivității și interculturalității, în măsura în care diversitatea de contexte culturale relaționează cu întreg conținutul poetic și semiotica textului.

Eugen Coșeriu în *Lingvistica textului. O introducere în hermeneutica sensului*, vorbind despre „semnul lingvistic în text: alte tipuri de relații”, afirmă că „semnul lingvistic funcționează în actul de vorbire mai ales prin intermediul relațiilor care pot subzista între el și alte semne lingvistice” (Coșeriu 2013: 105). Relațiile dintre semnele lingvistice în textul artistic sunt destul de complexe, atât din perspectiva formei, cât și a conținutului. Pentru „construirea sensului în text”, se cere cercetarea relației semnului lingvistic cu alte semne și lucruri, extralingvistice, „căruia, din păcate, i se acordă doar foarte puțină atenție în lingvistica modernă” (Idem: 123). Funcția icastică a semnului constă în reprezentarea acestuia prin semnificanți din alte sisteme de semne, adică relația dintre semne și stările de lucruri sau obiecte desemnate. La nivel de text, semnele lingvistice și cele extralingvistice trebuie să fie icastice (Idem: 130). Coșeriu menționează că semnele funcționează în text nu numai în baza relațiilor cu obiectele sau a stărilor de lucruri pe care acestea le reprezintă, dar și în dependență de gradul nostru de cunoaștere despre aceste lucruri desemnate. Limbajul, după Coșeriu, nu folosește semnele, ci le creează în cadrul puterii creatoare proprii fiecărui om și prin intermediul acesteia.

Poetica grafică, așadar, se referă la modul în care poeții utilizează aspectele vizuale și grafice într-un text literar, pentru a adăuga sens, expresivitate și impact estetic. În acest context, observăm cum în discursul poetic modern, organizarea tradițională a versurilor încetează să mai fie obligatorie, textul dobândind capacitatea de a fi interpretat vertical, pe diagonală, sub forma oricărei figuri geometrice sau în orice alt mod grafic. Și atunci putem vorbi despre un fenomen numit poezie vizuală.

Termenul poezie vizuală nu este încă stabilit în cadrul teoriei literaturii, fiind un concept relativ nou în comparație cu alte forme de poezie tradițională și, în multe cazuri, nu are o definiție universal acceptată în rândul criticilor și teoreticienilor literari. Perioada de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea este una de criză nu numai în plan politic, dar și

cultural. Este momentul unei schimbări de paradigmă și a unei mutații semi-otice radicale la nivelul codurilor culturale, care încearcă aproximarea situației subiectului în noul context prin dubla pulsione a restructurării codurilor și a reasezării. Din acest punct de vedere, curente literare noi, cum ar fi avangardismul, nu sunt nicidecum semne ale crizei modernității, ci materializarea nevoilor spirituale conform cerințelor epocii. Limbajul poetic tot mai frecvent recurge la mijloace extralingvistice, este deschis, adică este concentrat constant pe căutarea de noi posibilități expresive. Limbajul poetic de la sfârșitul secolului al XX-lea diferă de limbajul poetic de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Unul dintre cele mai bogate mijloace de exprimare este poezia vizuală. Poezia vizuală produsă până în prezent este un fenomen extrem de complex care nu poate fi redus la definiții rigide, ci doar circumscrisă în anumite limite teoretice, mai mult sau mai puțin flexibile, care diminuează demersul criticilor asupra modului cum sunt exprimate aspecte complementare.

În literatura de specialitate¹ se operează cu o clasificare bazată, în primul rând, pe principiul vizual, care comportă trei tipuri de texte:

- a) texte artistice ce conțin imagini picturale care exprimă acțiuni, stări, fenomene, procese etc;
- b) texte aranjate sub forma unei figuri strict geometrice;
- c) texte a căror forma exterioară „repetă” contururile unui lucru.

În cele ce urmează, ne propunem să analizăm unele texte literare din fiecare categorie de mai sus. Pentru categoria „texte artistice ce conțin imagini picturale care exprimă acțiuni, stări, fenomene, procese etc.” am ales poezia lui Alexandru Macedonski *Apus*. Macedonski, asemenea lui Mallarmé, era foarte interesat de dimensiunea grafică a operelor sale. În poezia *Apus*, poetul a ales să se exprime artistic prin intermediul simbolismului grafic. S-a inspirat din literatura universală și a fost preocupat de estetica formei, de armonia dintre acestea și mesajul liric. Forma grafică a poeziei se deosebește de poezia tradițională, revelând o compoziție geometrică a elementelor grafice. Poetul conturează o formă grafică originală prin prezența unor elemente din alte sisteme semiotice-cifre, de exemplu, semne de punctuație. Apusul, în general, ca fenomen, este un moment al zilei care înseamnă sfârșitul ei și începutul „odihnei” soarelui. Apusul de soare este un moment încărcat de puterile nefaste ale nopții ce vine, în opoziție cu acela al zorilor. Poetul deschide tabloul apusului cu o descriere cromatică de-o „plumburie-ncenușare”, o paradigmă cromatică

¹ Această clasificare se regăsește în *Визуальная поэзия. Материалы к спецкурсу по анализу поэтического текста. Асылбекова Марина Сергеевна*. Accesat: <https://urok.1sept.ru/articles/410006> 25.08.2024.

foarte bogată a culorii albastru, dar apreciată în minus, în trecere de la zi la noapte, în stingere. Culoarea de-o „plumburie-ncenușare” ține de amurgul serii care se lasă peste lumina zilei, apăsătoare și doborâtoare și este intermediară între albul transparent al zilei și negrul nopții, evocă o tristețe profundă, de înmormântare. Tabloul sumbru se deschide cu o salutare adresată marelui Cer care reprezintă un simbol universal prin care se exprimă credința în creator, o manifestare directă care depășește orice condiție de existență umană. Autorul, pentru a descrie o înmormântare și a imita sunetele clopotului, conturează următoarea formă:

*De-o plumburie-ncenușare
Pe când apusul e cuprins
În funebra-nserare,
Zic fără-ntristare
De soarta mea învins:
Salutare,
Cer mare
Și-ntins
Stins.
Stins
Și-ntins
Cer mare,
Salutare,
De soarta mea învins,
Zic fără-ntristare
În funebra-nserare,
Pe când apusul e cuprins
De-o plumburie-ncenușare.*

Poezia are forma unor aripi larg deschise în plan vertical. Din punctul de vedere al aranjamentului grafic al versurilor, versurile poeziei printr-o simetrie verticală evocă conturul a două aripi întinse. Aripile simbolizează posibilitatea de zbor și de înălțare la cer. Aripile reprezintă expresia aspirației sufletului spre o condiție supraumană și năzuința de a transcende condiția umană, simbolizând și abilitatea de cunoaștere, imaginația, gândirea, libertatea și victoria. Forma poeziei, raportată la scurgerea timpului conturează și o formă ușor vizibilă de clepsidră, element grafic preluat de mulți poeți mai târziu. Poate fi menționată și poezia *Strigătul inimii care se adresează mai multor simțuri, inclusiv văzului și auzului*. Recunoscut și apreciat mai târziu, rolul lui Macedonski asupra consolidării unei conștiințe poetice moderne în literatura română a fost unul hotărâtor.

Poeții simbolști au pregătit terenul modernismului propriu-zis, ca punte de trecere necesară la o altă etapă, cea a avangardei românești, în care se pot regăsi exemple concrete de poezie vizuală, care nu au fost suficient teoretizate sau abordate de critică. Marin Mincu evocă câteva explicații valabile la momentul publicării studiului său *Avangarda literară românească. De la Urmuz la Eugen Ionescu* (Mincu 1999:1-7):

– nu a fost momentul unei “istoricizări definitive a mișcării avangardiste românești”, deoarece poezia de la acea dată nu făcea altceva decât să împrumute și să ducă mai departe trăsături ale “avangardei istorice”;

– interesul tardiv al cititorilor asupra fenomenului avangardei, una dintre cauze fiind faptul că “maturizarea receptorului s-a petrecut în mod lent”, la rândul ei provocată de lipsa de interes a criticii literare față de avangardă.

Un alt text literar, aparținând literaturii din Basarabia, care se încadrează în categoria discutată este și poezia *Orfeu* de Nicolae Dabija, unde se observă un procedeu grafic de redare a acțiunii de pierdere. Poetul realizează o conexiune dintre legende Eladei și mitul popular românesc *Monastirea Argeșului*. Similitudinile dintre Orfeu și Meșterul Manole constă în harul pe care-l au de a crea în numele frumosului. Domeniile de a atinge coardele sufletului sunt diferite: Orfeu – artistul cântecului divin, ce poate împlânzi și fiarele, Meșterul Manole – artistul ce cântă în piatră pentru a crea măreția, aspirația, pentru a supune forțele malefice într-o credință. Ambii sunt maeștri/virtuozi ai domeniului ce și l-au ales. Ei sunt posesorii unui mister al percepției lumii în plan artistic. Vizionarismul lor e de a materializa această emoție, făcând un „transplant” în lumea materială, fiind perceput de cei care ajung să se atingă de creația lor. Dar harul nu semnifică doar bucuria creației, ambii sunt determinați de suferința de a-și pierde ființa iubită. Poetul îi unește prin antiteza acțiunii în Orfeu: „*Umbra lui cade pe zid, și zi- / dul / se / dă- / râ / mă / cu / zgomot!*”. Versurile, ce includ silabele, transformă cuvintele în ritmuri omofonice. Zidul trasează frontiera dintre cei vii și cei morți, dintre lumea fiecăruia și universul, dintre terestru și divin, dintre materie și spirit.

*Își laudă sub arborii ninși
viața – unica – i marfă,
cu nervii proprii întinși
în loc de strune pe harfă.*

*Cum trece, se face, brusc, zi
în fiecare murmur și sopot –
umbra lui cade pe zid, și zi –
dul*

se
dă –
râ –
mă
cu zgomot!

Când cântă:

*o moarte se amână
și iarba se face mai verde...
Cuvintele – arar le îngână
ca și cum. De le – ar spune, le – ar pierde...*

Din categoria „texte aranjate sub forma unei figuri strict geometrice” evocăm încă o poezie de Nicolae Dabija – *Omagiu lui Brâncuși*, poem în care deslușim o construcție de semne grafice și sonore care nu au altă finalitate decât vizualizarea grafică a coloanei lui Brâncuși, dar și a personalității sculptorului. Ultimele două versuri constituie baza care explică semnificația gestului grafic. Constantin Brâncuși, unul dintre primii mari creatori din arta modernă, a eliberat sculptura de povara imitației mecanice a naturii, exprimând esenței lucrurile într-o formă plină de viață, creând unitatea dintre sensibil și spiritual.

O
OO
OOO
OOOO
OOOOO
OOOOOO
COSMICĂ
PIRAMIDĂ

Poetul Nicolae Dabija verbal „sculptează” foarte rafinat acest monument, plasând la baza sa pătrată – pământul, fecundat de triumghiul de foc al spiritului – piramida. Un studiu realizat de astronomul belgian Robert Bauvel arată că cele trei piramide de la Gizeh (Valea Piramidelor din Egipt) reproduc alinierea celor trei stele ale centurii din constelația Orion. În viziunea egiptenilor această era considerată imaginea celestă a lui Osiris. Direcția Sud-Vest a celor trei piramide, în raport cu Nilul, este identică cu a centurii lui Orion în raport cu Calea Lactee. Prelungirea spre Est conduce la obeliscul din Heliopolis sau Onou, colina lui On, colina sacră unde Atum, demiurgul, se ivește din oceanul primordial. Repetiția vocalei O din construcția vizuală a poeziei face o trimitere anume la inițialele Orion, Osiris, Onou, On, iar aranjamentul ia simbolul grafic al unei rugăciuni de slavă pentru marele sculptor.

Și la categoria „texte, a căror formă exterioară repetă contururile unui lucru”, putem include tot o poezie de Nicolae Dabija – *Clepsidra* care are forma vizuală a unei clepsidre, deși păstrează aspectul de text liric. Lectura poeziei este atractivă atât prin forma vizuală, cât și prin mesajul textului literar. Axat pe forma construcției lirice, poetul codifică sensul pe toate planurile: cel al semnului lingvistic și cel al semnului iconic exterior sub forma de clepsidră. Poetul a reușit într-o formă perfectă să transmită cititorului mesajul că viața omului pe pământ este trecătoare și că nisipurile “clepsidrei” se vor epuiza așa cum se scurg clipele fericite fără a se mai întoarce.

*Vroiam să dobor secunda cu o săgeată
 Vroiam să măsoar cu o iubire vecia.
 Mult prea multă-mi părea Poezia...
 Și-a mea îmi era lumea toată...
 Iarba creștea sub pașii mei,
 teii scoteau flori pe ram
 de mă gândeam la ei
 atunci când iubeam,
 ce tânăr
 eram
 o!
 eram
 ce tânăr
 atunci când iubeam:
 de mă gândeam la ei,
 teii scoteau flori pe ram;
 iarba creștea sub pașii mei,
 și-a mea îmi era lumea toată...
 Mult prea multă-mi părea Poezia...
 Vroiam să măsoar cu o iubire vecia...
 Vroiam să dobor secunda cu o săgeată.*

Forma de clepsidră în care sunt structurate versurile textului liric este perfectă pentru a reda scurgerea vieții, între cei doi poli, terestru și ceresc. Fiecare fir de nisip din clepsidră reprezintă un moment în timp, o amintire pe care o prețuiești. Dar toate evenimentele din viață se desfășoară în cilcuri, și, deși avem un cuvânt important de spus destinului, există câteva cicluri care nu pot fi oprite. În fața inevitabilului omul este ca un fir de nisip.

În poemele poetilor moderni, există o tendință de extindere a sistemului de semne al limbajului poetic, apar fenomene dinamice asociate și adaptate

la sistemul lingvistic. În căutarea de noi mijloace de exprimare, sunt împrumutate tehnici constructive din diferite sfere ale vieții moderne. Din practicile artelor plastice s-a împrumutat atitudinea față de gol, marginea albă a paginii, care într-un text poetic a început să fie percepută ca un semn lingvistic cu o semnificație variabilă. Unele principii de structurare a textului au venit în poezie din sfera divertismentului, jocurile cu cuvintele. Acestea sunt dispariția, „ștergerea” unei părți a textului, elemente de organizare a cuvintelor încrucișate care actualizează intersecția cuvintelor aleatorii în locuri aleatorii. Limbajul grafic al poeziei este supus mai multor modificări sub impactul evoluției tehnicilor de scris: de la mașina de dactilografiat la tehnicile digitale actuale. Este simplificat procesul tehnic de scriere a textului. Cititorul este martor al unei libertăți în alegerea mijloacelor de organizare vizuală a textului de către autori. Interpretarea operei literare din perspectivă elementelor vizuale și grafice implică, așadar, identificarea tipului grafic în funcție de aspectele tipografice (fontul, stilul fontului, dimensiunea fontului, culoarea, decorația, stil subliniere, redarea efectelor prin tăierea textului cu o linie, cu o linie dublă, exponent, indice, umbră, contur, în relief, gravat, majuscule reduse, doar majuscule, ascuns), aranjamentul în pagină (locul textului pe pagină și modul în care textul este aliniat pe pagină (stânga, dreapta, centrat), spațiile albe, marginile, aranjarea versurilor de poezie pe pagină pentru a contura o formă vizuală concretă), utilizarea simbolurilor grafice specifice limbii (diacritice, caractere speciale, sigle și alte simboluri non-standard, scoaterea în evidență a unor caractere grafice), semne de punctuație, contextul istoric și cultural (înțelegerea influențelor istorice și culturale asupra utilizării anumitor elemente vizuale și grafice), modul de integrare în ansamblul textului literar, perspectiva relațională cu alte elemente intra) și extralingvistice, contribuția elementelor vizuale și grafice la înțelegerea și aprecierea textului literar, aportul cititorului la optimizarea utilizării elementelor vizuale și grafice. Elementele vizuale pot fi închise și deschise. Ele se pot combina la nivel de strat, plan sau fundal al operei. Efectuarea unei analize a graficii poetice într-un text nu este doar o chestiune de determinare a faptelor, respectarea standardului sau nerespectarea acestuia. Realizarea unei analize a graficii poetice într-un text presupune structurarea compoziției factorilor grafici (cifre, litere, semne de expresie etc.) pe care autorul îi folosește, precum și formarea limitelor verbale.

Bibliografie:

- Coșeriu 2013: E. Coșeriu, *Lingvistica textului. O introducere în hermeneutica sensului*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- Dabija 2004: N. Dabija, *Doruri interzise*, Chișinău, Litera Internațional.

- Irimia 1986: D. Irimia, *Structura stilistică a limbii române contemporane*. București, Editura Științifică și Enciclopedică.
- Macedonski 1976: Al. Macedonski, *Versuri și Proză*, București, Albatros.
- Mincu 1999: M. Mincu, *Avangarda literară românească. De la Urmuz la Eugen Ionescu*, ediția a II-a, București, Minerva.
- Munteanu: E. Eugenio Coseriu. *Fundamentele filosofice ale unei lingvistici integrale*. [Accesat la 09.09.2024] Disponibil la http://hermeneia.ro/wp-content/uploads/2011/02/munteanu-nr.-spec_o.pdf).

Rezumat: Prezentul demers se circumscrie ariei teoriei textului/stilisticii etc. și urmărește explorarea mecanismelor semiozice și sinergetice în textul literar, concentrându-se pe rolul expresiv al elementelor grafice extralingvistice. Deși stilul beletristic este ancorat în sistemul limbii naționale, unele texte încorporează elemente din alte sisteme semiotice, inclusiv grafice, devenind esențiale în analiza stilistică. Grafismele nu reprezintă un nivel independent al limbii, dar contribuie la înțelegerea profundă a textului literar, fiind parte integrantă a produsului verbal-vizual, aflat la intersecția cu sistemele artistice și simbolice. Poezia vizuală, care utilizează mijloace grafice extralingvistice, a adus o schimbare de paradigmă în generarea textelor, influențată de factori sociali și tehnologici. Studiul literar românesc nu a explorat suficient această abordare, deși simbolisti precum Alexandru Macedonski recurg la poezia vizuală, iar modernismul și avangarda au extins utilizarea elementelor grafice. În acest context, poetul basarabean Nicolae Dabija exemplifică tendințele poeziei vizuale moderne, utilizând „aranjamente” grafice pentru a adăuga sens și expresivitate textelor sale, demonstrând cum semnele lingvistice și extralingvistice pot fi integrate armonios în poezie. Articolul dat subliniază importanța unei analize stilistice care să includă elementele grafice (elementelor extralingvistice de natură grafică) care influențează poeticitatea și semiotica textului.

Cuvinte-cheie: grafisme, semioză, poezie vizuală, stilistică.

Abstract: This paper falls within the domain of text theory/stylistics, aiming to explore semiotic and synergetic mechanisms in literary texts, with a focus on the expressive role of extralinguistic graphic elements. Although literary style is anchored in the national language system, some texts incorporate elements from other semiotic systems, including graphic ones, which become essential in stylistic analysis. Graphic elements do not represent an independent level of language but contribute to a deeper understanding of the literary text, being an integral part of the verbal-visual product, situated at the intersection with artistic and symbolic systems. Visual poetry, which uses extralinguistic graphic means, has brought a paradigm shift in text generation, influenced by social and technological factors. Romanian literary studies have not thoroughly explored this approach, despite symbolists like Alexandru Macedonski employing visual poetry, and modernism and the avant-garde expanding the use of graphic elements. In this context, the Bessarabian poet Nicolae Dabija exemplifies modern visual poetry trends, using graphic "arrangements" to add meaning and expressiveness to his texts, demonstrating how

linguistic and extralinguistic signs can be harmoniously integrated into poetry. This article highlights the importance of a stylistic analysis that includes graphic elements (extralinguistic elements of a graphic nature) that influence the poetic and semiotic aspects of the text.

Keywords: graphic elements, semiosis, visual poetry, stylistics.

Studiile românești la răscruce **Studii literare**



SCURTĂ PRIVIRE ASUPRA SITUAȚIEI HERMENEUTICII LITERARE ROMÂNEȘTI

Lucia CIFOR

Prof. univ. dr. habil., Universitatea
„Alexandru Ioan Cuza” din Iași

Situația imprecisă a hermeneuticii literare în câmpul cercetărilor literare din România are drept cauze, printre altele, ignorarea serviciilor euristice pe care această disciplină le poate avea în domeniul studiilor literare, astăzi mai mult ca oricând, dată fiind confluența (și poate chiar competiția) lor cu studiile culturale¹.

La începutul căutărilor noastre am avut drept obiectiv „omologarea *hermeneuticii literare* ca *disciplină academică* cu un pronunțat *caracter teoretic*, *știință inter- și pluridisciplinară*, cu imense posibilități de a organiza și evalua dialogul dintre științele culturii, științele literaturii și ale limbii, alte științe ale interpretării și comunicării”, pornind de la „*întemeierile parțiale și tranzitorii* ale problematicii hermeneuticii literare, pe secvențe distincte și din unghiurile furnizate de diferite tipuri de hermeneutică” (Cifor 2006: 11). Dat fiind caracterul preponderent teoretic al oricărui tip de hermeneutică generală, așa cum concepem noi hermeneutica literară (fără a ignora deschiderea ei spre aplicații și, deci, nenumăratele ipostaze ale *hermeneuticii practice* sau *aplicate*), ne-am concentrat pe modul în care ar putea (sau poate) această disciplină cu un caracter constitutiv *inter- și pluridisciplinar* să-și dezvolte capa-

¹ Detalii despre situația hermeneuticii literare în cultura română se pot vedea în cărțile și studiile noastre publicate până acum (Cifor 2006 :158-200; Cifor 2009: 239-258; Cifor 2012: 15-25; Cifor 2021: 129-137).

citarea de a funcționa ca *metahermeneutică*, mai întâi, în cadrul paradigmei studiilor literare, apoi, la confluența studiilor literare cu cele culturale. În treacăt fie spus, la calitatea de *metahermeneutică* a disciplinei nu se ajunge chiar așa ușor, fiind necesar un amplu și substanțial ocol prin istoria hermeneuticii (mai precis, prin istoria științelor spiritului), care îi include deopotrivă pe reprezentanții hermeneuticii patristice (o ramură a hermeneuticii istorice despre care s-a spus că reprezintă temelia hermeneuticii europene), pe reprezentanții notorii ai hermeneuticii moderne, precum Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher și Wilhelm Dilthey, Martin Heidegger și Hans-Georg Gadamer, Paul Ricœur ori pe Peter Szondi, ca și pe unii dintre filosofi limbajului (Aristotel, Giambattista Vico, Wilhelm von Humboldt, Eugeniu Coșeriu)².

Eforturile de (re)constituire a statutului și identității hermeneuticii literare doar în interiorul paradigmei studiilor literare sunt importante, dar nu și suficiente. Cum de multă vreme studiile literare confluează cu paradigma studiilor culturale, consistentele teorii și practici ale interpretării miturilor și simbolurilor, utilizate mai mult sau mai puțin inspirat (și profesionist) în ambele paradigme epistemice, nu pot fi ocolite în eforturile de statuire a hermeneuticii literare ca știință multi- și interdisciplinară, dar și ca metahermeneutică.

Pe tărâmul interpretării miturilor și simbolurilor, găsim și în cercetarea literară românească cele mai substanțiale studii de hermeneutică aplicată, cu rădăcini în istoria și fenomenologia religiilor (la Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu), studii plasate mai mult sau mai puțin convenabil sub numele de *mitanaliză* (Ioan Petru Culianu) sau de *mitocritică* (Adrian Marino)³. Cerce-tarea din unghi mitocritic a unor creații românești din sfera literaturii populare ca și din literatura cultă formează conținutul mai multor cărți de hermeneutică practică (ori de *mitocritică* mai degrabă decât *mitanaliză*, dacă ar fi să utilizăm termenii în accepțiile stabilite de Gilbert Durand) scrise și publicate (cele mai multe postum) de către un singular cărturar și hermeneut ca Vasile Lovinescu.

Elementele de doctrină și practică hermeneutică românească dezvoltate de-a lungul secolului al XX-lea în sfera cercetării literare și non-literare (în

² Mai multe amănunte despre această chestiune se pot vedea într-un articol recent publicat (Cifor 2024: 111-117).

³ Utilizarea termenului de *mitanaliză* de către Ioan Petru Culianu, în răspăr cu accepția diferită dată mitanalizei de Gilbert Durand, a cărui concepție nu avea cum să nu o cunoască, s-ar putea explica și prin repudierea de către Culianu a abordărilor structuraliste din științele culturii (inclusiv a antropologiei culturale a lui G. Durand).

special, pe teritoriul istoriei și fenomenologiei religiilor, așa cum le concep și dezvoltă Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu, ultimul mai cu seamă în prima parte a activității sale științifice), constituie ceea ce am putea numi *micro-tradiția hermeneuticii literare românești*, din care fac parte atât cei pomeniți deja (Mircea Eliade, Ioan Petru Culianu sau Vasile Lovinescu), cât și alții pe care doar îi enumerăm aici, respectiv Adrian Marino, Paul Cornea, cunoscuți ca teoreticieni ai hermeneuticii, dar și unii care sunt mai puțin cunoscuți și rareori omologați ca hermeneuți, respectiv autorii de studii de hermeneutică practică, precum Alexandru Paleologu, Ioana Em. Petrescu și Rosa Del Conte⁴, ca să ne oprim doar la câteva exemple.

Pe de altă parte, este adevărat că situația hermeneuticii literare pe plan global nu este una fericită, variind de la un context cultural la altul, ca și de la o epocă istorică la alta. Singurul lucru constant pare a fi precaritatea disciplinei, văzută ca o „rudă săracă” a hermeneuticilor tradiționale și moderne deopotrivă, după cum declara Peter Szondi într-o carte apărută în ultima parte a secolului trecut (Szondi 1975: 404). Dacă așa stau lucrurile pe plan mondial, e de înțeles de ce situația hermeneuticii literare în contextul românesc rămâne în continuare dificilă.

Limitându-ne la contribuțiile de hermeneutică literară românească, am putea spune, sintetizând rezultatele cercetărilor publicate în diverse materiale (vezi *supra*!), că, la noi, domină de departe contribuțiile de hermeneutică practică (sau hermeneutică aplicată), eforturile de teoretizare a hermeneuticii fiind rare și oarecum dispartate. Din păcate, nici modelele de hermeneutică practică, dezvoltate în cercetarea literară de exegeți sau critici literari atipici ca Mircea Eliade, Ioan Petru Culianu, Alexandru Paleologu, Constantin Noica, Vasile Lovinescu ș.a., nici expozeurile teoretice ale lui Adrian Marino și (mai recent) ale lui Paul Cornea (Cornea 2006) nu s-au bucurat de o receptare bună sau de una măcar adecvată. De pildă, studiile consacrate de Mircea Eliade prozei lui Eminescu, ca și cele ale lui Ioan Petru Culianu dedicate unor texte scrise de același poet sau de alți scriitori români au fost adesea plasate în sfera criticii literare. La fel și „exegeza” lui Constantin Noica la basmul *Tinerețe fără bătrânețe sau viață fără de moarte* ori la poemul *Luceafărul* de Mihai Eminescu, ca să nu mai vorbim de cărțile lui Vasile Lovinescu și, *mutatis mutandis*, de

⁴ O tentativă de cercetare a sistemelor hermeneutice diferite prezente în contribuțiile de eminescologie ale ultimelor două mari autoare se poate vedea în studiul *Ce Eminescu preferăm? Disputa dintre Orient și Occident pe terenul unor hermeneutici rivale în eminescologie: Rosa Del Conte și Ioana Em. Petrescu* (Cifor 2023: 66-75).

„eseurile” lui Alexandru Paleologu.

Din punctul nostru de vedere, după cum spuneam și în studiile anterioare amintite, receptarea inadecvată a contribuțiilor hermeneutice românești se datorează situației precare a acestei discipline la noi, corelată cu ignorarea serviciilor euristice și epistemice pe care aceasta le poate aduce. Dacă un teoretician al hermeneuticii ca Adrian Marino este încă relativ cunoscut, deși nici pe departe în măsura cuvenită (nu există încă cercetări monografice consacrate gândirii sale hermeneutice, cu toate laturile sale controversate), studiile de hermeneutică literară aplicată ale lui Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu, ca și contribuțiile românești de hermeneutică datorate lui Vasile Lovinescu și Alexandru Paleologu, deși mult mai cunoscute, nu au fost încă studiate dintr-un unghi (meta)hermeneutic, care să pună în valoare elemente specifice ale doctrinei lor de interpretare, diversele practici interpretative utilizate ori conceptele operaționale și principiile hermeneutice care i-au ghidat în știința (arta) interpretării.

Contribuția lui Adrian Marino, cel mai mare susținător al hermeneuticii din perioada comunistă, ar merita o cercetare aparte. Volumul *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (Marino 1980) a avut drept scop, după cum declara cercetătorul clujean într-o carte publicată mai târziu cu șapte ani, „punerea în valoare – poate și instituirea, dacă nu chiar inventarea – unei tradiții hermeneutice în cultura română, de la care să ne revendicăm (măcar în parte) pentru ca noi și alții să nu plutim total în gol” (Marino 1987: 5). În treacăt fie spus, de fapt, în cartea dedicată de Adrian Marino hermeneuticii lui Mircea Eliade, teoreticianul clujean se ocupa nu doar cu gândirea hermeneutică a cunoscutului istoric și filosof al religiei, ci și cu sistemele doctrinare importante din istoria europeană a hermeneuticii, necesare de altfel pentru o mai bună evaluare a contribuției hermeneutului român. Marino a dorit să creeze un program de dezvoltare a unei tradiții hermeneutice românești plecând de la imperativul asumării tradițiilor locale în conjuncție cu cele globale (hermeneutica filosofică, hermeneutica religioasă, hermeneutica literară), fără a ignora paradigmele epistemice noi (de pildă, științele imaginarului, care au influențat decisiv, alături de istoria religiilor, cercetarea literară, stimulând dezvoltarea unor discipline noi precum critica tematică, psihocritica, mitocritica, mitanaliza).

Cărturar de factură iluministă, mai puțin afin cu spiritul hermeneuticii și mai apropiat de spiritul pozitivist, interesat (până la lăcomie) de dovezi și documente și mai puțin de speculații și ipoteze teoretice, Adrian Marino s-a autodescris adesea ca adeptul unei științe angajate. Profilul spiritual și statutul

de savant angajat fac din el cel puțin un problematic teoretician și susținător al hermeneuticii de la noi, păstrând, evident, meritul de a promova disciplina într-un timp în care până și numele ei era rar întâlnit. În pofida unor aspecte controversate, eforturile lui Adrian Marino de *recunoaștere* a unei tradiții de hermeneutică românească, care ar începe, după el, cu studiile lui Mircea Eliade consacrate simbolurilor și miturilor încă din etapa sa românească (Marino 1980: 364-368) ar trebui continuate prin atragerea în acest câmp de studiu a altor nume prestigioase de cercetători români, care, fără a avea anvergura lui Mircea Eliade, sunt importanți prin modelele hermeneutice dezvoltate, prin eforturile depuse în fixarea unei terminologii specifice, precum și a unui spirit speculativ și idealist, specific hermeneuticii, în istoria studiilor literare.

Un prim exemplu îl constituie *contribuțiile hermeneutice* ale lui Ioan Petru Culianu, ne referim în special la cele publicate în volumele de *Studii românești* (Culianu 2000; Culianu 2024), deși acestea pot fi identificate și în ansamblul operei constituite de cunoscutele tomuri de istorie și filosofie a religiilor. Cu toate că realizările lui hermeneutice sunt mai cunoscute decât cele ale lui Vasile Lovinescu, Constantin Noica ș.a., grație demersurilor editoriale și a manifestărilor științifice dedicate, ele nu sunt suficient explorate din perspectiva unei hermeneutici literare unitare sub aspect doctrinar. Detaliile de sistem ale gândirii sale hermeneutice solicită o abordare ale cărei instrumente și scopuri depășesc paginile lucrării de față. Ca atare, ne vom mulțumi aici să semnalăm doar o parte din contribuțiile de hermeneutică literară ale lui Culianu identificabile în paginile unor lucrări dedicate interpretării unor texte literare românești (culte sau folclorice), lucrări a căror sursă de inspirație este declarată a fi istoria religiilor (Culianu 2000: 12-14) și în care și-l revendică drept precursor pe Mircea Eliade (Culianu 2000: 82). Lucrările de hermeneutică aplicată pe care le avem în vedere aici au fost publicate în anii de formare ca istoric al religiilor, așadar, înainte de marile sinteze teoretice și exegetice cunoscute. Scrise în italiană, franceză sau engleză, ele au fost publicate în deceniile 7-9 ale secolului trecut în diferite publicații științifice, reviste de specialitate sau volume omagiale, de unde au fost preluate, traduse și editate în cele două volume de *Studii românești* apărute în limba română. Pentru cine este interesat de ceea ce am putea numi evoluția gândirii hermeneutice a lui Ioan Petru Culianu din cadrul acestor studii, cronologia lucrărilor, mereu precizată de editori, este însă extrem de importantă.

Culianu este, de pildă, teoreticianul unui concept personalizat de *mit-analiză*, făcând abstracție de cel inventat de Gilbert Durand, care l-a creat după

modelul lexemului *psihanaliză*, la fel cum *mitocritica* pare a se fi creat după conceptul de *psihocritică* al lui Charles Mauron (Mihăilă 2003: 373-374). Ceea ce el numește *mitanaliză* (cu referire la analiza miturilor din operele literare, lucru de care s-a ocupat și maestrul său Eliade), Adrian Marino (pe urmele altor exegeți din Occident) numește *mitocritică* (Marino 1980: 448).

Deseori receptate eronat sunt și „sistemele” hermeneutice (cu toate derivatele interpretative subînțelese) create de cărturarul Vasile Lovinescu, adept al unei hermeneutici tradițional-esoterice, de coloratură guénonistă și cabalistică, în scrieri publicate mai ales postum: *Creangă și creanga de aur* (Lovinescu 1989), *Monarhul ascuns* (Lovinescu 1992), *Interpretarea esoterică a unor basme și balade populare românești* (1993), *Incantația sângelui* (1993), *Mitul sfâșiat* (Lovinescu 1993), *Al patrulea hagiâlăc* (Lovinescu 1996). Situația acestui singular hermeneut este una cu totul specială, mare parte din cărțile sale putând fi studiate și sub aspectul pericolului hegemoniei hermeneuticii în secolul al XX-lea, de care s-a tot vorbit în secolul al XX-lea (Vattimo 2003), în corelație cu multiplele derivate ale interpretării supraordonate de *intentio lectoris*.

Descrise adesea ca niște contribuții de critică literară ori ca volume de eseuri sunt și cărțile inclasabilului Alexandru Paleologu, cu toate că în titlurile și subtitlurile lor întâlnim lexeme care fie descurajează încadrarea în critică (autorul subintitulându-și un volum ca „încercări de pseudocritică”), fie reprezintă *concepțe hermeneutice* cardinale („spiritul și litera”, „bunul-simț”, „simțul practic”, „alchimia existenței” etc.).

De pildă, prima sa carte se numește *Spiritul și litera: încercări de pseudocritică* (Paleologu 1970). Încă din *Cuvânt înainte* autorul își declină apartenența la critica literară, parcă anticipând derivatele ulterioare ale receptării sale: „Prin subtitlul pe care l-am pus acestei cărți, am vrut să insinuez ceva, anume că *nu e o adevărată carte de critică*. În tot cazul, eu nu îndrăznesc să-mi revendic titlul de critic și, sincer vorbind, nici nu-l doresc” (Paleologu 1970: 5). Și mai interesant, în cazul acestei cărți, ni se pare titlul ei – *Spiritul și litera*, termeni care trimit la vechea teorie a sensurilor unui text (ale cărei rădăcini se găsesc deopotrivă în filosofia antică și în hermeneutica creștină), evocând cele două planuri ale sensului unui text: *nivelul sensului literal* și cel al *sensului spiritual* (cel de-al doilea fiind adesea întâlnit și sub alte denumiri, precum *alegoric*, *moral*, *anagogic* etc.). Sintagma *spiritul și litera* nu dă titlul niciunui capitol al cărții astfel intitulată, însă apare ca expresie a unei utile strategii hermeneutice în studiul *Introducere la poezia lui Ion Barbu* (Paleologu 1970: 191-212), care tratează despre receptarea adecvată a poeziei ermetice (și esoterice) a lui Ion

Barbu, strategie care implică, după autorul cărții, „moartea versului în *litera lui* și nașterea poemului în *spirit*”, lucruri pe care „exegeza și comentariul nu le pot substitui” (Paleologu 1970: 193). Și alte titluri de cărți publicate de același autor comportă o dimensiune hermeneutică explicită: *Bunul-simț ca paradox* (Paleologu 1972) *Simțul practic* (Paleologu 1974), *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu* (Paleologu 1978), *Ipoteze de lucru* (Paleologu 1980), *Alchimia existentei* (Paleologu 1983), *Despre lucrurile cu adevărat importante* (Paleologu 1997). Anumite detalii ale practicilor sale interpretative, asupra cărora autorul revine în repetate rânduri, indică multiple și subtile diferențe dintre gândirea sa hermeneutică și critica sau exegeza literară cu care nu s-a simțit niciodată afîn.

În concluzie, odată cu relectura și reinterpretarea acestor singulari autori plasați de obicei în sfera criticii și istoriei literare ar putea începe un proces de recuperare a gândirii hermeneutice românești și de reevaluare a ei din unghiul modern(izat) al modelelor sau tradițiilor hermeneutice, de natură să contribuie la o mai bună *statuare* a hermeneuticii literare în cercetarea românească.

Bibliografie:

- Cifor 2006: Lucia Cifor, *Principii de hermeneutică literară*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- Cifor 2009: Lucia Cifor, *Trasee hermeneutice*, Iași, Editura Tehnopress.
- Cifor 2012: Lucia Cifor, *Istoria literaturii și hermeneutica literară*, în: *Colocvii comparatiste*, coordonat de Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Editura Universitas XXI, Iași, pp. 15-25.
- Cifor 2021: Lucia Cifor, *Statutul și identitatea hermeneuticii literare*, în: *Romanian Studies Today* (București), V, 2020-2021, pp. 129-137.
- Cifor 2023: Lucia Cifor, *Ce Eminescu preferăm? Disputa dintre Orient și Occident pe terenul unor hermeneutici rivale în eminescologie: Rosa Del Conte și Ioana Em. Petrescu*, în: *Limba Română*, nr. 5-6 (283-284), Chișinău, pp. 66-75.
- Cifor 2024: Lucia Cifor, *Hermeneutica în cercetarea literară românească*, în: *Limba Română*, nr. 3-4 (293-294), 2024, Chișinău, pp. 111-117.
- Culianu 2000: Ioan Petru Culianu, *Studii românești*, I, *Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, traduceri de Corina Popescu și Dan Petrescu, București, Editura Nemira.

- Culianu 2024: Ioan Petru Culianu, *Studii românești*, II, *Soarele și luna. Otrăvurile admirației*, ediția a II-a, Traduceri de Maria-Magdalena Anghelescu, Corina Popescu și Dan Petrescu, Notă asupra ediției de Tereza Culianu-Petrescu, Iași, Polirom.
- Cornea 2006: Paul Cornea, *Interpretare și raționalitate*, Iași, Polirom.
- Lovinescu 1989: Vasile Lovinescu, *Creangă și creanga de aur*, București, Editura Cartea Românească.
- Lovinescu 1993: Vasile Lovinescu, *Interpretarea esoterică a unor basme și balade românești*, București, Editura Cartea Românească.
- Lovinescu 1993: Vasile Lovinescu, *Mitul sfâșiat (mesaje străvechi)*, ediție îngrijită de Alexandrina Lovinescu și Petru Bejan, Studiu introductiv de Petru Bejan, Iași, Editura Institutul European.
- Lovinescu 1996: Vasile Lovinescu, *Al patrulea hagiialc. Exegeza nocturnă a Crailor de Curtea Veche*, ediție îngrijită de Florin Mihăescu și Roxana Cristian, ediția a doua, București, Editura Rosmarin.
- Lovinescu 1993: Vasile Lovinescu, *Incantația sângelui (Câteva elemente esoterice din iconografia și literatura cultă)*, ediție îngrijită de Alexandrina Lovinescu și Petru Bejan, *Cuvânt înainte și note* de Paul Bejan, Iași, Editura Institutul European.
- Lovinescu 1992: Vasile Lovinescu, *Monarhul ascuns (permanență și ocultare)*, ediție îngrijită de Alexandrina Lovinescu și Petru Bejan, *Cuvânt înainte* de Ștefan S. Gorovei, Iași, Editura Institutul European.
- Marino 1980: Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Marino 1987: Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Mihăilă 2003: Ileana Mihăilă, *Ioan Petru Culianu și mitanaliza*, în *Ioan Petru Culianu: Omul și opera*, volum coordonat de Sorin Antohi, Iași, Polirom, pp. 373-388.
- Paleologu 1970: Alexandru Paleologu, *Spiritul și litera: încercări de pseudocritică*, București, Editura Eminescu.
- Paleologu 1972: Alexandru Paleologu, *Bunul-simț ca paradox*, București, Cartea Românească.
- Paleologu 1974: Alexandru Paleologu, *Simțul practic*, București, Cartea Românească.
- Paleologu 1978: Alexandru Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, București, Cartea Românească.

- Paleologu 1980: Alexandru Paleologu, *Ipoteze de lucru*, București, Cartea Românească.
- Paleologu 1983: Alexandru Paleologu, *Alchimia existenței*, București, Cartea Românească.
- Paleologu 1997: Alexandru Paleologu, *Despre lucrurile cu adevărat importante*, Iași, Polirom.
- Szondi 1975: Peter Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Studienausgabe der Vorlesungen Band 5, erste Auflage 1975, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, herausgegeben von Jean Bollack und Helen Stierlin.
- Vattimo 2003: Gianni Vattimo, *Dincolo de interpretare. Semnificația hermeneuticii pentru filosofie*, traducere de Ștefania Mincu, Constanța, Editura Pontica, 2003.

Rezumat: Situația hermeneuticii pe plan global diferă de la un context cultural la altul, ca și de la o epocă istorică la alta, singurul lucru constant fiind starea precară a ramurii ei literare, „ruda săracă” a hermeneuticilor tradiționale și moderne deopotrivă. În studiile literare românești, domină contribuțiile de hermeneutică practică, eforturile de teoretizare a hermeneuticii fiind rare și oarecum disparate. Hermeneutica literară, definită ca *metahermeneutică*, creează posibilitatea cercetării în mod unitar și pertinent a elementelor de doctrină hermeneutică prezente la Mircea Eliade, Adrian Marino, Paul Cornea ș.a., precum și a practicilor hermeneutice utilizate în cercetările literare ale lui Mircea Eliade, Ioan Petru Culianu, Vasile Lovinescu, Al. Paleologu ș.a., relevând originalitatea și productivitatea acestei micro-tradiții în aria românisticii.

Cuvinte-cheie: hermeneutică literară, metahermeneutică, hermeneutică teoretică, hermeneutică practică, românistică.

Abstract: The situation of hermeneutics globally differs from one cultural context to another, as well as from one historical era to another, the only constant being the precarious state of its literary branch, the "poor relative" of traditional and modern hermeneutics alike. In Romanian literary studies, the contributions of practical hermeneutics are dominating, while the efforts to theorize hermeneutics are rare and somewhat disparate. Literary hermeneutics, defined as *metahermeneutics*, give way to the possibility of a unified and pertinent research of the elements of hermeneutic doctrine (found in Mircea Eliade, Adrian Marino, Paul Cornea et al.), as well as to hermeneutic practices (used in the literary researches of Mircea Eliade, Ioan Petru Culianu, Vasile Lovinescu, Al. Paleologu et al.), thus revealing the originality and productivity of this micro-tradition in the historical view of Romanian studies.

Keywords: literary hermeneutics, metahermeneutics, theoretical hermeneutics, practical hermeneutics, Romanian studies.





100 DE ANI DE LA ANEXAREA BUCOVINEI ȘI EMINESCU

Mircea A. DIACONU

Prof. univ. dr., Universitatea
„Ștefan cel Mare” din Suceava
Cercet. șt. I, Memorialul Ipotești – Centrul
Național de Studii „Mihai Eminescu”

În 1875, la o sută de ani de la anexarea Bucovinei de către Casa de Habsburg, la București se publica broșura cu titlul *Răpirea Bucovinei după documente autentice*. După eseul introductiv – patetic, patriotic, de mare impact emoțional –, urmează 27 de scrisori, corespondența dintre baronul Thugut, internunțul (*id est* ambasadorul) austriac la Constantinopol, și principele Kaunitz, cancelarul imperial (*id est* ministrul de externe) al Austriei, din intervalul 3 februarie 1773 – 4 august 1775, corespondență scoasă de Eudoxiu Hurmuzachi din arhivele secrete ale Imperiului. O excepție este un document din 6 iulie 1771, cuprinzând un fragment dintr-un Tratat secret dintre Austria și Poartă. Astăzi se știe că eseul introductiv e scris de Mihail Kogălniceanu, iar corespondența propriu-zisă a fost tradusă probabil de Slavici. Să fi fost făcută selecția acestor scrisori de Ioan Slavici? Să fi fost făcută de Kogălniceanu?

De altfel, în anul următor, în 1876, avea să apară volumul al VII-lea, primul din seria Documentelor Hurmuzachi¹, „două lăzi mari” care ajunseseră la D.A. Sturdza și care avuseseră și ele odiseea lor². Cert este că, după ce face o călătorie la Cernăuți pentru a rezolva problema trecerii documentelor peste

¹ Colecția Hurmuzachi cuprinde 45 de volume, 12 dintre ele conținând documente adunate de E. Hurmuzachi, în intervalul 1846-1858, în arhivele din Viena, Budapesta, Cracovia, Lemberg, Innsbruck, Munchen, Stockholm, Paris, Veneția, Milano, Roma, Vatican și Constantinopol. Publicarea Colecției a început cu vol. al VII-lea, apărut în 1876, și a continuat timp de aproape șapte decenii, până în 1942.

² Spune Slavici: „Baronul Eudoxiu Hurmuzachi ostenise timp îndelungat ca să caute-n arhivele din Viena și să copieze documente privitoare la istoria românilor. Erau, dacă-mi aduc bine aminte, peste două mii de documente scrise cu vreo douăzeci de mii de pagini. Mai scrisese apoi Hurmuzachi în limba germană *Fragmente* privitoare la istoria românilor, dintre care numai o mică parte era manuscript gata de tipar. Tot acest manuscript îl dăruise apoi statului român, ca să-l publice sub purtarea de grijă a unei comisii, din care făceau parte Mihail Kogălniceanu, Teodor Rosetti, Dimitrie A. Sturdza, Alexandru Odobescu și B.P.Hajdău” (Slavici 1983: 276).

graniță în România (realizatorul lor murise în 1874), Maiorescu îl însărcinează pe Slavici, ca secretar al unei comisii numite în acest scop, din care făceau parte D. A. Sturdza, Al. Odobescu, M. Kogălniceanu, Th. Rosetti, să se ocupe de pregătirea lor pentru tipar. Povestește Slavici: „Deoarece Hurmuzachi era bucovinean și se mplineau o sută de ani de la «răpirea» Bucovinei, comisiunea a luat hotărârea ca publicațiunea sa să-nceapă cu documentele privitoare la Bucovina”³ (Slavici 1983: 277). Acest volum, cu texte scrise în germană, în franceză, în latină sau italiană, câteva în română sau în maghiară, fiecare dintre ele precedat de un rezumat în limba română, conține și toate rapoartele trimise de Thugut superiorului său, și corespondența lui Grigore Ghica Vodă, și o serie de alte documente care, abia așa, în toată amplitudinea lor, sunt în măsură să releve nu doar anvergura, ci și toate hățișurile anexării Nord-Vestului Moldovei care avea să se numească Bucovina. Din nefericire, cu excepția scrisorilor din *Răpirea Bucovinei*, nu avem nici astăzi versiunea acestor documente în română. Chiar și selecția propusă în broșura din 1875 a rămas până astăzi în aceeași traducere cu un lexic și cu o sintaxă deseori precare.

De fapt, la 7 mai 1875 se împlineau 100 de ani de la semnarea actului de cesiune a Nord-Vestului Moldovei și la Cernăuți se pregăteau acțiuni de sărbătorire și de legitimare a anexării. Evenimentul va fi însă amânat pentru 4 octombrie 1875, când era „natala” lui Franz Iosif, ocazie cu care s-ar fi deschis și Universitatea, de limbă germană, din Cernăuți care-i purta numele. Dar pe 14 iunie 1875 Împăratul anunță că nu va putea participa la jubileu, invocând motive financiare. Explicațiile refuzului sunt însă multiple. Folosindu-se de memoriile lui I.G. Sbiera, Teodor Balan opinează că

„refuzul împăratului de a veni în Bucovina n-a fost cauza indiferentismului boierilor din Bucovina, ci efectul atitudinii lor. (...) este evident că împăratul nu putea să asiste la o serbare de la care absentau reprezentanții celui mai puternic factor politic din țară. Ion Sbiera în cartea sa *Familia Sbiera* pag. 286 crede că împăratul a rămas acasă pentru a nu jigni și mai mult sentimentele românilor din Bucovina. În urmă, el se feri să nu tulbure raporturile de bună vecinătate cu Statul Român” (Balan 1937: 21).

³ Și Slavici continuă: „Pentru ca să se poată ști al câtelea e volumul care conține documentele privitoare la Bucovina, aveam să așez biletele din catalog după datele lor, în ordine cronologică, să constat care documente sunt pentru fiecare jumătate de secol și fiecare documente câte pagini are. Astfel s-a stabilit că întreaga publicațiune va trebui să aibă șapte volume și începutul se va face cu volumul VII” (Slavici 1983: 277).

Însuși I.G. Sbiera credea că deputații români din Consiliul Imperial și-ar fi informat conaționalii că Împăratul ar fi avut în vedere cel puțin alte două motive:

„unul ca să nu umilească pre acei credincioși supuși români din Bucovina, cari se simțeau jigniți în simțămintele lor de demnitate națională prin pășărea prea necruțătoare a compatrioților lor străini în manifestările lor de bucurie și jubilarie pentru dezmembrarea unui stat național, iar altul ca să nu se tulbure raporturile cele bune și cordiale ce existau între împărăția austro-ungară și România” (Balan 1937: 21).

Și Sbiera continuă: „Această veste de înaltă delicateță alipi și mai tare pe românii bucovineni de iubitul și veneratul lor Împărat, de dinastie și de împărăția Lui!” (Sbiera 1899: 286). Să fie el, ca Slavici, de exemplu, loialist convins? Să fie vorba de o simulare a loialității, cum aveam să întâlnim la un Ion Nistor, figură importantă și decisivă în realizarea Unirii din 1918, care, cu puțin timp înainte de intrarea României în Primul Război Mondial, scria panegirice Împăratului? Tind să cred că prima dintre ipoteze e valabilă. Ca mulți alți români, Sbiera, deși membru al Academiei Române, era un „soldat” fidel Împăratului. Românii din Bucovina nu visau la acțiunile iredentiste puse în cârca lor de autoritățile austriece și de o parte dintre alogeni. Pentru el, ca și pentru boierii români, vina nu era a Împăratului⁴, ci a autorităților locale și mai degrabă a alogenilor, care profitau de prilej pentru a-i incrimina pe români și, deopotrivă, pentru a intra în grațiile austrieților. Iată ce spune Sbiera:

„Conștienți de progresul ce în multe privinți și direcțiuni îl făcuseră românii din Bucovina în decursul acestor o sută de ani de împreunare cu Austria, aceștia erau gata să serbeze acest eveniment cu toată loialitatea și cu toată demnitatea cuviincioasă, cu atât mai vârtos că acuma li se împlinise și dorința relativă la crearea la Cernăuți a unei universități (...). Se pregăteau chiar ca să deie acestei sărbări un colorit național românesc, dar conlocuitorii lor de alt grai, mai ales aceia care se considerau ca purtători de cultură, precum și aceia carii n-aveau nici grai propriu național, nici vreo patrie undeva națională, stăruiau și între-

⁴ De altfel, Sbiera mărturisește clar în legătură cu contribuția austrieților la cultura-lizarea și civilizarea Bucovinei: „Nu încapă îndoială că în decurs de o sută de ani, de la 1775 și până la 1875, multe lucruri bune, folositoare și durabile s-au săvârșit în Bucovina în privința culturală de către guvernul austriac. Există multe instituțiuni culturale și umanitare, cari atestă îndeajuns grija părintască și neîncetată a glorioșilor împărați austrieți pentru învățătura și bunul trai al noilor lor supuși sinceri și credincioși...” (Sbiera 1899: 284).

buițau toate mijloacele ca să facă din această sărbare nu o sărbare cosmopolită, precum o intenționau unii din ei, ci o glorificare a superiorității culturii nemțești asupra altor culturi, și o glorificare a germanismului în genere. Această tendință, manifestată adeseori cu puțină cruțare față de români, ba chiar cu iubire în simțămintele lor de naționalitate, de loialitate și de patriotism, amărî și oțărî mult pre aceștia și răci pre unii din ei tot din ce în ce mai tare pentru o întreprindere la care dâșii mai întâi cugetaseră și pre care ei mai întâi voiau s-o aducă la îndeplinire. Atât de departe mergea la unii străini lipsa de tact și de necruțare, încât nu se sfiau să suspicioneze pre români și să li atunce în față gravități spre alte centruri, nu de cultură națională, ci de coesistență politică!” Sbiera 1899: 294-285).

Și aici urmează argumente similare acelora folosite de avocatul Iosif Rott, în februarie 1878, în apărarea tinerilor arboroseni:

„Sărmanii și bieții venetici, ei nu puteau simți, nu erau în stare nici să priceapă, nici să înțeleagă că cineva poate fi naționalist din creștet până-n tălpi, și totuși, să fie credincios, patriot înfocat și cetățean loial și devotat într-un stat neconnațional, cu atât mai vârtos stat multograiurist, compus din mai multe și diferite naționalități” (Sbiera 1899: 285).

Cert este că, finalmente, nici boierii și nici intelectualitatea română nu doresc să participe la festivitățile anunțate. Ștefanelli rezumă lucrurile în felul următor:

„Lipsa de tact a aranjourilor acestor serbări, caracterul antiromânească al serbărilor acestora, precum și tendința germanizatoare a universității ce se propaga la toate întrunirile germano-evreești jignise sentimentele naționale ale românilor bucovineni și cu tot patriotismul încercat și mai presus de toată îndoiala a tuturor păturilor sociale românești din țară, românii hotărâră a nu lua parte la aceste serbări și a le opune o rezistență pasivă. Nobilimea românească era pe la țară, iar ceilalți români ce nu puteau părăsi orașul nu luau parte la nimica” (Mărturii 2013: 205).

Faptele sunt detaliate de Teodor Balan. Lezați deopotrivă în sentimentele lor naționale, dar mai ales în orgoliile personale, căci autoritățile au acordat o mai mare atenție evreilor, ba chiar ucrainenilor decât lor, *băștinașilor* (Balan 1937: 19), boierii români refuză să participe la festivități, fiind susținuți cu multă fervoare de polonezi și armeni (Balan 1937: 22). Nu-i vorbă, o delegație a

boierilor a trebuit să dea explicații (Balan 1937: 20). Cu câțiva ani înainte, în 1871, când studenții români de la Viena pun la cale Serbarea de la Putna, boierii sunt, de asemenea, rezervați. În memoriile lui din 1899, I.G. Sbiera nici măcar nu invocă evenimentul. Așa încât, e relevantă observația lui Eminescu, de prin 1870-1871, reținută de Ștefanelli:

„Bucovinenii nu se deosebesc defel de moldoveni nici în temperament, nici în caracter. Suta de ani de când v-au despărțit de Moldova nu v-a putut schimba firea. Dar mai bine ar fi fost pentru voi să aveți temperamentul impulsiv al transilvănenilor, căci ar avea nemții frică de voi și nici nu v-ar fi adormit așa de ușor – căci zică cine ce-o zice, dar voi dormiți” (*Mărturii* 2013: 143).

O opinie similară, peste ani, în 1882, e formulată de Ciprian Porumbescu, după o călătorie în Banat, la un festival al corurilor țărănești, el spune:

„Am văzut un centru puternic de românism, am văzut ce poate românul dacă voiește, dar am și văzut că noi, față de românii bănățeni, suntem în toată privința foarte îndărăt și că nu purcedem pe o cale atât de sănătoasă și solidă ca dâșii. De aceea, au și devenit în Banat, românii, națiunea predominatoare, pe când la noi, cu indeferentismul și neglijența noastră, ne înghit ungurii și sașii. Acuma, de bucovineni nu mai vorbesc: acolo nu mai e scăpare. Putreziciunea a crescut prea mult, încât nu s-ar mai putea vindeca ceva și numai un eveniment elementar i-ar putea scuti pe românii noștri de pieire totală” (Porumbescu f.a.: 219).

În fond, Serbarea de la Putna avea ca scop tocmai conștientizarea faptului că românii, oriunde s-ar afla, au aceeași fire, aceeași identitatea, sau, cum spune Splény în 1775, același *geniu*. În 1878, după terminarea procesului în care fusese implicat, Ciprian Porumbescu vorbește despre „mămăligarii” de români, care n-au fost în stare să acționeze cât de cât în favoarea tinerilor care se sacrificaseră nici măcar după terminarea procesului

Așadar, pe 15 iunie 1875, Împăratul declină invitația de a participa la jubileul Bucovinei, la dezvelirea statuii maicii Austria și la deschiderea Universității germane din Cernăuți care-i purta numele. Să fie de vină doar marea lui înțelepciune și dorința de a-i menaja pe români, cum spune Sbiera? Să fie doar motivele financiare, folosite oficial ca scuză? Cred că motivele sunt altele. *Răpirea Bucovinei* fusese tipărită la București în februarie 1875. La Iași, în „Convorbiri Literare”, Iacob Negruzzi incriminează inițiativele austrieilor. În numărul din 30 martie, „Trompeta Carpaților” din București publică un articol

numit chiar „Răpirea Bucovinei”. La Budapesta, un articol publicat în 10/23 mai 1875 în „Familia”, intitulat de asemenea „Răpirea Bucovinei”, prezenta detalii preluate din broșura apărută în februarie. De altfel, Teodor Balan, de la care am preluat informațiile, precizează că „Apariția broșurii *Răpirea Bucovinei*, în ediția ei românească și franceză, și tonul vehement în care ziarele românești din România scriau atunci când tratau chestiuni bucovinene n-a scăpat vigilenței austriece”. Mai mult: „Broșura *Răpirea Bucovinei* a fost confiscată. În august 1875, Tribunalul de la Cernăuți a ordonat confiscarea ei” (Balan 1937: 27). De altfel, încă în iunie 1875, „Ministerul de Interne austriac atrase atenția guvernatorului de Bucovina că ziarul ieșean «Curierul», editat de Balasan, discută într-«un fel nerușinat» proiectatele serbări de la Cernăuți” (Balan 1937: 28).

Să nu fi fost informat Franz Iosif până pe 15 iunie de apariția broșurii care făcea deja valuri în România? Eu cred că Franz Iosif n-a venit la Cernăuți pentru a se menaja înaintea de toate pe el, căci în *Răpirea Bucovinei* Împăratul e gol: jubileul centenar sărbătorea o „spoliațiune”. Broșura pune în lumină „mașinațiunile” diplomatice folosite pentru anexarea Bucovinei. De fapt, Kogălniceanu o spune explicit în eseu introductiv:

„Însuși actele lui Kaunitz și ale lui Thugut vor adevăra că, în timp când o putere ce deseori se pretinde a fi conducătoarea civilizațiunii germane în Orient, rumpea cu toate datorințele internaționale, cu toate legile morale publice și private, spre a sfâșia o țară slabă care nu avea altă greșală decât de a avea districte, orașe și sate *bune de furat*” (*Răpirea Bucovinei* 1875: V).

Kogălniceanu preciza explicit că va lăsa să vorbească „însuși aceste documente” care deconspiră fapte necunoscute până acum „decât prin tradițiunile moștenite de la bătrânii țării Moldovei, martori oculari ai spoliațiunii” (*Răpirea Bucovinei* 1875: IV). În fond, după 100 de ani de la anexarea Bucovinei, documentele din arhiva imperială secretă relevă adevărul. Nu poți să nu remarci bizara similaritate, până la detalii, cu Pactul Ribbentrop-Molotov, „pact de neagresiune”, ascunzând intențiile ascunse ale fiecăreia dintre cele două mari puteri, cuprinzând protocolul secret de stabilire a sferelor de influență și pulverizarea Europei. Edificat pe cruzime și cinism, scos la lumină la câteva decenii de la semnarea lui, Pactul Ribbentrop-Molotov a însemnat, pe lângă multă suferință individuală și atrocități oribile, cedarea către ruși a Bucovinei și apoi sfârșirea ei. Nu întâmplător ziua în care s-a semnat Pactul Ribbentrop-Molotov, 23 august (în 1939), a fost declarată Ziua europeană a amintirii.

În tot cazul, festivitățile din octombrie 1875 de la Cernăuți trebuiau să dovedească lumii „că actul de la 1775 a fost pe deplin îndreptățit, căci prin el o provincie orientală fusese smulsă din întuneric și așezată în lumină, iar un popor, sau o frântură din el, europeanizat și transferat în cetățeni conștienți, liberi” (Balan 1937: 3). La Cernăuți chiar despre acest lucru s-a vorbit. Dar Împăratului cred că îi era greu să suporte confruntarea cu adevărul care va fi sclipit în ochii localnicilor.

Ce legătură au toate acestea cu Eminescu? Cum știm de la T.V. Ștefanelli, „pe la finea lunii septembrie și începutul lunii octombrie 1875” (*Mărturii* 2013: 205), Eminescu trece clandestin peste graniță câteva sute de exemplare din deja interzisă broșura:

„A doua zi toate broșurile erau împărțite între români, ba Eminescu avu îndrăzneala a trimite broșura prin poștă la căpităniile serbării și la cele mai marcante persoane oficiale. Rezultatul a fost că după câteva zile de la sosirea lui Eminescu, gazeta oficială aduse ordonanța tribunalului că broșura este confiscată și desfacerea ei este oprită. Nu mai era ce desface, căci Eminescu se grăbise, încât nu mai rămăsese niciun exemplar, nici măcar pentru mine” (*Mărturii* 2013: 206-207).

Povestea lui Eminescu cu Bucovina e complicată și, deși pe tema aceasta s-au scris câteva studii, cred că terenul poate fi încă explorat. În ce mă privește, cred că imaginarul eminescian și ideologia care se află în spatele creației sale literare, ca să nu mai vorbim de opera sa de ziarist, își găsesc aici rădăcinile. În tot cazul, Cernăuții sunt pentru Eminescu o traumă.

Ceea ce ne interesează însă aici este să facem, cum propune Eco, un exercițiu de locuire în celălalt, căci ne interesează să înțelegem ce efect putea să aibă *Răpirea Bucovinei* – deopotrivă faptul în sine și broșura – asupra lui Eminescu. Abia așa am putea explica legitimitatea radicalismului său moral în probleme naționale. În fond, ce știa Eminescu? Că nord-vestul Moldovei devenise austriac printr-o regie sofisticată din care n-au lipsit ipocrizia, simularea, viclenia, informațiile secrete, corupția, spionajul, strategiile de manipulare, „meșteșugurile odioase”, cum zice Kogălniceanu (*Răpirea Bucovinei* 1875: IV). În totul, dincolo de felul cum era el pus în pagină de Kogălniceanu și de Slavici, procesul răpirii era revoltător și scandalos. Până la un anumit punct, așa pare și astăzi. Nimic din dreptul internațional al momentului nu poate fi adus în sprijinul habsburgilor; de altfel, Casa de Habsburg însăși nu se baza pe nimic, chiar

dacă într-o primă instanță invoca argumente istorice⁵. În fond, *Răpirea Bucovinei* este un excelent *manual de diplomatie* (nu cred că există ceva mai elocvent în plan european), ilustrare a jocurilor de culise în luarea deciziilor în marile cancelarii ale lumii.

De fapt, chiar prin forța lucrurilor, organizat cumva epic (poți reconstitui o intrigă, un punct culminant, un deznodământ), volumul are toate datele unui scenariu dramatic. Ești obligat, ca cititor, să vezi personaje, să reconstitui dialoguri, dar și să pătrunzi în culise, să interpretezi faptele și gândurile din spatele cuvintelor, căci totul e joc de măști și de iluzii, de aparențe și brutalități. Iar cititorul e pregătit pentru toate acestea de cuvântul introductiv al lui Kogălniceanu. Cu puternică încărcătură pasională, viziunea lui este una care vede istoria ca pe desfășurare în concret a lui Dumnezeu, revendicându-se de la Adevăr. Când numește viclenie și corupție ceea ce austriecii numesc „izbândă diplomatică”, el se revendică de la un adevăr în absolut. De altfel, la un moment dat vorbește despre „aceste meșteșuguri care dinaintea eternei justiții niciodată nu-și pot dobândi prescripțiune”, iar mai târziu:

„O norocită indiscrețiune ne pune astăzi în pozițiunea de a dovedi – prin însuși actele diplomatice ale aceleiași puteri care a conceput, a urzit și a săvârșit spoliațiunea –, de a dovedi zicem, că glasul poporului român este glasul adevărului, glasul lui Dumnezeu, atât în privința furării Bucovinei, cât și în privința uciderii lui Grigore Ghica VV, victimă a răzbunării Austriei!” (*Răpirea Bucovinei* 1875: IV).

Cum, cu câțiva ani mai devreme, în contextul oferit de organizarea Serbării de la Putna, în 1871, Eminescu formula teoria individului ca agent al istoriei, impactul acestei opinii a lui Kogălniceanu va fi fost accentuat mult de faptul că solul mentalitar era deja pregătit.

Dincolo de prefață însă, corespondența în sine are un impact răvășitor. Ultimele trei texte ale volumului, de exemplu, cuprind informații care vizează corupția pusă în joc. Textul din 3 iulie 1775, se numește chiar „SOCOTEALA / Speselor straordinaire și secrete, care s-au făcut de subscrisul cu ocaziunea subscrierei Convențiunei privitoare la cesiunea Bucovinei în 7 mai 1775” și cuprinde o listă a cheltuielilor efectuate deja. Vom invoca inițial suma dată lui Costache Moruzi, dragomanul Porții, viitorul domn al Moldovei: 10.000 de piastri. Apoi sunt sume date „La Canțelaria Porții” diferitor figuri; suma cea

⁵ Cum „Prusia, Imperiul Țarist și cel Habsburgic au împărțit Polonia, li s-ar fi cuvenit și partea din Pocuția” (Iorga 1938: 31) pe care ar fi ocupat-o Ștefan cel Mare. Austria a renunțat însă repede la acest argument, preluat, în schimb, de istoria ucraineană.

mai mare, 1000 de galbeni ordinari (adică 3.100 de piastri), lui Tahir Aga, Comisarul Porții de demarcațiune. Asupra lui vom reveni, însă. În moneta cesaro-regească, spune Thuguth, e vorba despre 16.889 fiorini și 3 ½ krețari. Și n-a fost vorba doar de bani. Kaunitz invocă „două modeluri” care ar urma să se facă „de la fabrica de porțelan” de la Viena și „două presenturi” „de la fabrica de oglinzi”, care s-ar putea comanda pentru Reis Effendi și pentru Legistul Porții. În plus, ultima scrisoare a lui Kaunitz, din 4 august 1775, informează:

„Pentru câștigarea Comisarilor turcești, comandatului de Hotin și altor persoane care pot avea vreo influență însemnată în realizarea prezentei afaceri s-a deschis d-lui baron Barco (el era șeful comisiei austriece pentru stabilirea concretă, pe teren, a granițelor, n.n.) la casa gubernială din Lemberg un credit de 30.000 de fl.

Cuțitul pentru reis Effendi l-am comandat și va fi gata în șase săptămâni și, precum sperez, Reis Effendi va fi pe deplin mulțămît de el” (*Răpirea Bucovinei* 1875: 75).

Povestea pumnalului e interesantă în sine. Pe 3 iulie 1775, după ce Convențiunea fusese semnată, dragomanul Porții, același Moruzi invocat mai devreme, îi amintește „în taină” lui Thugut că Reis Effendi ar putea fi răsplătit cu un cuțit, care nu poate fi realizat la Constantinopol. Thugut primește modelul desenat al cuțitului și i-l trimite lui Kaunitz însoțit de nota de plată făcută de un aurar italian, dimpreună cu un model în lemn, pentru a i se respecta mărirea. Aurarul italian ar fi descris cuțitul astfel:

„pumnarul este de aur, teaca este acoperită cu aur. Atât pumnarul cât și teaca sunt acoperite cu floricele de deosebite colori, mai ales turcești, între care prevalează cea verde. Pentru briliante – care se vor pune pe teacă în locurile însemnate, precizase mai devreme Thugut, n.n. – este în model făcută o anumită figură, după care trebuiesc înșirate. În pumnar este un orologiu perfect; eară cealaltă parte va fi smălțuită în verde dulce, care va da aspectul unui smarand verde” (*Răpirea Bucovinei* 1875: 72-73).

Se va fi păstrat prin vreun muzeu al lumii vreun pumnal similar aceluia cu care fu răsplătit Reis Effendi? Rezistase el cât putuse presiunilor austriece, dar, după ce actul a fost semnat, îi va fi sugerat dragomanului Moruzi că își dorește un pumnal asemănător cu cel primit de Marele Vizir din partea Curții Rusești. Moruzi? Anterior, feldmareșalul rus Romanțov, în care Ghica avea toată încrederea, primise 5.000 de galbeni și „o tabacheră de aur împodobită cu briliante” (*Răpirea Bucovinei* 1875: 40). Cumpărați fuseseră sau aveau să fie și

Constantin Moruzi – ca domn al Moldovei, el avea să întemeieze orașul Fălticeni și, în amintirea vechii capitale a țării, aflate acum în afara granițelor, regiunea Sucevei – sau domnitorul muntean, Alexandru Ipsilanti. La drept vorbind, sume de bani erau pregătire și pentru Grigore Ghica Vodă, și pentru socrul său și nu-i imposibil ca acesta din urmă să-i fi și primit. Kogălniceanu conchidea: „Aurul, briliantele, cuțitele cu petre scumpe, oglinzile de Veneția, vasele de porcelan, aceste fură mai puternice decât dreptatea Moldovei și chiar interesul Turciei” (*Răpirea Bucovinei* 1875: XVII). Cât despre Romanțov, precizase el anterior, „tabachera cu briliante și miile de galbeni austrieci fuseră îndestulătoare pentru a-i închide gura și a nu da nici o speranță moldovenilor” (*Răpirea Bucovinei* 1875: XV). De fapt, în cuvintele lui,

„în urma recursului formal ce boierii moldoveni făcură către Împărăteasa Ecaterina, cerând protecțiunea rusească contra întreprinderii austrieilor (...), răspunsul fu amânat, și când fu dat, el se rezuma la întâmpinare că: «după ce armata rusească a ieșit din Moldova și această provincie s-a redat Porții, ea a intrat iarăși sub protecția acesteia și Rusia nu se poate amesteca în această afacere, ci este nevoită a o lăsa Porții»” (*Răpirea Bucovinei* 1875: XV).

Răspunsul rușilor e citat de Kogălniceanu din scrisoarea trimisă de Kaunitz lui Thugut, pe 21 februarie 1775. La Viena, Kaunitz știa nu numai ce scrisoare trimisese Divanul Moldovei la Petersburg, ci și ce va răspunde Curtea din Petersburg moldovenilor. De altfel, austriecii erau atenți la cele mai mici detalii. Aflăm de la Ion Nistor că

„Austriecii purtară toate cheltuielile comisiei (de fixare a granițelor, n.n.), punând la dispoziția generalului Barco și diverse obiecte de preț, ca tabachere, inele și bijuterii de tot felul, dându-i indicații ca să nu cruțe nici o cheltuială, pentru că știa că turcii puteau fi convinși mai ușor prin daruri decât prin argumente, oricât de temeinice ar fi ele. Pentru delegații turci fură angajați bucătari speciali care să gătească după gustul turcesc” (Nistor 1991: 11).

În tot cazul, Thugut și Kaunitz știau bine ce fac și cum se poziționează în raport cu morala. Pe 20 septembrie 1774, cu referire la înfigerea pajurelor imperiale pe teritoriile pe care le jinduiau, Kaunitz vorbește despre „purtarea noastră samavolnică” și îi dă instrucțiuni precise lui Thugut precizând că „mijloacele, ce le propuneți pentru a ajunge la scopul nostru, consistă: în frică, corumpere și alte mijloace convingătoare” (6 ianuarie 1775) (*Răpirea Bucovinei* 1875: 21). Într-un loc îi spune: „sunteți deja autorizat a face promisiuni de bani” (*Răpirea*

Bucovinei 1875: 24). Sunt mijloace folosite din plin și cu inteligență de Thugut, care pe 3 februarie 1775 mărturisește: „din partea mea, desigur, nu voi cruța cele mai zeloase și mai neobosite uneltiri” (*Răpirea Bucovinei* 1875: 37); altcândva, 4 martie 1775, precizează că s-a folosit de „toate acele insinuațiuni și uneltiri, care în împrejurările de aici sunt mai necesare pentru înaintarea întregii afaceri” (*Răpirea Bucovinei* 1875: 46). Maria Tereza însăși ar fi avut momentele ei de descumpănire morală. Printre istoricii români, se afirmă că ea i-ar fi scris lui Iosif al II-lea, pe 4 februarie 1775, spunându-i că „în afacerile moldovenești n-avem deloc dreptate... Mărturisesc că nu știu cum o să ieșim din el; va fi greu să o facem cu cinste” (Iacobescu 1993: 82). Maria Tereza s-ar fi opus, inutil însă, și împărțirii Poloniei: „în august 1772, Austria a aderat la un acord ruso-prusac, după ce Maria Tereza se opusese cu vehemență, dar, abandonată fiind de Kaunitz, ea nu a mai putut să se impună înaintea lui Iosif al II-lea” (Zöllner 1997: 389)⁶.

Devenite publice prin broșura din 1875, toate faptele acestea nu puteau decât să-l scandalizeze pe Eminescu, tânărul de 24-25 de ani care constatase că la Cernăuți (în Bucovina, în general) se producea un puternic proces de aculturare și că românii sunt pe care să-și piardă identitatea. În confruntarea cu aceste fapte și-a forjat Eminescu radicalitatea discursului său național și sensibilitatea sa ultragiată. Nu-l vor fi scandalizat doar corupția, ci și „diplomația”, pe care sumele invocate n-au substituit-o. Ba dimpotrivă, invocarea faptelor de corupție a presupus un fin exercițiu de subtilitate diplomatică. La cei 39 de ani ai săi, Kaunitz nu e numai un abil diplomat, ci și un hermeneut subtil și un fin psiholog. Regizor și actor deopotrivă, el provoacă reacții, generează comportamente, știind foarte bine cum pot cuvintele crea lume. E inevitabilă intrarea în detaliile acestei diplomații, așa cum e imposibil să nu intrăm în pielea lui Grigore Ghica Vodă.

⁶ Iorga reia afirmațiile Mariei Tereza din Arneth, *Letzte Rerierungs-Jahre Maria-Theresiens*, II, Viena 1877, p. 489. „Suntem cu totul nedrepti, ar fi spus ea, în ceea ce privește afacerile moldovene... Mărturisesc că nu știu cum ne vom descurca, însă cu greu va fi într-un chip onorabil, și aceasta mă întristează nespuse de mult” (Iorga 1938: 41). Pe 17 februarie 1772 i-ar fi spus lui Kaunitz: „orice împărțire este, în fond, nedreaptă și păgubitoare pentru noi. Trebuie să mărturisesc că mi-e rușine să mă arăt” (Iorga 1938: 23). Anterior, în dec. 1771, când afacerea Bucovinei încă nu fusese declanșată, ar fi spus: „E nevoie oare «să-ți azvârli reputația» pentru «niște biete țări ca Moldova și Muntenia», care trebuie să aducă numai pagube și pierderi?” (Iorga 1938: 23-24).

Bibliografie:

- Balan 1937: Teodor Balan, *Procesul Arboreasei 1875-1878*, Cernăuți.
- Iorga 1938: *Românismul în trecutul Bucovinei*, București.
- Nistor 1991: Ion Nistor, *Istoria Bucovinei*, Ediție și studiu bio-bibliografic de Stelian Neagoe, București, Humanitas.
- Porumbescu f.a.: Ciprian Porumbescu, *Puneți un pahar de vin și pentru mine*, volum îngrijit de Nina Cionca și Ion Drăgușanul, Suceava, Grup editorial „Ion Grămadă” Crai Nou, Mușatinii, Bucovina viitoare (2003).
- Sbiera 1899: I.G. Sbiera, *Familia Sbiera după tradițiune și istorie și amintiri din viața autorului*, Cernăuți.
- Splény 1998: Gabriel Splény von Mihálydy, *Descrierea districtului bucovinean, în Bucovina în descrieri geografice, istorice, economice și demografice*, Ediție bilingvă îngrijită, cu introduceri, postfețe, note și comentarii de acad. Radu Grigorovici, Prefață de D. Vatamaniuc, București, Editura Academiei Române.
- Mărturii 2013: *Mărturii despre Eminescu. Povestea unei vieți spusă de contemporani*, Selecție, note, cronologie și prefață de Cătălin Cioabă, București, Humanitas.
- Răpirea Bucovinei 1875: *Răpirea Bucovinei după documente autentice*, București.

Rezumat: Studiul analizează contextul istoric al apariției, în 1878, a broșurii *Răpirea Bucovinei după documente autentice* care cuprinde corespondența secretă dintre baronul Thugut, internunțul austriac la Constantinopol, și principele Kaunitz, cancelarul imperial al Austriei, din intervalul 3 februarie 1773–4 august 1775, corespondență scoasă de Eudoxiu Hurmuzachi din arhivele secrete ale Imperiului. Cu ocazia centenarului de la anexarea Bucovinei, la Cernăuți urmau să se desfășoare multiple festivități la care ar fi trebuit să participe chiar împăratului Franz Iosif. Iată contextul în care Eminescu trece granița în Bucovina ducând cu sine câteva sute din amintita broșură, care relevă strategiile folosite în vederea anexării Bucovinei. Ipoteza pe care studiul o avansează este că o analiză de detaliu a amintitei corespondențe poate explica radicalismul moral în direcție națională care-l definește pe Eminescu.

Cuvinte-cheie: Bucovina, documentele Hurmuzachi, Cernăuți, Eminescu.

Abstract: The study analyzes the historical context of the publication in 1878 of the booklet *The Abduction of Bukovina based on authentic documents* containing the secret correspondence between Baron Thugut, the Austrian internuncio in Constantinople, and Prince Kaunitz, the Austrian imperial chancellor, from February 3, 1773 to August 4, 1775, a correspondence extracted by Eudoxiu Hurmuzachi from the secret archives of the Empire. On the occasion of the centenary of the annexation of

Bukovina, many festivities were to take place in Chernivtsi, which were to be attended by Emperor Franz Joseph himself. This is the context in which Eminescu crosses the border into Bukovina carrying with him several hundred of the aforementioned pamphlet, which reveals the strategies used to annex Bukovina. The hypothesis of the study is that a detailed analysis of this correspondence can explain Eminescu's moral radicalism in the national direction.

Key words: Bucovina, Hurmuzachi documents, Chernivtsi, Eminescu.





***APECT ȘI INADAPTARE: IMPACTUL
MIGRAȚIEI ASUPRA IDENTITĂȚII ȘI
CORPORALITĂȚII ÎN LITERATURA
ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ***

Laura POPAN

Mrd., Facultatea de Litere,
Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Delimitări conceptuale despre literatura migrației. În accepțiunea generală a cuvântului și în gândirea tradițională, migrarea se referă la un eveniment prin care cineva își părăsește locul de reședință în favoarea unui loc mai oportun din diverse puncte de vedere. În sens etimologic, migrația face trimitere la un tip de dezrădăcinare voită sau impusă. Migrația încadrează în câmpul său semantic ideea de mișcare și instabilitate geografică. Mișcarea cu care este asociată migrația este un tip de mișcare transgresivă, iar emigrantul nu se definește prin natura sa statică, nici prin locul și ființa sa, ci migrația ca mișcare, respectiv „devenire și deplasare” (Thomas 2015: 4) sunt cele care îi oferă dimensiune migrantului. Sten Pultz Moslund este cel care vede această literatură ca fiind caracterizată prin: „rescrierea identității ca impură, intensificată de multiperspectivism și transformare formală, instabilitate semantică și neliniște” (Moslund 2010: 5). Fenomenul aduce cu sine „o schimbare simultană în spațiu fizic și socio-cultural, care implică nu numai deplasarea dintr-o comunitate în alta, ci presupune și distrugerea atașamentelor structurale din zona de plecare, reorganizarea sistemului național de destinație și asimilare culturală a mediului de primire” (Moslund 2010: 5).

Literatura migrației ca literatură hibridizată. Făcând apel la caracterul social pe care literatura despre migrație îl constituie, constatăm că în ansamblul elementelor care compun această literatură este elementul cultural și poziționarea individului la antipodul a două culturi. Astfel, aceste personaje se găsesc în niște spații intermediare care trec dincolo de anumite binare existente și reprezintă o linie de legătură între „acasă și lume” (Bhabha 1994: 13). Moslund este cel care consideră că actuala literatură despre migrație se caracterizează printr-o hibriditate culturală (Moslund 2010: 4), această hibriditate culturală este

reperabilă la nivelul experienței care apare în aceste romane sub forma unor „intermedieri culturale, procese de amestecare, fuziuni sau dublări a două sau mai multe culturi sau a două sau mai multe sisteme de semnificații”. Pe de altă parte, Roy Sommer propune o alternativă pentru ceea ce la Moslund este numit hibriditate (Moslund 2010: 5). La Sommer literatura despre migrație este numită literatură transculturală, o literatură care aglomerează într-un singur plan a două culturi în proces de coagulare sub egida aceleiași identități umane. Pentru el, literatura migrației poate fi încadrată sub această denumiri datorită unor trăsături precum identitate tranzitorie sau cosmopolitism fără margini. Atunci când vorbim despre literatura migrantilor este esențial să accentuăm discursiv faptul că „hibriditatea culturală” oferă dimensiune personajelor, transformându-le în ceea ce am putea numi personaje duale, dar cu fracțiuni de identitate culturală. Hibriditatea este reperabilă atât în tropi, cât și în modalitățile de tematizare ale experienței. Romanele despre migrație, cum vom vedea și la romanul Gabrielei Adameșteanu, se construiesc pe intermedieri ale firului narativ, narațiunea se construiește pe baza unor procese de amestecare. Literatura migrației conturează o lume dominată de fuziuni și dublări a două sau mai multe culturi, de unde rezultă mai multe sisteme de semnificație și mai multe unghiuri de receptare a realitate, în interiorul aceleiași entități coexistă două sisteme de valori și două culturi.

Profilul migrantului. Statutul emigrantului poate fi descris de cuvintele lui Du Bois „două suflete, două gânduri, două eforturi neîmpacate” (Stan, Sussman 2023: 6), iar aceste cuvinte redau foarte precis realitatea fundamentală și permanentă a oricărui migrant, migrantul având fie abilitatea, fie neșansa de a vedea realitățile social-politice și mentale dintr-o perspectivă dublicată. Identitatea individuală a migrantului este supusă unui proces de transformare datorită contactului cu noua cultură și abandonării identității primare, formate pe baza culturii de origine. Identitatea este percepută ca o oscilație între alteritatea radicală și similaritatea totală, reflectând dorința de a fi subsumat și de a fi cunoscut mai ales prin trăsăturile comune. Individul, în încercarea de a-și forma o identitate, se conformează pentru a satisface nevoia de apartenență și aprobare socială, dar și se individualizează pentru a răspunde nevoii de unitate și diferențiere. Identitatea este definită prin similitudine, asemănare, comuniune și unitate. Reprezentarea schimbării sociale și identitare este o permanență și este considerată ca fiind o caracteristică a ceea ce este identic. Astfel, prin procesul de migrare, individul experimentează pierderi și despărțiri: „pierderea locului în care s-a născut, a prietenilor, a

rudelor, a întregii lumi – însuflețite și neînsuflețite – cu care era obișnuit; pierderea, de cele mai multe ori, a limbii materne – a cărei interiorizare a contribuit în mod esențial la construirea memoriei sale explicite și a părții mai mature a Sinelui; pierderea spațiului socio-cultural, determinant pentru formarea identității. Emigrantul pierde inițial sentimentul de apartenență firească la cercul mai mult sau mai puțin larg al semenilor săi.” (Brundl, Kogan 2006: 193). Literatura despre migrație poate fi privită în egală măsură ca fiind rezultatul dintre tensiuni, dintre dorințele și oportunitățile individului, o reflectare a circumstanțelor trecute și a oportunităților viitoare. Identitatea tranzitorie a emigrantului este cea care sugerează faptul că emigrantul provine dintr-o cultură periferică își abandonează propria cultură în favoarea acceptării centrului. Pentru personajul migrator însăși experiența migrației reprezintă o situație de cotitură existențială, iar personajele migrației decid modul în care vor să facă față migrației. Atitudinile și reacțiile emigranților au în general două mari direcții, fie preferă să perceapă experiența migrației ca fiind una productivă, unică și profitând de avantajul pe care îl aduce evadarea din propria țară, fie prin prisma trăirilor și a percepțiilor migrația devine o agonie, o luptă permanentă între trecut și prezent, între aici și acolo.

Paradigme în turnura afectivă. Baruch Spinoza este cel care a pus bazele teoriei afectelor și a lansat printre primele opinii cu privire la ce înseamnă afectul și care îi sunt limitele. Gândirea lui reprezintă o sursă de plecare, directă sau indirectă, pentru o parte considerabilă a cercetărilor contemporani din care s-au preocupat de acest subiect. În mod paradoxal, Spinoza este invocat în majoritatea studiilor, fie pentru a-i continua linia de gândire, fie pentru a-i demonta teoriile. Sistemul de gândire al lui Spinoza s-a construit pe baza unui dualism. În concepția lui Spinoza, corpul și mintea reprezintă cele două axe fundamentale ale ființei umane. Ele nu interacționează și se influențează într-un singur sens, pornind de la minte spre corp. În concepția spinoziană corpul este o transpunere palpabilă, materială și concretă a proiecțiilor mentale. În alte cuvinte, corpul redă ceea ce minte proiectează. Spinoza susține că „acest lucru nu înseamnă că mintea poate determina corpul să acționeze sau că corpul poate determina mintea să gândească. Dimpotrivă, Spinoza susține că mintea și corpul sunt autonome, dar că totuși ele continuă sau se dezvoltă în paralel.” (Clough 2010: X). Unul dintre cele mai importante concepte pe care Spinoza le-a vehiculat a fost cel de „monism”, adică în esența individului există două „attributes” din aceeași „substance” și sunt întotdeauna corelate între ele (Houen 2020: 5). Importanța

pe care turnura afectului a primit-o este vizibilă în multiplele divergențe de ordine teoretic care s-au concretizat. Pe de-o parte, identificăm în rândul teoreticienilor o grupare a noncognitiviștilor (Baruch Spinoza, Deleuze, Guattari, Massumi) și o grupare a cognitiviștilor. În cazul ambelor abordări, dispută se duce pentru a stabili ce este afectul, care sunt limitele lui și care sunt elementele cu care intră în contact sau cu care se suprapune. Astfel, pentru noncognitiviști nu există și nici nu poate fi demonstrată o suprapunere între afect și emoție, iar pentru cercetătorii cognitiviști afectul reprezintă o reacție emoțională manifestată în plan cognitiv.

O dezbatere polemică se coagulează în jurul a trei teoreticieni semnificativi din sfera afectelor. Massumi, Gatens și Leys au o miză comună: să înțeleagă mintea (gândirea), respectiv cogniția și toate procesele cognitive care au loc la nivelul creierului. Mizele comune constau în dorința fiecăruia dintre ei de a înțelege și de a reda limitele și posibilitățile gândirii umane. Ariile de interes și domeniile din care acești cercetători provin sunt responsabile pentru abordările contradictorii. Totuși, poate fi adresată întrebarea: care dintre aceste modele de gândire reprezintă mai concret și mai fidel natura afectului? Massumi consideră afectul ca fiind fundamental și în mod necesar „anti-intenționalist”, afectul este disociat de semnificație și sens (în sensul procesării cognitive) și afectul nu reprezintă altceva decât un răspuns automat, un răspuns declanșat neintenționat, fără implicarea activă a conștientului. (Uhlmann 2020: 164). Massumi va dezbate și el problema dualității în linia lui Spinoza, el sugerează faptul că „afections” ale corpului uman reprezintă urme corporale provocate de o minte conștientă secundară (Alex Houen 2020: 5). Opiniile lui Massumi au fost intens criticate, opiniile sale au fost combătute atât în raport cu comprehensiunea operei lui Spinoza, cât și în raport cu fundamentele științifice pe care Massumi le-a invocat în studiile sale. Dacă în cazul presupuselor interpretări eronate, se poate justifica o preluare inexactă, în cazul ideile psihologice (eronate pentru Gatens și Leys) se poate justifica și influența lui Deleuze și Guattari asupra teoriilor lui Massumi.

Pe de altă parte, Moira Gatens și Ruth Leys se poziționează în opoziție față de ideile lui Massumi despre afect și despre relațiile care se stabilesc între minte și corp. Gatens acuză o înțelegere îndoielnică a lui Massumi față de teoriile de bază ale lui Spinoza. Printre alte divergențe conceptuale, pentru Gatens este imposibil ca, urmând linia lui Spinoza, în axa afect-gândire să existe o ruptură. După teoria spinoziană, fiecare afect implică un gând aferent, un gând conștientizat sau nu, dar nu disociat de afect. De altfel, teoria afectului în linia lui Spinoza ar fi constituită din dualitatea: afect – corp și cogniție – minte.

(Uhlmann 2020: 160). Referitor la propria alternativă asupra teoriei afectelor, Ruth Leys nu crede că există o distincție clară între afect și emoție. Interesul său se concentrează pe identificarea motivației pentru care cercetătorii contemporani din domeniile umaniste și sociale sunt tot mai atrași de acest subiect. Leys sugerează că supraevaluarea gândirii și a raționalității în istoria filozofiei și a criticii a dus la ignorarea impactului puternic al afectelor asupra conștiinței umane. Ea argumentează că aceste intensități și rezonanțe afective subliminale sunt atât de semnificative încât sunt adesea neglijate, nu din lipsă de apreciere față de puterea afectivă, ci din dorința de a nu subestima potențialul pentru creativitate etică și transformare. Leys subliniază că aceste aspecte ale ființei umane sunt cruciale pentru înțelegerea credințelor și comportamentelor noastre politice și personale, subliniind importanța de a le recunoaște și a le explora în profunzime pentru a realiza o dezvoltare etică și personală autentică. Ruth Leys se bazează pe studiile cognitive ale lui Silvan S. Tomkins.

În ultimele decenii, teoriile afectului au îndreptat atenția spre manifestarea emoțiilor și a intensităților nu doar la nivel afectiv, ci și cognitiv. Potrivit lui Tomkins, procesele afective sunt independente de orice intenționalitate sau semnificație. Această viziune este similară cu cea a Patriciei Clough, care consideră că afectul este o „discontinuitate” și este independent de caracter. Emoțiile sunt percepute ca răspunsuri automate ale organismului, nu ca procese dezvoltate de cogniție. Aceste teorii pot fi aplicate în cazul romanelor de migrație, în care emoțiile și trăirile asociate statutului de emigrant sunt prezentate într-o manieră confesivă și subiectivă puternică, ca reacții ale organismului la stimulii psihologici. Concluziile lui Tomkins sugerează că efectele noastre sunt strâns legate de circumstanțe și evenimente din lumea din jurul nostru; emoțiile fundamentale acționează fără să aibă cunoștințe prealabile despre obiectele sau situațiile care le provoacă. Contrar viziunilor freudiene, care susțin că emoțiile au o natură corporală cu potențial intențional derivat din dorințe și procese cognitive umane, pentru cercetătorii cognitiști, afectele devin reacții corporale neintenționate. Identificarea rațională a cauzelor și naturii emoțiilor rămâne un aspect ce necesită o abordare mai amplă, deoarece există o disjunctie între emoționalitate și ceea ce o provoacă. Leys creează o analogie între aceste viziuni și emoțiile ce formează „programe afective”, precum frica, furia, bucuria, care își păstrează caracterul autonom și reflexiv. Ea susține că afectul este independent de semnificație și înțeles, fiind un liant între noile teorii ale afectului în studiile umaniste și neuroștiință. Afectul se

manifestă dincolo de nivelul conștient și cognitiv, reprezentând o reacție corporală inconștientă și neintenționată (Leys 2011: 434).

Inadaptare și maladie. Într-un studiu despre migrație, Nail Thomas susținea faptul că figura migrantului este prin definiție cea a unei persoane care se caracterizează prin duplicitate identitară, duplicitate soldată adesea cu o inadaptare și cu o narațiune a eșecului (Thomas 2015: 2). Pentru a exemplifica felul în afectul interferează cu natura fizică a emigrantului ne vom baza pe două romane, și anume *Fontana di Trevi* (Gabriela Adameșteanu) și *Avalon. Secretele emitenților fericiți* (Bogdan Suceavă). Ambele romane configurează o narațiune a eșecului. Efectele migrației sunt transpuse în literatura română sub aspectul afectelor, care fie se concretizează printr-o corporalitate materială malativă, fie prin asumări cognitive mai mult sau mai puțin conștiente. Romanul lui Bogdan Suceavă redă subiectiv și direct conștientizarea unei afecțiuni de ordin fizic. Personajul lui Bogdan Suceavă suferă un infarct ca urmare a nemulțumirilor resimțite în plan emoțional: „atunci când am zis inițial că doctoratul meu va dura patru ani, am crezut că era vorba de un fel de doctorat european. Dar nu a fost deloc vorba despre același lucru. Ce au oamenii ăștia aici chiar e treabă de mai mulți ani” (Suceavă: 58). Condiția de emigrant este pentru acest personaj o condiție de constrângere și de respingere în același timp. „Monismul” lui Spinoza este evident prin felul în care corpul redă în mod involuntar și inconștient dificultățile cu care se confruntă mintea. Contextul social în care sunt plasați emigranții îi reduce pe aceștia la o categorie socială de inadaptăți. Dualitatea existențială a acestor personaje îi împiedică să-și reconstruiască viața în noul spațiu, dar nici nu le permite să se debaraseze de propriile rădăcini. Parcursul existențial al emigrantului este construit pe dualitatea cu care personajul trebuie să se confrunte. Procesul migrației are caracterul său transnațional, migrarea nu reprezintă un parcurs cu sens unic și nu se raportează (doar) la plecarea de aici pentru a ajunge acolo. Într-un studiu despre migrație, Charlotte Sussman sugera faptul că migrația poate fi asociată cu ideea de reședință fizică, dar migrația presupune mai mult decât relaționarea într-un spațiu situat la limita dintre acceptare și respingere.

Gabriela Adameșteanu construiește un roman care, printre altele, abordează și tematica migrației și devenirii profesionale. Prozatoarea construiește un imaginar malativ, fizic și psihic și își plasează personajele în lumina unei inadaptări cu grave repercusiuni fizice. Tânăra emigrantă își consolidează emigrarea pe două baze: părăsirea unei țări considerate fără viitor, o țară fără posibilități, dar plină de violență și pe faptul că vânează studii universitare mas-

terale în mediul academic din America. Dificultățile emoționale, dar și materiale cu care se confruntă tânăra fată îi provoacă acesteia o afecțiune oncologică cu ecouri puternice. Gabriela Adameșteanu pune în evidență faptul că atât fondul social impregnat de violență și nedreptate, cât și presiunea psihică cu care se confruntă în America sunt responsabile de degradarea fizică a personajului. Afectul este cel care conduce la o degradare fizică a acestor personaje. Prozatoarea realizează astfel un transfer simbolic între destinul unui personaj și fondul cancerigen al societății de care vrea să se desprindă. În loc să problematizeze mai realist soarta personajului său, prozatoarea îl plasează într-un repertoriu interpretativ, acela al inadaptării cronice și al respingerii alienante. În ciuda formației sale politologice, tânăra cercetătoare a Gabrielei Adameșteanu pare să refuze să înțeleagă atât lumea din care provine, cât și pe cea în care trăiește, sub impactul emoțional al violențelor resimțite în România. Dacă după participarea la revolta anticomunistă din Piața Universității alege să părăsească o țară percepută drept pierdută, în momentul incendierii turnurilor gemene din New York ea merge la coafor. Percepția migrației e astfel influențată, pe de o parte, de istoria (de)moralizatoare a angajamentelor conversiilor politice și, pe de alta, de retorica postcolonială a relației dintre centre și periferie. Cel ce alege să emigreze la douăzeci de ani după căderea comunismului o face atât sub efectul discursurilor despre Vest, dar și prin însușirea unui anticomunism moștenit intergenerațional. Desincronizarea sa față de lumea înconjurătoare pare să fie dublă, de unde și alienarea cu efect psihosomatic puternic.

Așadar, afectul, fie văzut ca o evoluție independentă, „noncognitivă”, fie ca o reacție emoțională cognitivă, se regăsește în esența umană și în lucrările artistice (mai ales cele literare) care îi sunt asociate. Migrația este doar unul dintre numeroasele fenomene sociale preluate în literatură sub forma unor teme recurente. Cu toate acestea, de cele mai multe ori, autorul își exprimă subiectiv experiența migratoare prin intermediul afectului. Afectul se manifestă atât în reacțiile fizice ale corpului, cât și în percepțiile conștiente sau inconștiente cognitive.

Bibliografie:

- Adameșteanu 2018: Adameșteanu, Gabriela, *Fontana di Trevi*, Iași, Editura Polirom.
- Albu 1987: Albu, Alexandru, Roșu-Hamzescu, Ion, *Migrația internațională a forței de muncă*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.

- Bhabha 1994: Bhabha, H. K., *The Location of Culture*, London and New York, Routledge.
- Bhawana 2020: Bhawana, Pokharel, *Diaspora and Diasporic Literature: Condition to Consciousness*, în: *The Outlook: Journal of English Studies* 11.
- Brundl, Kogan 2020: Brundl, Peter; Kogan, Ilany (trad. Feruglio, Ana-Mirela), *Copilăria dincolo de traumă și străinătate*, Editura Fundația Generația – EFG.
- Clough 2010: Clough, Patricia Ticineto, *The Affective Turn. Political Economy, Biomedica, and Bodies*, în: Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth (coord.), *The Affect Theory Reader*, Durham, Londra, Duke University Press.
- Clough 2007: Clough, Patricia Ticineto, Halley, Jean, (coord.), *The Affective Turn. Theorizing the Social*, Durham and London Duke, University Press,.
- Florice 2006: Octavian, Florice, *Migrația și crimițatitatea*, Târgoviște, Editura Bibliotheca.
- Houen 2020: Houen, Alex (coord.), *Affect and Literature*, United Kingdom, Cambridge University Press.
- Larsen 2016: Larsen, Svend Erik, *Memory, Migration and Literature*, European Review 24:4, pp. 509–522,
DOI:10.1017/S1062798716000053.10.1017/S1062798716000053
- Leys 2011: Leys, Ruth, *The Turn to Affect: A Critique*, în: *Critical Inquiry*, vol. 37, nr. 3, The University of Chicago Press.
- Lisievi-Brezeanu 1986: Lisievi-Brezeanu, Ana-Rodica, *L'interaction des facteurs demografiques, economiques et sociaux dans les effets consequences des migrations internationales*, Paris.
- Moslund 2010: Moslund, Sten Pultz, *Migration Literature and Hybridity*, London, Palgrave Macmillan.
- Soren 2008: Soren, Frank, *Migration and Literature*, New York, Palgrave Macmillan.
- Stan, Sussman 2023: Stan, Corin, Sussman, Charlotte, *The Palgrave Handbook of European Migration in Literature and Culture*, Palgrave Macmillan.
- Suceavă 2019: Suceavă, Bogdan, *Avalon. Secretele emigranților fericiți*, Iași, Editura Poliom.
- Thomas 2015: Thomas, Nail, *The Figure of the Migrant*, Stanford, Stanford University Press.
- Uhlmann 2010: Uhlmann, Anthony în Alex Houen (coord.), *Affect and Literature*, United Kingdom, Cambridge University Press.

Rezumat: Studiul nostru își propune să chestioneze turnura afectivă cu scopul de a identifica mizele acestei cotituri de gândire. *The Affective turn* face trimitere în primul rând la modurile în care cele două elemente active (mintea și corpul) se influențează. În cadrul discuției, romanele despre migrație ne vor servi ca suport pentru a ilustra relația inalienabilă dintre afect și fiziologic, experiența migrației generând un fiziologic impregnat de patologic. Considerând teoria afectelor un domeniu fluid și dinamic, un domeniu în plin proces de coagulare, vom trece în revistă principalele accepțiuni ale teoriei, făcând apel la opiniile teoreticienilor care s-au preocupat de acest subiect (Spinoza, Deleuze, Massumi, Ruth Leys, Patricia Ticineto Clough, Alex Houen). Sinteza cercetărilor despre teoria afectelor pune în evidență o relație indestructibilă între mine și corp, dintre afecte și rezultatul inevitabil asupra corpului, iar romanele migrației ilustrează procesul de alterare fizică survenit în urma inadaptării.

Cuvinte-cheie: teoria afectului, literatura migrației, dualitate existențială, inadaptare, maladie.

Abstract: Our study aims to question the affective turn in order to identify the stakes of this turn of thought. The Affective turn refers primarily to the ways in which the two active elements (mind and body) influence each other. In the framework of the discussion, the novels about migration will serve us as a support to illustrate the inalienable relationship between affect and the physiological, the experience of migration generating a physiological impregnated with the pathological. Considering the theory of affects as a fluid and dynamic field, a field in full process of coagulation, we will review the main meanings of the theory, appealing to the opinions of theorists who have dealt with this subject (Spinoza, Deleuze, Massumi, Ruth Leys, Patricia Ticineto Clough, Alex Houen). The synthesis of research on the theory of affects highlights an indestructible relationship between self and body, between affects and the inevitable result on the body, and migration novels illustrate the process of physical alteration that occurred as a result of maladaptation.

Keywords: affect theory, migration literature, existential duality, maladjustment, illness





**ROMANUL BASARABEAN ACTUAL.
IMAGINARUL MIGRAȚIEI¹**

Felicia CENUȘĂ

Doctor în filologie,
conferențiar cercetător,
Institutul de Filologie Română
„Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al
USM Chișinău, Republica Moldova

În istoria actuală, secolul al XX-lea este considerat „secolul migrațiilor”. Pentru Basarabia, acesta a fost veacul unor revoluții devastatoare, al două conflagrații mondiale și al unui război civil, al colectivizării, al foametei și represiei staliniste, al creării „omului nou” comunist, al dezmațurilor și experimentelor hrușcioviste și brejneviste, al perestroikăi lui Gorbaciov și al destrămării Uniunii Sovietice, al exodului masiv, în esturi și în vesturi, al populației sărăcite, al dezrădăcinării.

Despre strămutarea populației băștinașe la „deștelenirea” pământurilor din Kazahstan, obiectivul lui Nikita Hrușciov de distrugere sistematică a elitelor prin ruperea legăturilor organice cu tradițiile culturale naționale autentice, s-a scris preponderent în perioada sovietică. Astfel, la țelina kazahă ajung personajele din proza lui Nicolae Vieru. Tot prin Kazahstan peregrinează și Simion din nuvela *Un hectar de umbră pentru Sahara* a lui Vlad Ioviță, un tip din Transnistria, un înstrăinat cu identitatea lingvistică, etnică și sufletească sfâșiată. Plecarea acestui personaj spre Kazahstan și întoarcerea la baștină sunt marcate de lupta continuă dusă cu sine în căutarea propriei identități. Întors la vatră, acesta își găsește sfârșitul în mâinile unor venetici strămutați din alte părți ale Uniunii Sovietice.

Despre război, deportări, foamete, dezrădăcinări, stagnare și restructurare gorbaciovistă, vehiculând concepte ușor verificabile, probleme sociale și politice care impregnaseră societatea basarabeană în perioada comunistă, vorbește și Ariadna Șalari în romanul autobiografic *Venetica* (1998). Autoarea, o voce distinctă în literatura acelor timpuri, născută la Cetatea Albă în 1923, își

¹ Articol elaborat în cadrul subprogramului de cercetare 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM.

face studiile la Universitatea Tehnică din București. După o perioadă de ședere în România, revine în Basarabia. Întoarcerea la baștină o aruncă pe scriitoare într-o profundă stare de tensiune și disconfort, ajungând să se întrebe ce-ar fi făcut de n-ar fi plecat la București. În *Venetica*, autoarea mărturisește: „Repatriindu-mă, îmi imaginam o vatră primenită, ce-și impune harul orânduiriilor nedezmințite, nicidecum gratuite, de un strălucit, fie și chinuitor, destin prometeian! Dar acum știam că baștina spre care năzuisem n-avea față duioasă să te mângâie ca o mamă! Ea, de fapt, n-avea nicio față, ci numai o formă, în care intuiai niște curioase forțe ce se opuneau celor firești, care tind, de obicei, să conserve orice formă” (Șalari 1998: 83). Astfel că, la scurt timp după sosire, la îndemnul fratelui său, Ariadna Șalari pleacă în Rusia, unde se angajează laborantă la o uzină de lângă Moscova.

În Rusia comunistă, scriitoarea cunoaște mecanismele subtile ale culpabilizării și distrugerii demnității umane, prin instalarea unei stări de frică: „Când te temi să nu fii învinuit de ceea ce n-ai făcut, de ceea ce nu intenționezi să săvârșești vreodată! O asemenea spaimă derutantă e strașnică, mai ales când contaminează o societate întreagă! O societate ce se lasă asaltată de o atare fantomă, ba și o încuviințează, găsindu-i justificare, e ceva insolit, contrar oricărui simț sănătos și întregii experiențe umane. Când individul sfârșește prin a se teme de orice inconsecvență a propriului său gând, ajunge să-i fie frică chiar și de cuvintele sale, să nu-i scape vreunul nelalocul său, ori ar putea fi greșit interpretat, compromițându-l” (Șalari 1998: 99). Și în alt loc: „Vezi-ți de lucrul tău de laborator și pune cep gurii în chestiile care știu că-ți plac!, o dăscălea fratele tău niciun menajament. Nu uita că în țara asta nu există om care să nu fie controlat! Cât te privește, în calitatea-ți de proaspătă repatriată, e firesc să nu inspiri încredere de la bun început!..” (Șalari 1998: 114).

Urâtul și promiscuitatea, frustrarea și mai ales absența comunicării sunt termenii-cheie ai acestei construcții narative. Cotidianul rusesc cenușiu, spaima și frica instalate treptat insinuează o stare a neliniștii. Rusia este percepută drept spațiu în care predomină meschinăria și mizeria, bârfa, turnătorii și răutatea. Personajul este victima unei lumi de coșmar, absurdă și ininteligibilă. De aceea se gândește să revină în Moldova sovietică, chiar dacă știe că nimeni nu o așteaptă, dar e partea de pământ care nu a rămas „nedestrămat” din fosta baștină istorică, „din acel mândru plai verde ce adăpostea cândva sămânța unui neam dârz, viteaz și harnic, cântat de cronicarii străbunelor vremi, proslăvit de faima lui Ștefan cel mare și Sfânt” (Șalari 1998: 168).

Pentru Ariadna Șalari, scrisul este act vindicativ, o cale a cunoașterii de sine: „Scriu ca să uit. Ba nu, scriind, încerc să judec trează lucrurile. Doar când verși din tine tot ce ți s-a îngrămădit în suflet, parcă te mai liniștești. Însemnările din jurnal te mai ușurează, te fortifică într-un fel, te ajută să-ți vii în fire. Și izbutești, până la urmă, ca cel puțin să nu te mai ajungă tropăitul din coridor ce-ți sparge urechile și toată gama acelor zgomote vulgare, grosolane, de prost gust, zgomotul unei lumi necăjite, proletare!” (Șalari 1998: 117).

Venetica rămâne o carte despre condamnarea ființei umane de către imperiul Răului, Rusia. Se poate citi ca o confesiune personală, dar și ca document al epocii comuniste din spațiul sovietic, văzut din perspectiva unui străin venit din vechiul regat, repatriat la o baștină înstrăinată, și venetic în țara Răului.

Destrămarea Uniunii Sovietice și căderea comunismului în țările est-europene au dus la o turnură în istoria Europei răsăritene. Se credea că, de aici încolo, individul își va putea recâștiga libertatea, pe care ulterior va trebui să și-o asume. O libertate dezirabilă și, în același timp, imprevizibilă, întrucât omul simțea încă nevoia unei anumite protecții și siguranțe. Se dorea liber, fără frica zilei de mâine. Deși i-a oferit independență și raționalitate, râvnita libertate l-a izolat, creându-i „o stare de angoasă și slăbiciune” (Fromm 1998: 8). Această izolare părea de nesuportat, iar alternativa rămânea fie fuga din fața poverii libertății către noi dependențe și supuneri, fie aspirația către realizarea deplină a libertății autentice, bazată pe unicitatea și individualitatea persoanei. Mai mult, protecția și libertatea țineau de autoeducarea individului, de acceptarea adevărului pur, cel al Evangheliei: „Veți cunoaște adevărul și adevărul vă va face liberi” (Ioan 8: 32). Din păcate, libertatea și adevărul vor ajunge adevărate poveri pentru mulți din cauza confruntării tăioase cu trecutul.

După anul '89, când li s-a oferit libertate de acțiune și de gândire, o bună parte dintre basarabeni a demonstrat că, de fapt, nu la capitalism sau democrație speraseră ei, sau la re-câștigarea Patriei pierdute, ci la un comunism ceva mai decent și mai uman, unul al bunăstării, confortului și protecției, care, afirmă eseistul Iulian Frunțașu, „a însemnat inițial un efort sincer de transformare a sistemului comunist și de atribuire a unei fețe umane acestuia, de modernizare a puterii sovietice” (Frunțașu 2019: 122). Să amintim faptul că „raiul” comunist se prăbușise din rațiuni de sărăcire generalizată, nu și din rațiuni pur ideologice.

Experimentele produse în republicile postsovietice, atât în perioada comunistă, cât și după aceasta, au provocat suferințe și distrugerii enorme în con-

știința individului. „Republica Moldova a demonstrat că poate fi orice după 1991: obiect de speculații lingvistice, loc de perpetuă îndoctrinare, sursă a stuporilor occidentale și poligon de testări antropologice, numai nu o țară în deplinul înțeles al cuvântului. O creatură ridicolă, dacă nu ar fi atât de tragică”, scrie Vitalie Ciobanu într-un amplu studiu (Ciobanu 2001: 191).

Republica Moldova se află astăzi la al treilea val al migrației, primul fiind în anii 2000-2005, când, săraci, disperați, fără acte, nefiind protejați de nimeni, acceptând cu resemnare să se despartă de cei dragi, basarabenii s-au trezit impuși să apuce drumul pribegiei pentru a-și căuta o sursă de existență în altă parte, fie în Vest, fie în Est. Acel prim val se produsese din cauza crizei economice iscate în urma prăbușirii Uniunii Sovietice, a degradării resurselor acesteia, dar și a reformelor defectuoase făcute de guvern. Toate acestea au condus la apariția crizei legăturilor sociale, a rupturii concrete a relațiilor sociale, cotidiene, familiale, profesionale și de vecinătate. Cu alte cuvinte, s-a produs o criză antropologică, „tipul de criză care afectează concomitent comportamentele economice, relațiile sociale, dar și subiectivitățile individuale” (Dubar 2003: 16).

În al doilea val, între anii 2015-2018, basarabenii au plecat în străinătate din motive personale, pentru o viață mai bună. Astăzi, din Republica Moldova pleacă a treia generație de cetățeni, speranța acestui mic spațiu românesc separat de Țară. Se pleacă la studii prin burse de cercetare sau la munci mai bine plătite și mai performante decât în Republica Moldova. Unii pleacă afectați fiind de consecințele șomajului sau a altor dificultăți, alții – pentru condiții de trai mai bune.

Ca sursă de inspirație, primul val al migrației a dat scriitorului, și cititorului deopotrivă, o serie de texte despre destinul tragic al basarabenilor refugiați în Vest, spațiu considerat de ei tărâm al făgăduinței. Acest segment de timp îl vedem reflectat într-o serie de scrieri recente: *Viața unei Nopti sau Totentanz: Jurnalul Menajerei* (2009) de Claudia Partole, *Un an în paradis* (2005) și *Kinderland* (2013) de Liliana Corobca, *Green Card* (2022) de Constantin Olteanu, toate radiografii literare ale perioadei postcomuniste, ale mentalităților acesteia și a vieții de captiv a basarabeianului emigrant, dar și în jurnale sau volume de mărturii scrise de conaționali basarabeni emigrați în Europa, care relatează despre exodul populației din Republica Moldova spre Italia în anii 1998-2006 ș. a., mărturii ce pot servi drept surse de informare, documentare și valorificare a imaginarului migrației.

„A fost un drum lung! Un drum al disperării”, mărturisește naratoarea din romanul *Viața unei Nopti sau Totentanz: Jurnalul Menajerei*. „Mi se părea că mă duc alungată de-acasă și că în țara mea nu mai încap, nu mai am loc, nu mai trebuiesc nimănui!” „De ce, mă întrebam, de ce a trebuit să mă pornesc în lume? Dar, oare, a fost nevoie? M-a alungat cineva?” „Întâi de toate, am înțeles că nu mai pot să mă descurc (financiar) lângă ai mei! Neputința de a înfrunta greutățile, dar și disperarea în fața acestor greutăți, m-au făcut să aleg drumul străinătății. Mai puțin curiozitatea sau dorința de a deveni o alta” (Partole 2009: 18-19).

Exodul a sărăcit sate, a despărțit familii și a înstrăinat copii. Semnificativ în acest sens este fragmentul în care un grup de bărbați moldoveni, plecând la muncă în străinătate, înghesuiți într-un microbuz, discută:

„– Îți închipui, la noi în sat s-au împuiat vulpile! Astă-iarnă puteau să dea buzna în ogradă și să-ți șterpelească găina chiar de sub nasul tău. Rămâneai cu gura căscată și nu puteai face nimic. Prea multe erau!

– Aveau unde trăi?

– Atâtea case fără stăpâni, cum să nu aibă!?

– Și lumea nu le putea veni de hac?

– Cine să le vină? Dacă-ți spun ca la un om că, la noi, fiecare a doua casă e pustie... S-au dus toți – cei mai vrednici! Și-au luat lumea-n cap... Unde s-a mai văzut să rămână satul doar cu bătrâni și copii?!

– Nu-i normal... Dar crezi că la noi în sat e mai breaz? S-a ajuns că n-are cine săpa o groapă și nici cine duce mortul la cimitir. Nu-s bărbați! Adică mai sunt, nu-i vorbă, dar dintre acei care abia-și duc fundul. Vai de capul lor! Acei mai în putere s-au dus care și încotro, cum zici și tu, s-au dus pe unde-au putut, unde i-au dus ochii, ca să facă un ban. A rămas satul fără bărbați! Dar e și mai rău că s-au dus și femeile.

– Și ce dacă s-au dus femeile? Ele găsesc mai ușor de lucru.

– Găsesc, dar... ele-s mame! De ele se ține sufletul familiei...

– Ai dreptate! Dacă-i acasă mama, o femeie, parcă-i mai altfel.

– Câte familii s-au destrămat?!

– Numai la noi în sat, pe care și-l auzi...” (Partole 2009: 59).

Ajunși în Europa, puțini sunt cei care reușesc să-și găsească rapid un loc de muncă, tot așa cum puțin sunt cei care au norocul să fie întâlniți și găzduiți de conaționali veniți mai devreme în acele locuri. Mulți dintre ei merg la un fel de piață a muncii aflată undeva la periferia orașului (sau la *Piața moldovenilor*, despre care amintește și Tatiana Safaler în cartea *Femeile emigrante*

povestesc): „Parcul din preajma lacului de la marginea orașului V. e un fel de sală de așteptare, e *locul pașilor pierduți*! Aici (poate și acum) se adună și cei rămași fără lucru, dar și alții *nou-nouți*, veniți după trufandale... Fiecare așteaptă să fie ales pentru o slujbă potrivită, se vrea descoperit! E un fel de insulă a speranței... E locul unde se adună lume diferită (atât de diferită!), în fiecare miercuri și duminică (ca la iarmaroc!). Unii își fac apariția pentru a-și selecta o slugă devotată, ceilalți – pentru a fi aleși de un stăpân cumsecade. Celui care vine cu interesul de a-și alege nu-i pasă pe cine are în față: că-i profesoară sau medic, sau inginer; că e o mamă cu copii rămași acasă, că-i o copilă nevinovată. El își urmărește scopul! E un fel de târg cu oameni-dobitoace, pentru că majoritatea nu știu să vorbească în limba celor care-i cercetează (mai mult presupun!), de aceea și sunt tratați ca niște cai de vânzare. Nu comunică unii cu alții decât cu ochii (sau prin intermediari zeloși) și cei examinați sunt în stare să caște până și gura ca astfel să le fie văzuți nu numai dinții, dar și sufletul. Ar face orice numai și numai să fie ei angajați, și nu alții înaintea lor” (Partole 2009: 66-67). Mai mult, toți sunt și vulnerabili pentru că nu vorbesc limba țării de emigrare, nu înțeleg cutumele băștinașilor, astfel că primejdiile îi pândesc la orice pas.

Negăsind o perioadă mai lungă un loc de muncă, emigranții caută diferite căi de ieșire din impas: „Într-o duminică, câțiva tipi rămași fără serviciu se fâleau în gura mare cum au sustras (cu câtă măiestrie!) niște mărfuri din magazine *șic* (așa le-au zis ei!). Erau mândri, se lăudau unul pe altul că, adică, le-au *luat* (nu le-au furat!), rămânând neobservați. Cineva le-a aruncat o replică supărată: „Din cauza voastră și a ȝiganilor, lumea se uită rău la noi!” Dar imediat a fost apostrofat, și nu doar de cei vinovați! Și atunci începu o adevărată hărmălaie: unii îi apărau pe hoți că, adică, ce erau să facă: „Trebuie să trăiască și ei!” Alții însă, nefiind de acord cu primii, se revoltau: „Nici nouă nu ne e mai ușor – dormim pe sub poduri, pe bănci, pe cine știe unde până ne găsim un loc de muncă, dar nu furăm și nici nu-i luăm nimănui zilele” (Partole 2009: 70).

Un personaj simbolic în economia romanului Claudei Partole este Țicnita, femeia care apare în parcul unde emigranții se adună la târgul muncii. Prin sincer-naivitatea sa, ea demască convenționalismul viciat al vieții de emigrant. Această mască formală și de gen este necesară autoarei pentru a-și defini poziția față de observarea vieții, dar și crudul adevăr: „Dacă nu ne întoarcem de unde am venit, vom ajunge niște prăpădiți. Niște oameni ai nimănui pe acest pământ. Auziți! (...) Aici suntem nimeni și nici banii adunați nu ne vor salva...” (Partole 2009: 103).

Subiectul romanului *Viața unei Nopti sau Totentanz: Jurnalul Menajerei*, după cum lesne se observă, este unul destul de simplu și începe *ex abrupto*. O emigrantă din Basarabia, fostă actriță, stă la căpătâiul unei bătrâne italiene decedate în fapt de seară, Emili, femeia de care are grijă. E nevoită să aștepte ziua următoare, până când vor veni fiicele bătrânei, timp în care citește din jurnalele și scrisorile prietenelor sale, Ani și Nelly, texte care vor fi incluse mai târziu în propriul jurnal, autoarea uzitând de tehnica *jurnalului în jurnal* aici. Dacă partea a doua a titlului, *Jurnalul menajerei* este ușor explicabilă, atunci prima parte, *Totentanz*, care se traduce din germană prin „dans macabru”, sugerează că moartea *planează* asupra protagonistei, fie că aceasta se află în preajma bătrânei defuncte pe care o îngrijea, fie că e în drum spre căutarea unui loc de muncă etc. Ea pare a se întâlni cu moartea, dar de fiecare dată reușește să supraviețuiască sau s-o evite.

Întâmplările din roman nu sunt decât *felii* din viața emigranților. Romanul se axează pe jurnalul naratoarei, care include, la rândul lui, o serie de fragmente din jurnalele altor personaje, scenarii epice care reflectă destine, dar și citate și maxime conexe. Această tehnică a jurnalului simulează coincidența cu faptul existențial, protagonistul jurnalului fiind omul construit și nicidecum omul concret. Textul seamănă a fi mai mult unul documentar, autoarea deghi-zându-se în personajul central, o actriță ajunsă în Italia să muncească pentru a-și putea întreține familia rămasă în Basarabia și pentru a-și întoarce datoriile. Se creează impresia că autoarea nu a inventat aproape nimic, ci doar a povestit ceea ce a trăit ea nemijlocit sau cunoștințele sale aflate departe de casă. Incluse în text, re-memorările sau mărturiile își pierd din autenticitatea genuină, transformându-se în ficțiune. Naratoarea ia în vizor o galerie de personaje, dar reliefează portretul emigrantului ilegal. Nu oricare, dar anume portretul migran-tului parvenit, al angajatorului lipsit de scrupule, al cămătarului etc.

Romanul *Căinele de bronz* (2017) al Emanuelei Iurkin, la un prim nivel de lectură, poate fi perceput ca o formidabilă frescă a societății basarabene din anii '90, „o carte în care dramele individuale sunt raportate la tulburările istoriei” (Țurcanu 2024: 84). Tonul confesiv și precizia detaliilor l-ar putea face pe cititor să creadă că e un roman autobiografic. Autoarea încearcă o deconven-ționalizare a modelelor literare din Basarabia actuală și recurge la adoptarea unor formule artistice inedite. Trama narativă a romanului se țese pe re-trăirea momentelor din copilăria și adolescența naratoarei, perioade care i-au provo-cat o adevărată mutație sufletească, o *metanoia*, un voiaj dantesc printr-un infern din care nu poate ieși – despărțirea părinților și plecarea mamei la mun-

că peste hotare, la Moscova. Toate aceste triste evenimente o „provoacă” să se confeseze lui Vâlcu, personajul imaginar al romanului. Reproducerea fidelă a faptelor și imaginilor din trecut, a impresiilor lăsate de acestea întrec simpla necesitate de a povesti, de a evoca, tinzând spre comprehensiune, relevându-se, în ultimă instanță, ca un proces al memoriei colective, al conștiinței de sine.

Cartea prezintă „drama unei generații întregi, care a fost privată de afecțiunea maternă din cauza sărăciei” (Țurcanu 2024: 88). Greu ne putem da seama unde sfârșește confesiunea și unde începe ficțiunea. Și respectiva ambiguitate este voită, iar autoarea o recunoaște cu un ton firesc, ce nu mai surprinde pe nimeni. Această punere în pagină, rezultată din mărturisirile personajului, se identifică cu textul însuși al operei pe cale de a se face. Voința juvenilă de autoafirmare, încercarea sisifică autodistrugătoare și plină de furie lucidă țințesc obiective cu mult mai mari decât satisfacerea unui mărunț orgoliu, și anume: justificarea existențială a sa și a familiei sale.

Autoarea desăvârșește propria versiune a condiției umane în numai 75 de pagini, prin intermediul universului interior, unde stimulii din exterior sunt filtrați și ordonați riguros în funcție de specificitatea lor.

În planul compoziției, romanul este scris cu multă dexteritate. Același lucru se poate afirma și despre frazare și fragmentare. Ordinea fragmentelor însă pare de multe ori aleatorie și cu greu s-ar putea vorbi de un fir epic: totul seamănă mai degrabă cu niște mărturii extrase dintr-un jurnal sau cu note mai mult sau mai puțin sporadice. „Amintirile sunt povești imaginate, le recompui și le completezi în permanentă, explică naratoarea. Mereu vii și tot mai spectaculoase. Evenimentele sunt doar punctul de plecare, realitatea imediată e doar un pretext. E ca și cum ai alimenta un motor. Restul sunt micile realități de fiecare zi (...). Ceea ce ar trebui să unească aceste mărturii fărâmițate și incoerente se află în interiorul meu. Am încercat să le adun pe toate în una și să mi le scot din cap. Mai mult decât de oameni, mi-e frică de cuvinte, de puterea lor. Sunt de-a dreptul paranoică. Le-am înșiruit pe toate ca să scap de ele. Vreau să înțeleg de ce și unde evadesc și, mai ales, prin ce minune reușesc să mă întorc de fiecare data. Poate vei desluși ceva demn de luat în seamă, capabil să ne ajute” (Iurkin 2019: 11-12). Nu este exclus că această dezarticulare a romanului să fie voită, făcută cu scopul de a sugera lipsa de miză sau risipirea existenței personajului.

Sociologia ne-a obișnuit cu imaginea migrantului, a exilatului mai exact, ca fiind prin definiție, în mare parte, una a dezrădăcinatului, asemănătoare exilului lui Ovidiu. Condiția de migrant e una mai degrabă dramatică și

maladivă decât una valorificată pozitiv, protagoniștii fiind niște victime ale destinului, întrucât migrația afectează condițiile emoționale ale migranților și ale membrilor țării de găzduire. De regulă, aceștia sunt nevoiți să treacă prin „purgatorii umilitoare, să-și vadă invalidate experiența, pregătirea, capacitatea, iluziile, să îndure privațiuni la care nu s-au așteptat, ori să facă munci pe care acasă le-ar fi socotit inferioare, până reușesc să-și asigure o situație mai stabilă, uneori, chiar mulțumitoare în plan material” (Paler 2017: 17). Evoluțiile recente ale fenomenelor migratorii însă scot în evidență existența unei culturi a relaționării, pusă în practică de imigranți și pe care aceștia o mențin în cadrul propriei lor mobilități, susține cercetătoarea Dana Diminescu. Astfel, astăzi, în era internetului, este din ce în ce mai rar faptul de a vedea migrațiile doar ca o mișcare între două comunități distincte, aparținând unor locuri îndepărtate și marcate de relații sociale independente unele de altele. Dimpotrivă, se întâmplă din ce în ce mai des ca imigranții să creeze și să întrețină relații la distanță, care să suplinească funcția raporturilor de proximitate (Diminescu 2002: 6). Toate sunt afirmații ce se cer a fi nuanțate, pentru că există literaturi ale exilului, ale înstrăinării, dar și narațiuni ale exilului considerat ca o experiență care îmbogățește (cel puțin la nivel literar), cum e cea a diasporei bunăoară.

Prin urmare, am putea afirma că, astăzi, diaspora basarabeană realizează poate cele mai bune producții literare din ultimii ani. Lorina Bălțeanu, de exemplu, autoare stabilită în Franța de mai bine de 10 ani, vine cu romanul *Legată cu funia de pământ* (2023), roman guvernat de obsesia plecării, a părăsirii „gliei strămoșești”, a ruperii de aceasta. Textul se constituie pe fragmente din jurnalul unei adolescente care-și dorește să fugă din sat, din lumea în care trăiește. Are o mătușă Muza, plecată din sat pe care o admiră și vrea să fie ca ea. Chiar dacă află că de fapt ea nu a fost artistă, ci o ordinară costumieră la un teatru din București, iar toate bijuteriile pe care le râvnea erau false, dorința de a fugi din sat nu o lasă. Adolescența respectivă o invidiază și pe verișoara ei, Lica, plecată din sat, abandonată de părinți, mutată dint-un orfelinat în altul.

Fuga, în structurile de adâncime ale textului, semnifică părăsirea durerilor și suferințelor împlântate în „codul genetic” al personajului și perpetuate din generație în generație: foamea, deportările în Siberia, sărăcia, lipsa de empatie, memoria colectivă într-un cuvânt, despre care vorbește metaforic protagonistul, dar de care nu poate scăpa. E o evadare din legea seculară a basarabenilor de a fi legați de pământul pe care s-au născut. Poetă la formare, autoarea încearcă să se exprime uzitând de recuzita metaforei: „De cum răsare, luna își sprijină fața rotundă în palme și se uită prin fereastră la mine, să vadă ce fac.

Se bucură că încă nu am plecat. Ca și mine, luna are pete albe pe față. Eu pe ale mele le-am frecat cu cenușă, dar nu mi-au trecut. Așa ghilea buna zolnicele după țesut. Să le facă mai albe. De la cenușă, eu m-am făcut mai smolită, iar petele, acum, mi se văd și mai tare. Nici ale lunii nu trec. Chiar dacă și le spală în fiece dimineață cu rouă. Chiar dacă uneori se subție și nu mai are față deloc. (...) Ca și mine, luna ar pleca de acasă. Ca și mine-i legată cu funia de pământ” (Bălțeanu 2023: 75).

Romanul *Montana* (2022) al scriitorului cu origini transnistrene Alexandru Popescu, stabilit de 5 ani în Regatul Unit, e o reprezentare a timpurilor tumultuoase, cu multe convulsii sociopolitice din spațiul transnistrean, de la începutul războiului de pe Nistru, până în prezent. Personajul central, Ivan Josan, jurnalist la un canal de televiziune britanic, născut la Bender, își are propria odisee: fuge de înrolarea în rândurile armatei transnistrene evadând la Chișinău, apoi, datorită unei burse de studii, emigrează în Marea Britanie. Mulți ani mai târziu, întors de urgență la Bender (mama îi era internată în spital în urma unui atac de cord), va fi prins și închis de milițienii transnistreni pentru pătrundere ilegală în autoproclamata republică. Este salvat însă de un fost coleg de clasă, astăzi persecutor.

Montana este o alegorie a călătoriei intrinseci spre căutarea adevărului eu. Cartea oferă chei de înțelegere inclusiv a personalității autorului și a operei sale, trimite lumini asupra zonelor de umbră și neliniște ce s-au înstăpânit în edificiul său identitar. Întâmplările, personajele, atmosfera de atunci sunt resuscitate, infuzând amintirilor o tristă și sfâșietoare poeticitate. Romanul este invadat de o serie de flashback-uri, de *triggeri*, care, în anumite circumstanțe, îl fac pe protagonistul Ivan Josan să-și amintească de copilărie sau de traseul parcurs de el din copilărie până la maturitate, evidențiindu-i profundele traume sufletești produse de războiul din Transnistria și de regimul separatist. Amintirile au cumva un rol paliativ, eliberator. Accentul însă nu este pus pe războiul în sine, ci pe destinul individual al protagonistului. Astfel, romanul are drept scop recuperarea identității pierdute a personajului și contracaraarea efectelor ideologiei comuniste mnemofobe – ambele devenind obiectul privilegiat al reflecției artistice.

Scrierile la care ne-am referit succint în studiul de față pun în lumină tonurile minore ale existenței, atrag atenția asupra problemelor identitare din Republica Moldova, imaginarul migrației înglobând mărturisiri scrise ale unor întâmplări reale convertite în ficțiune. Autorii acestora pun accent mai mult pe tematică și mai puțin pe finalitatea estetică a scrierilor, preponderente fiind

dialogurile, discursul direct, evident publicistic, simplificarea recuzitei lexicale, urmând dezideratul accesibilității și sensibilizării cititorului, în mare parte familiarizat cu subiecte de asemenea fel. Dincolo de diferențe (de generație sau de formulă literară), toți acești autori au în comun utilizarea unui material autobiografic de factură basarabeană, același sistem de referință și aceeași istorie culturală.

Bibliografie:

- Bălțeanu 2023: Lorina Bălțeanu, *Legată cu funia de pământ*, Chișinău, Editura Cartier.
- Ciobanu 2001: Vitalie Ciobanu, *Dilemele „generației regăsite”*, în: *Valsul pe eșafod*, Chișinău, Editura Cartier.
- Diminescu 2002: Dana Diminescu, *Les migrations à l'âge des nouvelles technologies*, în: *Hommes et migrations*, nr. 1240, pp. 6-9.
- Dubar 2003: Claude Dubar, *Criza identităților. Interpretarea unei mutații*, Chișinău, Editura Știința.
- Fromm 1998: Erich Fromm, *Frica de libertate*, București, Editura Teora.
- Fruntașu 2019: Iulian Frunțașu, *Eseu asupra încremenirii*, Chișinău, Editura Cartier.
- Iurkin 2019, Emanuela Iurkin, *Câinele de bronz*, Chișinău, Editura Cartier.
- Paler 2017: Octavian Paler, *Don Quijote în Est*, Iași, Editura Polirom.
- Partole 2009: Claudia Partole, *Viața unei Nopti sau Totentanz: Jurnalul Menajerei*, Chișinău, Editura Pontos.
- Popescu 2022: Alexandru Popescu, *Montana*, Chișinău, Editura Arc.
- Șalari 1998: Ariadna Șalari, *Venetica*, Chișinău, Editura Cartea Moldovei.
- Țurcanu 2024: Lucia Țurcanu, *Emanuela Iurkin, plusvaloarea prozei din Basarabia*, în: *Moldova*, iulie-august, pp.86-90.

Rezumat: Tratatând probleme ale actualității, romanul ultimelor decenii s-a remarcat prin prezența unei tematici ce urmărește tratarea condiției umane în lumea contemporană. Din varietatea temelor care „migrează” de la autor la autor, reținem și „condiția” de emigrant a basarabeanului, întrucât întregul secol al XX-lea este considerat unul al migrației. Prin urmare, în studiul de față ne referim la imaginarul migrației, la texte despre migrație, autorii acestora fiind ei înșiși emigranți. Aceste texte constituie un mixaj dintre experiența de martor a autorului și arheologia trecutului recent, implicând deopotrivă memoria biografică și pe cea construită cultural.

Cuvinte-cheie: imaginarul migrației, emigrant, roman basarabean, memorie colectivă, memorie biografică, traumă, martor.

Abstract: Dealing with current issues, the novel of the last decades stood out for the presence of a theme that seeks to treat the human condition in the contemporary world. From the variety of themes that "migrate" from author to author, we also note the emigrant "condition" of the Bessarabian, since the entire 20th century is considered one of migration. Therefore, in the present study we refer to the imaginary of migration, to texts about migration, their authors being emigrants themselves. These texts constitute a mix between the author's witness experience and the archeology of the recent past, involving both biographical and culturally constructed memory.

Keywords: the imaginary of migration, emigrant, Bessarabian novel, collective memory, biographical memory, trauma, witness.



IDENTITATE ROMÂNEASCĂ ÎN TEATRUL LUI ION BĂIEȘU

Irina-Nicoleta NECHIFOR

Drd., Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

Fără a reprezenta o comedie a facilului, teatrul lui Ion Băieșu dovedește atât un talent umoristic de mare anvergură, cât și constituirea unui subtil teatru de idei. Această alegere, a conținutului dar și a formei de exprimare, este, deopotrivă, una dictată propriile convingeri, precum și o alegere impusă de timpul în care autorul scrie, de conjunctura socială și politică. Un *Don Quijote în Est*, Ion Băieșu reușește să rămână prin excelență un dramaturg al construcției identitare, dar și al acelor identități mult prea distorsionate de invazia nefirescului în universul cotidian. Perspectiva auctorială se definește cu dublu sens: cea care are ecouri dinlăuntrul unei ficționalități extrem de vii și autentice și cea care răzbate din identitatea deja formată a unui autor care, văzându-se în afara lumii sale, emite judecăți de valoare asupra personajelor sale, corectând și reconfigurând destine.

Imaginea spațiului și a spiritului românesc în acest moment al secolului al XX-lea se compune lent prin aglomerare de amănunte care scot la iveală în textele lui Băieșu, așa cum afirma Mircea Ghițulescu, *o mahala contemporană*, în care, fără doar și poate, receptorul se simte mai mult sau mai puțin captiv, multe dintre ipostazele create devenind reflexii personale. Fuziunea dă naștere unor situații uneori greu digerabile pentru cititorul de teatru care așteaptă bufoneria care să incrimineze, să amendeze un sistem care, la rândul său, învinovățește individul pentru eșecurile colective.

Departate de adevăratele valori, indivizii lui Băieșu se află doar în *căutarea sensului pierdut*, demers care devine o genială farsă tragică. Inspirat jonglând cu simbolurile care alcătuiesc această lume restrictivă, dramaturgul nu se complăce în a reda sec situații, drame, conflicte interioare, ci le propagă în mod absolut în realitatea exterioară a unei lumi care se contaminează în acest mod, se îmbolnăvește, suspină, pentru a sucumba trist, irecuperabil.

Lumea postcaragialescă nu este decât expresia pură a unei identități românești, asociate celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea, o formă de a

afirma că individul nu mai poate fi salvat și că acesta va dispărea în mod lamentabil, îngropat în propria ignoranță, furie, meschinărie. Se construiește o psihologie a omului învins, inapt de a se ridica de sub călcâiul care strivește mult prea dureros. El nu are altă soluție decât aceea de a deveni un alt tiran, în propriul cosmos, un microcosmos, care nu numai că îl imită pe cel inițial, dar îl depășește uneori în atrocitate. Prin îngrădirea libertății de mișcare și de exprimare, sistemul acționează fervent către disciplinarea culturii și a oricărei forme de intelectualitate, iar românitatea își pierde esența, se depărtează de sensurile sale primare. Atunci, se concretizează un alt soi de identitate, fragmentată de intruziunile unor cenzori absurzi sau de supravegherea vigilentă a unor indivizi care erau nevoiți să raporteze *delictul*. Băieșu reușește în mod absolut inspirat să redea degringolada vieții sociale și politice prin intrigi care devin oglinzi ale unor conflicte ce își puseseră amprenta asupra unei lumi derutate și abulice, iar literatura devine, prin umor, metodă sigură de recuperare a ceea ce se pierde în plan real.

„*Între*” *veciniade*. Exasperat de îndrăzneala vecinului de a se șterge pe preșul său, Pamfil organizează un adevărat flagrant, o acțiune polițienească rizibilă și ridicolă. Filofteia, femeia de serviciu, devine cel mai mare complice, dar și dușman al său, un ochi indiscret și vigilent, care nu numai că provoacă imensa neînțelegere, dar persistă în alimentarea acesteia, cu scopul obținerii unor beneficii personale. Dorința de putere funcționează ca un motor al mișcării scenice, iar vecinul Zisu este așteptat cu un întreg arsenal de arme și replici care să îl incrimineze în mod absolut. Plonjând într-o absurditate a evenimentialului construit cu un mare talent dramaturgic, autorul descrie, prin personaje memorabile, o lume care funcționează sub imperiul sloganului dreptății absolute. Individ mediocru, Pamfil are nevoie de a simți că poate conduce, că își poate depăși condiția umilă și că nu este el singura victimă într-o societate în care se realizează apologia colectivității. Pamfil are nevoie imperioasă de a se construi identitar, iar ceea ce rezultă prin intenția de a-l agresa mortal pe vecinul său este tocmai afirmarea acestui eu timorat, insuficient sieși. El nu este un caz singular. El nu este singurul ins care dorește să își omoare vecinul pentru că s-a șters pe preșul său. El face parte dintr-o comunitate în care vecinul joacă un dublu rol: este adversarul absolut, inamicul sau, din contră, sfătuitoarul, cel care, părând bine intenționat, poate schimba destine, alterând armonia familială.

De exemplu, femeia din *Jocul*, profită de absența soției vecinului său pentru a încerca să îi seducă soțul, în timp ce pensionarul din *Vederea* este

singurul în măsură să rezolve dilema unei căsătorii imposibile. Cu toate acestea, în *Preșul* se interpune un alt vecin, de această dată realizat în spectrul unei existențialități bizare, un George recuperat în drama *Iertarea*, un individ, care neîncadrându-se în peisaj, stârnește adevărate suspiciuni. Fiica Filofteiei se îndrăgostește iremediabil de vecinul care inventase o mașinărie ciudată, mai târziu un accelerator de timp, supapă de evacuare a maladiei sociale. Genialitatea vecinului este recunoscută doar la nivel colectiv. Absența opiniei personale, prejudecățile, falsitatea redării realității cotidiene se întâlnesc efectiv cu imaginea unei românități care încearcă cu greu să își păstreze identitatea. Proliferând agresiv cultul personalității, societatea impunea niște modele cărora acceptul unanim, colectiv le dădea valoare și le încetățenea, în ciuda absenței valorii sau a absurdului în care se înecau. Conștiința românească a deceniilor al șaselea și al șaptelea este una care se modelează conform unor convingeri ale superiorilor care distrug mituri pentru a crea altele noi: „Burebista a intrat efectiv în conștiința românească la 1980. Până atunci doar specialiștii știau câte ceva despre el (și nu prea multe). Mihai Viteazul, unificatorul a fost eroul preferat al lui Ceaușescu. El i-a unit pe români și a căzut victimă strănilor, dublă lecție care trebuia reținută. Pe măsura accentuării naționalismului creșteau nu numai meritele românilor, dar și «păcatele» celorlalți. «Ceilalți» erau vinovați pentru toate nereușitele sau întârzierile românești. Românilor nu li s-a permis să-și valorifice calitățile” (Boia 2012: 133-134). Simultan, impunerile care deveneau din ce în ce mai aspre constituiau o formă de a anula orice formă de exprimare liberă pentru individul simplu, care încerca, îndrăzne să afirme cine este. Ca și pentru George din *Iertarea*, lecția este dură: sub presiunea Liei, el nu are voie să fie altfel, să iasă din tiparul prestabilit în care, amorf, pendulează Cornel, pe care Lia își ia angajamentul de a-l face fericit. Fraudulos, tânăra se amestecă în viața lui George, nepermițându-i să-și continue cercetarea, motiv pentru care acesta alege moartea. „Vecin” cu bravura, George este un personaj atipic, face parte din mișcarea de rezistență a lumii lui Băieșu. Este un Chițimia II, căruia prietenul și tovarășul de arme îi fură identitatea, dar mai presus de orice relevă o imagine a neputinței de a schimba, de a te opune, de a avea libertatea de a alege.

În spectrul nălucirii. Parcă neverosimil, dar descriind o dureroasă realitate politică și socială, dresura fantomelor dintr-un castel medieval este expresia unei asemenea construcții identitare. Paznicul Alfons, de aproximativ o sută optzeci de ani, este Cerberul de la poarta Infernului, unde apare, energetică și dezarmant de strictă în atitudine și comportament, dresoarea,

pregătită să realizeze un paradoxal și sumbru dresaj al nălucilor care populează acest loc. Întoarcerea într-o medievalitate desuetă anunță o precaritate la nivel social, istoric, printr-o neputință a individului de a scrie o altă istorie. Este, de asemenea, o lamentație pe marginea destinului unei societăți care trăiește într-un univers inferior, supus unei caducități dezarmante: *stampe scorjite, mobile prăfuite, candelabre sparte, perdele zdrențuite*. În lumina săracă și murdară, se profilează figura insipidă a paznicului, care doarme, deși se află în timpul serviciului. Numele său, care sugerează ideea de noblețe și curaj, se construiește antinomic cu ceea ce reprezintă acest bătrân, care nu înțelege nici de ce se află acolo, nici ce ar trebui să protejeze, având în vedere că locul este în ruină și că, de fapt, el însuși are nevoie de protecție, fiind vlăguit, neputincios. Istoria trăită, pe care o rememorează nostalgic, este singura care mai păstrează vreo urmă a gloriosului său destin. Martor al evoluției unei stirpe regale, valet al castelului, bătrânul timpurilor se erijează într-un ultim supraviețuitor al unei lumi în care legăturile de familie erau nu atât periculoase, cât chiar incompatibile cu viața și cu moralitatea: între stăpâni și supuși sau între părinți și copii. Urmașii împăratului pe care îl slujește într-un timp al unui trecut secular devin fantomele castelului, care trece în posesia statului, ceea ce anunță degringolada socială asociată regimului totalitar: desființarea proprietății private și confiscarea locuințelor particulare, considerate mijloace de exploatare, în virtutea unui celebru decret, legea naționalizării, nr. 119, din 11 iunie 1948. Este momentul-cheie al prăbușirii unui sistem, clipă ale cărei tare se suprapun total și indiscutabil asupra psihologiei individuale. Deposedarea omului de către om are efecte devastatoare asupra lăuntricului, întrucât dispare simțul apartenenței la lume și la sine, prin impuneri, execuții, pedepse menite să oblige acceptarea unei alte ordini.

În acest context, sosirea dresoarei tulbură tihna locului, iar energia debordantă a acesteia capătă proporții terifiante, căci *femeia cu vârstă incertă* aduce cu sine reale instrumente de tortură. Ea devine simbolul unui sistem la rândul său construit printr-un viciu de procedură: ambii, atât paznicul atemporal cât și perfida dresoare, sunt analfabeți și nu știu exact ce scrie în ordinul de serviciu. Cei doi sunt victime ale ignoranței, dar acționează cu responsabilitate, cu un aberant scop turistic, paznicul fiind nevoit să permită dresoarei să pregătească fantomele care locuiesc aici în vederea unui macabru „entertainment” al turiștilor străini care se pregătesc să sosească. Nimic mai neobișnuit, nimic care să nu fie tipic lumii lui Băieșu, un univers în care registrul semantic și cel ideatic se aglutinează armonios, generând un evenimential ab-

surd, dar savuros în iraționalitatea sa. Depășind momentul unor confesiuni puțin relevante, femeia și paznicul Alfons sunt de acord că dresura este posibilă, mai ales datorită faptului că dresoarea are o experiență remarcabilă, ceea ce o califică drept persoana ideală. Paznicul nu conștientizează că acceptarea planului străinei va genera un real spectacol al cruzimii, motivat de ambiția și implicarea absolut obsedantă a femeii care nu are limite și pedepsește îngrozitor. Lupta cu fantoma bătrână pe care o chinuie prin lovituri dureroase, cu biciul sau cu cangea, istovindu-se fără a o răpune, transpune un episod de teatru al cruzimii, care mimează un real delir psihic. Decupajele din didascalii sunt relevante: „Pornește în căutarea celorlalte fantome. Lovește cu biciul, cu cravașa, cu cangea, aruncă cu lasoul, strigă, se zbate, se împiedică, cade, înjură, se vâra pe sub mobile, și în cele din urmă le aliniază lângă celelelate” (Băieșu 2003: 255). Narațiunea din indicațiile scenice este elocventă pentru modernitatea stilului, în construcția unei vânători de fantome care epuizează vânătorul, îl aduce în pragul nebuniei. În încercarea de a le impune un anumit discurs, o anumită gestică sau mimică, la sosirea oaspeților, dresoarea se manifestă psihedelic, *urlă ca scoasă din minți, biciuiește toate fantomele, bulucindu-le într-un colț al salonului*. Torționara devine nevrotică, din neputința de a se face ascultată, din absența obedienței pe care o solicită. Umorul replicii trece aproape insesizabil într-un discurs ironic și grotesc, o enunțare a suferinței psihice și fizice, fantomele fiind acuzate pentru absența unui simț al comicului, ce poate fi făcut să irumpă prin metode inedite: „Ia să vă stimulez eu puțin simțul umorului! Hai! Poanta! Poanta, că vă deșel! Vai, dar sunteți de un cretinism înspăimântător!” (Băieșu 2003: 263).

Scena se dezvoltă ca o parafrază a torturii din închisorile comuniste pe care Alexandru Teodorescu, unul dintre membrii mișcării Rugului Aprins, o mărturisește drept experiență decisivă și definitivă. Confesiunile despre cinci ani în temnițele și lagărele de muncă forțată din România comunistă devin imagini vii, recognoscibile în derularea universului dramatic al lui Ion Băieșu: *Unul dintre torționari mă lovise de mai multe ori cu vâna de bou peste mijloc, coloană, rinichi. Simțeam cum mă rupe în două. O făcea intenționat. Era o bestie de om* (Teodorescu 2015: 87). Până la urmă, dresoarea va fi anihilată, scoasă din scenă de fantomele care luptă, paradoxal, pentru supraviețuire în lumea căreia îi aparțin. Crima este comisă deliberat, cu sânge rece, o clipă de neatenție, în timpul unui dans macabru, un joc al ielelor, pe care dresoarea și paznicul îl execută, ca o premoniție a morții. Spre satisfacția bătrânului, cinci cuțite se înfig în spatele femeii, care se prăbușește fără posibilitatea de a riposta. În

stilul perfect, armonios, sarcastic și atât de atent construit, crima are ecouri și în alte spații dramatice ale lui Ion Băieșu, de fiecare dată fiind o răzbunare, o soluție, o evadare, o nonșalantă și crudă evacuare a vecinului, nașului, șefului, rivalului, inspectorului. Este o metodă care atestă o psihologie a învinsului și a individului care are repetate eșecuri, aflat permanent în cursa pentru superioritate. El evită soluțiile reale, crede că îi păcălește pe ceilalți. Nu face altceva decât să o amâne. Să ofere o alternativă dureroasă la o problemă de viață și de moarte. Este, într-adevăr, poate singura lor șansă de a-și păstra identitatea sau de a-și construi una.

De aceea, dresoarea reapare, fantomatică, trăgând după ea aceleași instrumente de tortură, semn că timpul poartă în sine eternitatea gesticii finale. Devenită la rândul ei o nălucă, aceasta va marca, în mod fatal, un destin care nu se poate sustrage suferinței, iraționalului, deoarece lumea este în sine un sistem circular de perspective. Permanent apar alte, de fapt aceleași lumi, care se derulează consecutiv și alert, un *montagne-russe* al datoriei, fericirii și tristeții.

Alfons se manifestă, atavic, personaj etern în dramaturgia autorului, în același context al medievalității în ruină, în *Fantomiada*, unde se regăsește același castel medieval, scenă a unei alte odisei a cruzimii, inspirate și de irealul decor cu bârne căzute, frângerii atârând din tavan sau loji dărâmate. Ultimul detaliu suprapune imaginea peste cea a unui teatru antic, scenă a unor reprezentații fără spectatori. De această dată, Alfons o întâlnește pe Florica, identitate construită în antinomie cu acesta prin vitalitate și tinerețe. Florica, la cei 20 de ani ai săi, îl uimește prin energia pe care o emană, el rămânând o prezență integrată perfect în peisajul castelului, „zidit” parcă în ruinele acestuia. Castelul nu poate exista fără Alfons și nici Alfons fără castel, ceea ce clarifică problematica spațiilor în opera lui Ion Băieșu. Acestea par, fără echivoc, a reflecta individualitatea. Determinism ambiental sau congruența om-loc, ambele sunt menite să oglindească componenta socială a lumii autorului, ce derivă din realitatea pe care el însuși trăiește. Cu toate acestea, în *Fantomiada*, Florica este diferită, ea nu pare nici feroce, nici ticăloasă, asemenea dresoarei, ci mai degrabă învecinată cu un intelectualism de masă, dorind să redacteze o lucrare despre fantome, de aceea decide să viziteze castelul. Alfons o avertizează asupra pericolului la care se expune. Ea însăși o timorată, întrucât înghite sedative care să îi atenueze frica de moarte, Florica sfidează pericolul și decide să înnopteze la castel. Aflat în vârful unui munte a cărui înălțime rămâne un mister, spațiul transpune o alegorie a anormalității, loc de refugiu, de reclusiune pen-

tru infractori, așa cum sunt Biju sau Zoglu care pătrund peste noapte în interior. Agitația pe care o provoacă are efectul advers: clarifică statutul lor de fantome fabricate care poartă costume potrivite pentru a înspăimânta excursioniștii.

Deși nu par să îngrozească prin apariția lor, perfizilor Biju și Zoglu, definiți printr-o argotică onomastică, li se adaugă Traulică, personaj aflat la limita ignoranței și a abjecției, demascând o psihologie a infractorului limitat, meschin, imprudent, incapabil să acționeze de unul singur. În pofida acestui fapt, Traulică este șeful, prematur instituit în această poziție, căci acesta adâncește, prin atitudine și aroganța unei masculinități ridicole, imaginea unei lumi din care lipsește sensibilitatea sau omenia. În absența simțului ascensional al devenirii și al elevației interioare, șarlatanii lui Băieșu sunt fantome ale unei societăți care încearcă să supraviețuiască identitar. Masca de fantomă este însăși această identitate vizibilă, o întruchipare a ceea ce rămâne din om, dintr-un individ timorat, ignorant, pierdut în spațiul vast în care este încarcerat, supus torturii.

Apariția în peisaj a pictorului pe care îl răpesc pentru a-i ajuta să falsifice bancnote de o sută de lei motivează nevoia de concret a celor trei, perpetuarea unui scop imoral, iar faptul că artistul este un abstracționist constituie un impediment în realizarea lui. Supus parcă unei torturi similare cu cea din *Dresoarea de fantome*, dar realizată la nivel psihic, pictorul își deplânge soarta și este pasibil de pedeapsa fizică venită din partea intransigentului Traulică, care nu reușește, însă, a o îngrozi pe Florica. Fascinată de apariția celor trei, aceasta rămâne impasibilă la încercările lor de a o teroriza, deși este legată și supusă unui spectacol ridicol, cu accente de vodevil. Epuizați de jocul care se dorește a fi macabru, de dansul grotesc sau de cântecele cu accente lugubre, cei trei sunt învinși de tânăra venită să studieze comportamentul celor pe care, se presupune că îi consideră autentice întruchipări fantomatice. Mai mult, Traulică se îndrăgostește de ea, îi face confesiuni care îl califică drept un criminal atroce, pe rând Florica asistând la mărturisirile fiecăruia în parte, ceea ce favorizează descoperirea unor destine îmbeznate, abjecte și iraționale: uciderea soției infidele prin îmbrâncirea *în văzduh*, blestemul logodnicei și întâlnirea *cu sfinții*, uciderea unui cavaler într-un duel *cu zaruri*. Piesa are veleități de intrigă polițistă și de scenariu science-fiction. Ingeniozitatea infracțională este rizibilă și ironică, denotă crearea unei lumi paralele căreia îi lipsește un simț al măsurii. Prin tertipuri și un vocabular prin excelență metaforizat, argotic, infractorii își alimentează în mod nemăsurat ambițiile, sunt inge-

nioși în strădaniile lor, dar nu rezistă farmecului Floricăi, pe care o bănuiesc, la un moment dat, de a nu fi cine pretinde. Se dovedește că au dreptate și că medalionul pe care aceasta îl poartă este un dispozitiv de comunicare cu exteriorul, ceea ce face posibilă capturarea lor. Dincolo de sublimul experiment polițienesc zace dorința omului de a se elibera din încorsetarea pe care o urăște și care îl alterează moral.

De asemenea, nefiind o alegere personală, geografia spațiului național conferă o identitate precisă pe care dramaturgul reușește să o surprindă în mod original, în *Poarta Cetății*. Ipostază a frontului și a rezistenței în fața pericolului invadatorilor, lumea de la poarta cetății este construită printr-un amestec inspirat de absurd și ironie, în care se propagă discret sentimentul apartenenței naționale. Străjerul Gheorghe definește această imagine a unui protector de neclintit a lumii supuse asediului, aceeași rezistență în fața străinului-adversar. Devotat Măriei Sale, Gheorghe răspunde cu viața pentru păstrarea integrității acestei lumi de care se simte lipit, atașat cu desăvârșire. În același timp, el este produsul unui univers care nu oferă explicații ci doar șabloane, tipare, scheme comportamentale. Întrebat de asediator de ce procedează într-un anumit mod, Gheorghe nu poate răspunde logic acestei provocări, recunoscând că se supune orbește unor ordine. Sarcastic și crud cu soldații care se prăbușesc la poarta cetății sale, el apelează la ajutorul Mariței, exemplu de forță și bravură feminină. Identitar, Marița aparține acestui univers sub chipul mahalagioaicei din lumea caragialiană. O altă Filofteie sau o Jenică, de această dată conturată istoric, Marița, în limbaj familiar și determinare comună (marița), o "servitoare", corespunde prototipului femeii care, în epocă, se masculinizează, iese din perimetrul casnicului, cu scopul de a deveni un simbol al luptei de clasă, al rezistenței în fața imixtiunii străinilor care alterează valorile tradiționale. Marița este o luptătoare atipică, ea iese la atac cu orice găsește în gospodăria cetății, este și ilară și dramatică în același timp, conturând o tragi-comedie a rezilienței istorice. Cu toate acestea, nu poate împiedica sacrificarea lui Gheorghe, străjerul dedicat cauzei sale, care moare răstignit pe poarta aceleiași cetăți pe care o păzise cu prețul unei vieți care nu contase pentru superiorii săi.

Identitate auctorială. O altă perspectivă asupra identității românești în teatrul lui Ion Băieșu este cea care implică situarea autorului față de lumea sa, un joc de rol care îi permite să fie prezent în ipostaza celui care decide și schimbă destine. Singurul loc în care se poate manifesta în mod liber, în ciuda interferențelor cenzurii, care, în ciuda relaxării sale devine din ce în ce mai

acerbă, este spațiul scenic. Dacă în schițele umoristice prezența autorului printre personajele sale este o constantă, parafrazând mai mult sau mai puțin propriul său destin de scriitor, în teatru Băieșu intervine autoritar, creând un metatext valoros ce rezultă din fuziunea celor două lumi.

În *Ariciul de la dopul perfect*, o altă poveste a infracțiunii și înșelătoriei, viața lui Guzgănici, întruchiparea infamiei, așa cum o afirmă și zoonimul diminutival, atârână de un fir de ață în fața creatorului său. Încercând să înțeleagă rolul ariciului în întreg edificiul dramatic în care a funcționat ceva vreme, Guzgănici cere explicații asupra rostului său, în calitate de personaj negativ, având în vedere că a fost învins de ariciul cu pricina. Revolta sa nu este privită cu ochi buni de către autor, care decide să îi aplice o corecție, propunând soluția reeducării, prin metamorfozarea sa. Guzgănici refuză și este avertizat că va fi ucis, ceea ce se și întâmplă, cu un foc tras în tâmplă. Deși nu dorește să mai știe nimic despre victima sa, ordonând să fie îngropat, autorul pretinde că își va nota locul pentru a îl reabilita într-o altă piesă.

Experiment de natură dramatică, joc de rol, metatextualitate în deplinul sens al cuvântului, *Epilogul* din *Ariciul de la dopul perfect* nu face decât să redea pe de o parte geniul dramaturgului, dar pe de altă parte o realitate a timpului său, care contribuie la realizarea unei ipostaze autentice a identității românești în acest moment literar și istoric. Băieșu amendează ideea schimbării forțate a omului sub imperiul necesităților impuse de regim, transformând-o în tehnică literară. De altfel, metoda reeducării este incriminatorie pentru personaje ca Lia sau Chițimia I care, cu orice preț, prin orice metode, vor să schimbe viața celorlalți. Într-un context social dificil, complicat de tirania politicului absurd, reeducarea individuală, chiar a personajului, pare singura soluție viabilă de supraviețuire a regimului: „Disciplina este măsura și consecința tuturor acestor influențe juste, între care locul cel mai important îl ocupă educația politică. De altfel, totul este subsumat educației ideologice, inclusiv distracția, care are rolul de a reflecta imaginea comunistă asupra lumii. Omul apare ca o entitate izolată, fiind supus asediului regimului care vine din toate părțile. Pentru a imprima comportamentul social dorit, asupra omului lumii comuniste sunt deversate, în proporții astronomice, conținuturile ideologiei. Faptul se realizează prin intermediul limbii de lemn și al artei de lemn, fapt care reprezintă un tip de constrângere cu efecte mai distructive decât simpla docilizare, întrucât sunt mai greu sesizabile” (Stănescu 2010: 19).

Apetența pentru jocul metatextual, prin constituirea unei realități auctoriale paralele în care funcționează un autor preocupat de personajele sale

și un observator care anunță și justifică deciziile, se concretizează mai ales în piesa *Autorul e în sală*. Interacțiunea dintre Stela și Pompiliu prezintă nu atât elemente de identificare ale sistemului social și politic, cât constante ale lumii individuale, drame personale, insinuate discret prin dialoguri de o simplitate caricaturală: Stela deplânge lipsa educației, ceea ce o împiedică să se pronunțe asupra semnificației termenului „destin”; Pompiliu acceptă să bea doar cafea naturală deși aceasta este foarte greu de găsit, dar Stela îl asigură că, ilicit, îi poate procura; el se gândește să treacă granița în mod fraudulos pentru a scăpa de închisoare, având în vedere că delapidase o sumă destul de mare; în fața ofițerului de poliție, Stela pretinde că este soția lui, pentru a salva aparențele, cei doi începând din acel moment să conviețuiască.

O parafrază reușită a piesei *Escrocii în aer liber* povestea Stelei și a lui Pompiliu conturează o realitate indiscutabilă a timpului, în care prinde contur o identitate schizoidă a unor inși incapabili de a se afirma autentic. Autorul incriminează, în general, personajele negative, dar cu altele este destul de indulgent, găsindu-le circumstanțe atenuante, chiar dacă le „organizează” un flagrant, acesta fiind și cazul lui Pompliu, cu o personalitate ubicuă, care, din dorința de a scăpa de datorie, acceptă banii Stelei, dar se întoarce la amanta de care până atunci uitase. Mai mult, degradat moral, Pompiliu este o voce a ignoranței pure, afirmând că literatura și meseria de scriitor sunt cele mai stupide lucruri de care a auzit vreodată. Subliminal, se constituie imaginea creatorului într-o lume în care se aglutinează absurditatea unor comportamente cu pretenția unor imagini imaculate, ascunzând realitatea. Într-o eră în care predomină nonvalorile și se insinuează absența educației de calitate, monologul lui Pompiliu este relevant: „POMPILIU: Ești o proastă. Cum poți să plângi pentru o poveste născocită, imaginară? În ziarele și revistele noastre se publică întâmplări adevărate mult mai tari, mult mai emoționante. Am citit un roman științifico-fantastic despre debarcarea oamenilor pe o planetă oarecare, unde întemeiau o lume nouă. M-a lăsat rece. Singura artă adevărată, draga mea, e realitatea, natura. Prefer să ascult o ciocârlie autentică decât un Berlioz la Ateneu. (...) De ce să mă duc la teatru când pot să merg în piața Matache și să ascult cum se ceartă doi pensionari la coadă la căpșuni sau cum își povestesc ei trecutul și prezentul, ce cred ei despre viață și moarte, adică exact ca în Shakespeare sau Cehov? E mai genial Cehov decât viața? Nu! Categorie nu!” (Băieșu 2003: 265-266).

Un ecou al materialismului dialectic și istoric, intervenția lui Pompiliu nu face decât să anuleze figura intelectualului, prin atacul direct la imaginea

scriitorului a cărui creație este. „Agresat” de propriul personaj, autorul „rămâne în sală” și asistă la alte evenimente casnice, intervenind pe alocuri pentru a corecta unele reacții exagerate. El rezistă în ciuda inadvertențelor, a impasurilor, conturând identitatea nealterată a artistului care se află la mâna publicului, pe care îl interoghează asupra necesității sau inutilității creării unui personaj anume sau a unei situații de viață. El este conștient că numai acel produs care va atinge direct inimile receptorilor săi poate supraviețui într-un univers atât de rigid. Teatrul lui Ion Băieșu este, așa cum s-a întâmplat cu toată literatura acestei perioade, departe de a fi inocent, ci mai degrabă incisiv, dar de o incisivitate care să inoculeze totuși în mod lent imagini și întâmplări cu înși bizari, ieșiți din comun, absurzi în comportament, înnebuniți la propriu, frizând ridicolul. Tolați pentru că sistemul avea nevoie de ei, scriitorii sunt *organisme vii* prin care societatea respiră aerul unei timide libertăți.

Eugen Negrici observă cu acuratețe că nevoia de literatură care să exprime românitatea atât de brutal strivită sub călcâiul regimului este imperioasă, iar acest lucru se naște chiar și în cadrul unei literaturi inițial aservite politicului: „Înaltele foruri culturale au descurajat, imediat după 1957, dorința scriitorilor de a spori numărul cărților care aspirau să rămână strict în zona artei, evitând temele «mari» ale prezentului. Au favorizat, în schimb, o lentă deschidere estetică pe culoarul prozei aservite, prin reducerea treptată a ponderii laturii ideologice în cadrul hibrizilor narativi definiți de noi mai înainte. Deocamdată nu putea fi vorba de inovație în plan formal și de depășirea granițelor prozei realiste pre-moderne, cu caracterele, temperamentele, tipologiile și conflictele ei mai ușor de recunoscut și de acceptat. În schimb, scriitorii câștigă constant teren în privința complexității lumii pe care o propun și a adevărului ei. Falsitatea conflictelor și a tipologiilor, problematica limitată, numărul fix de teme și absolutizarea tematicii, psihologiile puține și previzibile și impersonalitatea stilistică (stilul colectiv) impuse de realismul socialist al primilor ani nu-i mai pot mulțumi și, exact aici, în domeniul bogăției, complexității și autenticității materialului uman, progresele sunt vizibile chiar înăuntrul *literaturii aservite*” (Negrici 2010: 2013-2014).

În acest context autorul, nu numai că „rămâne în sală” și se încapățânează să scrie pentru publicul său. Extrăgându-se direct din rizibilul și ridicolul cotidian, teatrul lui Băieșu oferă o mostră de identitate auctorială minuțios construită prin observarea genială, atentă a lumii exterioare, în care palpită, consecvent și alert, imaginea românului autentic, a individului, care, demonstrând o forță interioară neobișnuită, rezistă intemperiilor politice și sociale

printr-un umor debordant și acceptul de a considera absurdul existențial o normalitate absolută. Este singura cale de a-și păstra integritatea emoțională și psihică, deși, de multe ori, aceasta se dizolvă ineluctabil.

Concluzii. Depășind sfera comediei frivole și prelungind tradiția caragialiană, piesele lui Băieșu nu fac decât să construiască minuțios o identitate românească autentică, legată principial și deplin de sfera istoriei și a politicii care dictează norma. Aceasta este o modalitate de a reda exasperarea individuală în lupta cu absurdul sistemului sau o formă de rezistență a autorului care încearcă să demaște comportamente din nevoia de adevăr. A considera că dincolo de situații absurde, întâlniri bizare, realități dramatico-ludice sau farse tragice teatrul băieșian reprezintă o cale de afirmare a identității românești actuale este formula potrivită de a afirma că umorul rămâne modalitatea de expresie ideală a unui autor jovial și pragmatic.

Bibliografie:

- Băieșu 2003: I. Băieșu, *Teatru în Teatru: Nu muriți din întâmplare, Teatru II: Preșul, Teatru 3: Fantomiada*, București, Muzeul Literaturii Române.
- Boia 2015: L. Boia, *România, țară de frontieră a Europei*, București, Editura Humanitas.
- Ghițulescu 2007: M. Ghițulescu, *Istoria literaturii dramatice românești*, București, Editura Academiei Române.
- Negrici 2010: E. Negrici, *Literatura română sub comunism (1948-1964)*, București, Editura Cartea Românească.
- Paler 2010: O. Paler, *Don Quijote în Est*, Iași, Editura Polirom.
- Stănescu 2010: M. Stănescu, *Reeducarea în România comunistă (vol.1, 1945-1952)*, Iași, Editura Polirom.
- Teodorescu 2015: Al. Teodorescu, *Celula de minori*, București, Editura Humanitas.
- Țenu 2012: C.I. Țenu, *Orizontul filosofic al relației dintre identitate și etnicitate*, Iași, Editura Junimea.
- https://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Legea_Naționalizării_din_1948, Ministerul Justiției, [Legea Naționalizării, publicată în Monitorul Oficial, nr.133/ 11 iunie, 1948]

Rezumat: Articolul de față își propune să constituie o reflecție asupra conceptului de identitate românească într-o eră problematică a anilor de comunism, în care societatea trecea printr-o acută criză identitară, din cauza presiunii politicului asupra vieții cotidiene. Un prim obiectiv al cercetării îl reprezintă încercarea de evidențiere a

elementelor care definesc spiritul național în universul citadin, areal dominant în dramaturgia băieșiană și depozitar de valorile sale esențiale. Concepții, ideologii, manifestări individuale devin forme de subzistență pentru ființa aflată sub teroarea cuvântului sau a gestului care amenință și dezbină. Veciniadele tipice, avanpremiere ale unor posibile crime, dresura de fantome într-un castel medieval aflat în ruină sau degingolada dintr-o comunitate care funcționează prin instaurarea minciunii și a furtului sunt expresii ale acestei românități alterate de nevoia de a rezista, de a trăi indiferent de circumstanțe. Dintr-o altă perspectivă, cercetarea se va concentra asupra modernității scrierii lui Băieșu, unde, autorul, *aflat în sală*, devine creatorul unei lumi, care își reconfigurează esența, parcurgând un traseu inițiativ invers, dintr-o exterioritate nudă către o interioritate supusă și ea unei limitări absolute. Aici se regăsește un creator care, prin umor și imersiunea absurdului, reușește să redea într-un mod irepetabil o lume care a traversat dificil și inert o epocă a constrângerilor materiale și psihologice.

Cuvinte-cheie: identitate, înstrăinare, limitare, supraviețuire, cenzură.

Abstract: This article aims to constitute a reflection on the concept of Romanian identity in a problematic era of the years of communism, when the society was going through an acute identity crisis, due to the pressure of politics on everyday life. A first objective of the research is the attempt to highlight the elements that define the national spirit in the urban universe, a dominant area in băieșian drama and deprived of its essential values. Conceptions, ideologies, individual manifestations become forms of subsistence for the being under the terror of the word or gesture that threatens and divides. Typical neighborhoods, previews of possible murders, the taming of ghosts in a ruined medieval castle or the degeneration of a community that functions by establishing lies and theft are expressions of Romanian living altered by the need to resist, to survive regardless of circumstances. From another perspective, the research will focus on the modernity of Băieșu's writing, where the author, in the auditorium, becomes the creator of a world that reconfigures its essence, following an initiatory route in reverse, from a naked exteriority to an interiority that is also subject to absolute limitations. Here we find a creator who, through humor and the immersion of the absurdity, succeeds in an unrepeatable way in rendering a world that has passed through a difficult and inert era of material and psychological constraints.

Keywords: identity, alienation, estrangement, limitation, survival, censorship.



**AUTENTICITATEA LA PERSOANA a II-a.
POEZIA LUI EMILIAN GALAICU-PĂUN¹**



Cristina DICUSAR

Cercet. șt.,

Institutul de Filologie Română

„Bogdan Petriceicu-Hasdeu”

al Universității de Stat din Moldova

Un anumit tip de poezie, cel construit ca ansamblu tehnic complex, cum este poezia lui T.S. Eliot sau Ezra Pound, este deseori perceput ca accesibil doar unui tip special de cititor: un cititor care nu are doar disponibilitatea de „a-și da osteneala” cu textul, dar are și o pregătire specială, care s-ar traduce în stăpânirea unui cod cultural (și poetic) comun cu autorul. Intrarea în text se face printr-o complicitate autor-cititor, prin afirmarea și recunoașterea reciprocă a unor gusturi, cunoștințe, a unor moduri de a fi și de a se raporta la lume. În afara acestei complicități, textul își poate pierde calitatea poetică. Așadar, pe lângă codul lingvistic, comun tuturor vorbitorilor unei limbi, în cazul acestor texte primează codul cultural, pe cunoașterea căruia se bazează relația dintre instanțele textului.

Allan Moore, în articolul său despre autenticitate și muzică, “Authenticity as Authentication” (Autenticitatea ca autentificare), distinge trei tipuri de autenticitate în funcție de cine o apreciază. Pornind de la faptul că autenticitatea nu este o calitate intrinsecă a produsului artistic, ci este atribuită de către receptor în/prin actul receptiei, Moore delimitează trei instanțe receptoare, care au capacitatea de a autentifica o operă de artă/performance:

- Autenticitatea expresiei: „eu/noi”, autorul (autenticitatea la persoana întâi): „Autenticitatea expresiei, sau ceea ce eu numesc și „autenticitate la persoana întâi”, apare atunci când un creator (compozitor, interpret) reușește să transmită impresia că rostirea sa este una de integritate, că reprezintă o încercare de a comunica într-o formă nemediată cu un public” (trad. n.) (2002: 214)¹.

¹ “authenticity of expression, or what I also term 'first person authenticity', arises when an originator (composer, performer) succeeds in conveying the impression that his/her utterance is one of integrity, that it represents an attempt to communicate in an unmediated form with an audience” (2002: 214).

- Meta-autenticitatea: „el/ea/ei/ele”, autenticitatea socială, culturală, (autenticitatea la persoana a treia): „ceea ce eu numesc și „autenticitate la persoana a treia” (...) apare atunci când un interpret reușește să transmită impresia de a reprezenta cu acuratețe ideile altuia, încorporate într-o tradiție de performance” (trad. n.) (2002: 218)²;
- Autenticitatea experienței: „tu/voi”, (autenticitatea la persoana a doua): „Autenticitatea „persoanei a doua” sau autenticitatea experienței, apare atunci când un performance reușește să transmită unui ascultător impresia că experiența lui de viață este validată, că muzica exprimă felul „cum stau lucrurile” pentru el” (trad. n.) (2002: 220)³.

Toate aceste aspecte ale autenticității sunt relevante în analiza complexă a unui text. Cât ține de autenticitatea persoanei a doua, cea a experienței, subiectul articolului de față, Moore consideră că problema esențială pusă de acest tip de autenticitate este cea a sentimentului apartenenței și a validării experienței receptorului prin actul artistic. Muzica, dar și produsul artistic în general, ne susțin în modul nostru de a fi, sau ne irită și ne exasperează în funcție de delimitările unui anumit stil (/mod de a face literatură) și de *apartenență* sau *distanță* față de un grup artistic (/literar). Polaritățile centru/margine, literatură de consum/literatură elitistă, literatură underground/instituționalizată contează pentru demarcarea grupului receptor. Între aceste polarități, chiar și atunci când nu se ține cont de ele în mod manifest, se formează textul destinat lecturii, iar apartenența/distanța unui text literar față de un

² “what I also term ‘third person authenticity’ (...) arises when a performer succeeds in conveying the impression of accurately representing the ideas of another, embedded within a tradition of performance” (2002: 218).

³ “‘second person’ authenticity, or authenticity of experience, which occurs when a performance succeeds in conveying the impression to a listener that that listener’s experience of life is being validated, that the music is ‘telling it like it is’ for them” (2002: 220).

grup sau altul determină tipurile de efect pe care îl va avea un anume text asupra cititorului.

Tipurile de autenticitate propuse de Allan Moore oferă un cadru teoretic relevant pentru a înțelege modul în care poezia lui Emilian Galaicu-Păun creează o relație cu cititorul și pentru a observa ce este autentificat în cititor în procesul lecturii. Explorarea contextului cultural în care s-a format acest tip de literatură practică de Emilian Galaicu-Păun, ne va permite să analizăm și procesul lecturii unui text poetic scris în această tradiție.

Contextul formării. În Republica Moldova, în primii ani de la căpătarea independenței, literatura instituționalizată, aflată în centru, era încă cea a generației șaptezeciste, cu poeții-tribuni: Dumitru Matcovschi, Leonida Lari, Nicolae Dabija, Iulian Filip ș.a., care au creat (și continuat) tradiția poetică a discursului patriotic și/sau patriotard. Aflați la marginea literaturii basarabene, în anii '80-'90, poeții Eugen Cioclea și Andrei Țurcanu adună în jurul lor tineri care urmează să debuteze și pun la punct o etică literară diferită de cea practică până atunci.

Odată cu căderea zidului Berlinului, conflictul identitar, aflat în stagnare de mai bine de jumătate de secol, a ieșit la suprafață. Situată între două lumi culturale și politice (cea rusocentrică și cea eurocentrică) este parte din ADN-ul cultural al locului, cu toate acestea, dubla marginalitate nu poate fi acceptată de mulți autori debutanți în anii '80-'90, mulți dintre ei poziționându-se într-o extremă negație a influențelor rusești. Este simptomatică afirmația scriitorului Grigore Chiper, în articolul „Sursele optzecismului basarabean”: „Sunt de părere că nu literatura rusă a impulsionat peisajul literar local. E adevărat că basarabenii sunt vorbitori și cititori de limbă rusă. E la fel de adevărat că în literatura rusă se produceau în acea perioadă fenomene interesante, oarecum similare celor din România. Dar influența se realizează tot timpul prin intermediul limbajului. Poezia este strâns legată de limbaj, inclusiv de limbajul limbii materne. Nu pot admite ideea că cineva citește opere în limbi străine și transpune influențele în propria-i poezie. Nu e posibil un asemenea scenariu decât în cazul unor figuri excepționale” (Chiper 2010: 19).

Scriitorii din generația lui Grigore Chiper au considerat un act de etică culturală reducerea legăturilor culturale și lingvistice cu spațiul estic, orientându-se spre vest, spre spațiul românesc. În cartea de eseuri, *Poezia de după poezie*, Emilian Galaicu-Păun scrie despre o dublă marginalizare a literaturii basarabene: „pe de o parte, literatura basarabeană rămâne, genetic, provincia

de Răsărit a literaturii române; pe de altă parte, ea devine, ideologic, provincia de Apus a literaturii sovietice multinaționale – e ca, de fiecare dată, centrul gravitațional al culturii și spiritualității, e în afara teritoriului dintre Prut și Nistru” (Galaicu-Păun 1999: 19). În același eseu, Emilian Galaicu-Păun vorbește despre „localizarea”, din punct de vedere cultural, a literaturii din Basarabia și despre două „circumferințe cu raze diferite”: „cea mai lungă, *raza ideologică*, circumscrie literatura basarabească unui context unional, sovietizând-o, deznăționalizând-o; cea mai scurtă, *raza lingvistică*, încerca să protejeze biata ființă națională, s-o individualizeze” (Galaicu-Păun 1999: 18). Așadar, identitatea „de grup” a acestei generații literare se construiește în jurul exilării influenței lingvistice rusești, și adoptării unor măsuri de integrare într-un limbaj românesc ca ontologie a ființei.

Ca rezultat al formării unei noi mentalități poetice, contaminată preponderent din lecturile autorilor români de peste Prut, dar și din literaturile occidentale ale sec. al XX-lea, s-a produs o separare de modul în care se scria literatura basarabească în comunism. Punctul de cotitură a avut loc odată cu disputa cu tradiționaliștii din suplimentul literar al ziarului *Sfatul Țării* („polemica cu L. Lari, Gr. Vieru și cu ceilalți tradiționaliști”, spune Nicolae Popa) (2001), divergență consolidată odată cu apariția revistei *Contrafort* și, într-un final, a antologiei *Portret de grup* (1995). Această antologie a fost punctul de pornire în formarea, spune Ion Bogdan Lefter, unui „fresc al contemporaneității” (Ibidem). Răzvan Voncu consemnează această sincronizare surprizătoare, menționând efortul de recuperare imens pe care l-au întreprins scriitorii basarabeni: „Aspectul cel mai surprinzător, poate, al poeziei optzeciste basarabene îl constituie convergența ei de discurs cu poezia care se scria, în același interval de timp, în România. Rațional vorbind, exista o șansă infimă ca această convergență să se producă. (...) asemenea, optzeciștii de la Chișinău nu studiaseră structuralismul și poststructuralismele din gândirea occidentală și nici nu aveau acces la sursele americane ale celor de dincoace de Prut (...). Bibliografiile și cursurile universitare erau radical diferite de cele din țară, în special în privința prezențelor occidentale, care la Chișinău sau Bălți erau o rară avertis. Nici măcar literatura pe care o scriau colegii lor de generație din țară nu mai putea ajunge la optzeciștii basarabeni, întrucât și la noi, ea circula pe canale semioficiale, cvasisubversive (...). Nici radioul bucureștean, sursă tradițională de informare culturală a românilor din Basarabia, nu difuza, în emisiunile de cultură, poezie optzecistă” (Voncu 2017: 5-6).

Vocile poetice ale autorilor care debutează în anii '80 în RSSM s-au modificat astfel substanțial în anii '90, odată cu căderea cortinei de fier și accesului (mai) liber la literatura română contemporană.

Căutarea „limbajului perfect”, în cazul acestor autori, era o expediție care urmărea să restabilească un firesc existențial și identitar pierdut. Mulți autori s-au regăsit astfel în postmodernism, în ideea de post-identitate, de identitate multiplicată caleidoscopic și în credința (poststructuralistă) în limbaj. *Tel Quel*-ismul și textualismul românesc au devenit o sursă firească de teorie literară. Focusul pe care l-au avut a fost nu atât asupra receptorului deja existent, cât asupra procesului scrierii textului, a transformării existenței prin scris, a metabolizării culturii în scris pentru un cititor nou, cu lecturi, cu achiziții culturale, capabil de interacționare cu textul.

Poezia lui Emilian Galaicu-Păun, câteva trăsături generale. Poezia lui Emilian Galaicu-Păun poate fi împărțită în trei etape. Prima este etapa formării, cu primele trei cărți ale sale (*Lumină proprie*, *Abece-Dor*, *Levițiați deasupra hăului*), etapa de maturitate (*Cel bătut îl duce pe cel nebătut*, *Yin Time*, *Gestuar*, *Arme Grăitoare*) și etapa comprimărilor, a esențializărilor, în care miza literaturii sale devine, nu doar una livrescă, ci ființială (*AIIRh+eu* și *Apa.3D*).

Poeemele lui Emilian Galaicu-Păun sunt construite într-un spațiu (Republica Moldova) în care faptul cultural se află în opoziție cu firescul existenței cotidiene. Din acest motiv, prin textele sale, Emilian Galaicu-Păun familiarizează livrescul, îl readuce pe coordonatele firescului. În poeziile pe care le publică în perioada anilor nouăzeci se resimte influența atât a marilor autori de literatură universală, cât și ai poeților români contemporani. Emilian Galaicu-Păun îmbină, la fel cum o face Cristian Popescu, atrocitatea cu diafanul; ca la Mircea Ivănescu sau Iustin Panța, pune un accent deosebit pe construcția frazei și tehnica poetică; adoptă o viziune ludică asupra limbajului, asemeni lui Șerban Foarță; metabolizează trăsături distincte ale poeticilor lui Alexandru Vlad sau Ruxandra Cesereanu ș.a., propunând o poetică a incorporării celui alt în materia și în ființa de „trup și sânge” a textului. Eul devine/este celălalt (ca la Rimbaud), dar poate deveni și corp, respirație, gest, tot ce poate fi perceput de celălalt, tot ce poate fi făcut transparent prin discurs; o incorporare care îl include, de altfel, și pe cititor, nu atât prin simplul act al lecturii, ci prin „conștiința” plăcerii textului.

Lirica lui Emilian Galaicu-Păun este liminală din mai multe puncte de vedere: poezia sa se plasează între două lumi politice – cea totalitară și cea de-

mocratică, între două limbi – cea franceză și cea română, între două spații lingvistice – cel rus și cel român, între tradiția existențialistă, continentală, și cea analitică și postmodernistă. Printre lucrurile care rămân a fi noncontradictorii în poezia lui sunt:

- neoromantismul (ironia romantică);
- interesul febril față de găsirea Limbajului, un limbaj care să exprime armonios și subtil lucrurile care transpar prin el (Barthes ar spune metalingbaj), la Emilian Galaicu-Păun eul devine limbaj, ființa este construită din vocile tuturor cărților, lăsând la o parte ființa empirică a autorului;
- vocea auctorială devine locusul mai multor voci poetice prin intertext;
- construcția/țesătura organică spre care tinde dincolo de bibliografia pe care o lasă să vorbească în poemele sale.

Cititorul lui Emilian Galaicu-Păun. Receptorul textelor lui Emilian Galaicu-Păun, până a-i deveni cititor în sensul deplin al cuvântului, este pus în fața unor probleme și alegeri. Prima problemă pe care o înaintează textul poetic al lui Emilian Galaicu-Păun este densitatea textului. Poezia lui Emilian Galaicu-Păun îl lasă pe cititor cu două senzații complementare: pe de o parte, excesul învăluitoare, hipnotizant al imaginilor și sensurilor imprevizibile, contradictorii și, pe de altă parte, senzația inițială de irespirabilitate, venită din densitatea frazelor, care forțează fie o renunțare la lectură per total, fie renunțarea la o lectură *rapidă, de suprafață* și intrarea într-o altă temporalitate lecturală. Un cititor care va galopa prin poemele lui Emilian Galaicu-Păun va fi forțat fie să se oprească, fie să încetinească pasul, și să parcurgă cât se poate de atent lumea labirintică a poemului.

Intensificarea experienței lecturii prin „forțarea” cititorului să interpreteze, să descifreze poemul, pare a fi metoda de lucru a autorului. Cititorul este provocat să recreeze textul și, astfel să-i simtă „plăcerea” (Barthes) împreună cu autorul. Primul tip de validare pe care îl dă, astfel, un text poetic scris de Emilian Galaicu-Păun, este validarea exercițiului de lectură atentă, fără de care „magia” literaturii nu se poate produce. Odată depășită această minimă condiție, cititorul este pus în fața propriilor limite de interpretare:

„Ca să citesc VAcA~ lui Emilian Galaicu-Păun, a trebuit să trec prin Cartea tibetană a morților. Ca să-i citesc Arme[le] grăitoare (apărute la Chișinău, în colecția Rotonda a Editurii Cartier în noiembrie 2009), am parcurs Istoria... lui Pastoureau, de unde provine, se pare, și titlul volumului. Dincolo

de această minimă propedeutică, poemele te obligă să cauți, permanent, rețeta de lectură.” (Maru 2010)

Câteva fragmente din ars poetica *Langue au chat(te)* (din *Arme grăitoare*) sunt un exemplu bun pentru a urmări felul în care se poate desfășura o primă lectură a unui text de Emilian Galaicu-Păun:

„Les autres ils disent comme ça
Qu'elle est trop belle pour moi
Que je suis tout juste bon
A égorger les chats
J'ai jamais tué de chats
Ou alors y a longtemps
Ou bien j'ai oublié
Ou ils sentaient pas bon
Enfin...”
(Jacques Brel, *Ces gens-là*)

„cerebrală-n măsura în care, să nu facă zgomot când trece prin cap (poezia),
pun tâmplă⁴

la bătaie pe post de surdină. se cheamă că moartea se șterge pe gură cu
numele mici, ale noastre. (când se-ntîmplă arareori să ne ciocnim – hai noroc!
– îi aud prin mătasea ciorapului clinchetul oaselor, whisky cu gheață.) gândită
la rece, încât emisferele cerebrale se strâng una-n alta ca mâța cu câinele care-
au mâncat toată viața
dintr-o strachină – câinele urlă a mort. are șapte
vieți pisica – și-acum, că i-au dat de fund, și-au răsturnat-o în cap.
[...]

se vestește o după-amiază cu soare, în dinți cu poemul ce rupe pisica, se
adeverește o noapte

cu lună la
care bat... câini

nu copchii!” mâța-n sac. sac de oase în interior, țesut viu în afară.
veronică întoarsă pe dos dând pe față masacrul
inocenților: două fete, orfane de tată, de 6 și 9, maria și ioana,
dând cu sapele-n sacul legat strâns la gură, să nu sufle-o vorbă, ce se
zvârcolește-n țărână ca o foaie boțită din ciorna lui t.s. eliot la *the waste land*
descrețindu-se atât cât

să citești, frânt pe muchie: „am să-ți arăt...” – heroină curată, cruzimea
copiilor.

⁴ Toate citatele sunt ortografiate cu *ă* din *a*.

câtă
 cruzime, atâta
 poezie –, de-a oarba, din micile lor răputeri. ca o coajă pe rană, vederea: la
 sânge se-ncheagă-n
 viziune. atât de măreață încât, ca s-o dai la iveală din prima
 fără pierderi – privire cu noduri cât pumnul, cât un bot cu ochi, cât un cap de
 copil –
 este musai
 să-ți
 deschizi ochii cu forcepsul. una cu pânza de sac. grunduind, cum ai descoji un
 ou crud,
 cu paloarea
 ta ecranul. [...]”

Bunăoară, în acest text, cititorul și-ar începe lectura începând cu titlul poemului (titlul trimite, sugestiv, la celebra expresie franceză, „donner sa langue au chat”, tradusă mot-a-mot ca „a-și da limba la pisic”, însemnând „a cere soluția unei ghicitori sau a unei întrebări la care trebuia să răspunzi, a-ți recunoaște ignoranța”), iar transformarea la feminin îi deschide expresiei o dimensiune erotică. Apoi, un citat în franceză, fără traducere, dintr-un cântec de Jacques Brel, *Ces gens-là*, deschide poemul: „Les autres ils disent comme ça / qu'elle est trop belle pour moi / Que je suis tout juste bon / à égorger les chats / J'ai jamais tué de chats / ou alors y a longtemps / Ou bien j'ai oublié / ou ils sentaient pas bon / Enfin...” (citat care, va observa cititorul, invocă imaginea unei ființe inaccesibile („elle est trop belle pour moi”), dar și imaginea cumplită a pisicii gătuite/ omorâte, expresia folosită „je suis tout juste bon à égorger les chats” („sunt doar bun de găduit pisica”). Din primele două versuri ale poemului, cititorului i se va transmite senzația contrariantă de atrocitate și ludic: „cerebrală-n măsura în care, să nu facă zgomot când trece prin cap (poezia), pun tâmpla/ la bătaie pe post de surdina.” (Galaicu-Păun 2009: 17). Imaginea sinucigașului, evocată din prima propoziție la persoana I-a singular („pun tâmpla la bătaie”), metafora (presupusă) a poeziei ca glonte, care „trece prin cap”, deschide un nou sens, visceral și neașteptat, al „cerebralității”. Urmează: „se cheamă că moartea se șterge pe gură cu numele mici, ale noastre” (Ibidem), fragment care îl trimite pe cititor la zeul *Cronos*, care își devora copii, însă, într-un mod mult mai nuanțat, în poezia aceasta moartea (în două cu poezia) distruge viața „măruntă”, particulară: „numele mici”. Mai jos, mijlocul poemului se desfășoară între înțelesurile de orbire-vedere-viziune, scrisul ca „naștere”: „câtă cruzime, atâta/ poezie –, de-a oarba, din micile lor răputeri. ca

o coajă pe rană, vederea:/ la sânge se-ncheagă-n/ viziune. atât de măreață încât, ca s-o dai la iveală din prima/ fără pierderi – privire cu noduri cât pumnul, cât un boț cu ochi, cât un cap/ de copil – este musai să-ți/ deschizi ochii cu forcepsul” (Ibidem: 45). Poemul, scris în tradiția lui T.S. Eliot, de un imaginar dens, se desfășoară pe trei pagini, iar fiecare frază este lucrată în fili-gran, o construcție complexă, însă nu ermetică, ci deschisă, care stimulează și încurajează interpretarea, la nesfârșit.

Acest mod de a privi autenticitatea literară ca autentificare, mai ales în cazul tipului de poezie practicat de Emilian Galaicu-Păun, implică un termen conex, cel de *artificiu*, care se referă la calitatea de produs estetic, care este *perceput* de cititorul/ascultătorul de poezie. Artificiul implică artificialitate și valorizează teatralitatea, integrând note și tonalități discursive capabile să provoace o anumită emoție și reacție în cititor. Fie că-și manifestă artificialitatea de produs livresc sau decid să-și camufleze condiția de artificiu, textele literare destinate lecturii, includ în mod organic ideea de artificiu, de teatralitate, de „performare”/punere în scenă a subiectului. Binomul artificial/autentic este, în acest caz, unul fals, deoarece artificiuul nu presupune în mod automat inautenticitate, așa cum sinceritatea nu înseamnă neapărat autenticitate.

În eseu său, „Literatură și metalimbaj”, Roland Barthes (Barthes 2006: 124-125) explorează insistența pe artificialitate caracteristică unei anumite direcții literare pe care a făcut-o posibilă Flaubert, o artificialitate ce nu ține doar de artificialitatea inherentă oricărui produs artistic, ci o dedublare a condiției de artificiu în literatura care atrage atenția (cititorului) asupra propriei calități de a fi artificială, încercând să se definească pe sine și, astfel, ajungând să fie, în exclusivitate, propriul subiect. Inițial, Barthes abordează conceptul de artificiu ca parte a dihotomiei (preluate din logică): obiect viu/obiect artificial, pe care o aplică în mai multe instanțe, atât în ceea ce ține de *limbaj*: *limbajul ca obiect* (în acțiune, fără a fi observat) și *metalimbajul* (limbajul artificial, care vorbește *despre* limbajul ca obiect); *corp* (în teatru): *corpul viu* (care trăiește indiferent de condiția lui performativă) și *corpul formal*, artificial, văzut de ceilalți ca obiect artistic (în eseu lui R. Barthes despre teatrul lui Baudelaire (Barthes 2006: 52-53)); literatură: *literatura ca limbaj* și *literatura ca metalimbaj*. Așadar, conform lui Barthes, direcția literară propusă de Flaubert, apoi de Mallarmé, Proust, de suprarrealiști și, într-un final, de Robbe-Grillet⁵ constituie o literatură a metalimbajului, o literatură a cărei

⁵ „Întâi de toate o conștiință artizanală a fabricării literare, împinsă până la scrupul dureros la cazna imposibilului (Flaubert); pe urmă voința eroică de a confunda într-o

întrebare principală este: *ce este literatura?* O întrebare care presupune distrugerea „literaturii ca limbaj” și perpetuarea literaturii metalimbajului (Barthes 2006: 125). Această calitate, exacerbată, de artificiu al obiectului artistic, un artificiu care își reflectă propria artificialitate, comunică și autentifică aceeași căutare autoreflexivă în cititor. Poezia lui Emilian Galaicu-Păun pornește de la aceeași întrebare barthesiană, însă soluția pe care o propune nu constă în renunțarea și distrugerea „obiectului viu” / a limbajului, ci reciclarea lui, incorporarea lui în metalimbajul literar.

Această soluție este una deseori folosită în poezia nouăzecistă. Poetii nouăzeciști își transformau ființa empirică într-una poetică, existența nu era transformată în text, ci era dusă sub imperativul textului, viața se identifica cu textul și nu putea exista în afara literaturii. Cu toate acestea, dacă nouăzeciștii veniți din tradiția ivănesciană (Iustin Panța, Cristian Popescu, Andrei Bodiu ș.a.) încercau să-și accesibilizeze stratul de suprafață ale poemelor, intertextele fiind mascate, opacizate de firescul adresării poetice, Emilian Galaicu-Păun decide să-și facă textele cât mai transparente pentru cititorii săi, scoțând la iveală tot mecanismul lor livresc (artificial), provocându-și astfel cititorii să-și alcătuiască propriul instrumentar interpretativ (citind / ascultând / urmărind textele / muzica / filmele intertextualizate de autor) și, prin extensie, propriul discurs poetic și teoretic, în dialog cu cel al autorului. Un alt nivel al validării este, astfel, „aplicarea” lecturii, sinonimă cu efectul transformativ: a scrie despre un text, a-l interpreta sau a-l adapta la propria voce, înseamnă a-l lăsa să lucreze în tine. Așadar, textul nu va acomoda cititorii reticenți să-și ia un astfel de angajament.

În lumina teoriei autenticității ca autentificare propuse de Allan Moore, poezia lui Emilian Galaicu-Păun poate fi interpretată, inițial, ca răspuns la o necesitate culturală locală. Apoi, dincolo de intensitățile presupuse de locul din care pornește, exhibarea calității de artificiu al poemelor, devine o

aceeași substanță scrisă literatura și reflexia asupra literaturii (Mallarmé); apoi speranța de a reuși eludarea tautologiei literare, amânând fără-ncetare, ca să spunem așa, literatura, pe a doua zi, declarând întruna că *vom scrie și făcând din această declarație literatura însăși* (Proust); pe urmă, procesul făcut bunei credințe-literare, prin multiplicarea voluntară, sistematică, fără sfârșit, a sensurilor cuvântului-obiect, fără a ne opri vreodată la un semnificat univoc (suprarealism); dimpotrivă, prin rarefierea acestor sensuri, până într-atât, încât sperăm să obținem o *exidență în prezență* a limbajului literar, un fel de puritate a scriitorii (dar nu inocență) mă gândesc aici la opera lui Robbe-Grillet” (Barthes 2006: 124-125).

marcă a autorului, punându-l într-o relație specială, de complicitate, cu cititorul său. Întrebarea – ce este autentificat în cititor de către textele lui Emilian Galaicu-Păun – rămâne, cu siguranță, una deschisă, însă primul lucru pe care îl face o poezie de Galaicu-Păun, este să valideze în cititor o lectură atentă și, în mod ideal, aplicată (și o plăcere a acestui tip de lectură). Cerința de bază pentru a „intra” într-un text de Emilian Galaicu-Păun este tocmai această disponibilitate de a testa înțelesurile și deschiderile posibile ale limbajului și al codului cultural. O asemenea poezie, într-un spațiu în care limbajul poetic a stagnat preț de câteva decenii, a venit din necesitatea educării unui alt tip de cititor, care să-și dezvolte o relație firească cu complexitatea textelor literare actuale. Textele lui Emilian Galaicu-Păun sunt o rețea de biblioteci, iar trimiterele încorporate în textura poeziilor, recomandări de carte, de film, de muzică, artă etc., îmbogățesc experiența lecturii și o fac să aibă un rol pedagogic pronunțat.

Bibliografie:

- Barthes 2006: Roland Barthes, *Eseuri Critice*, Chișinău, Editura Cartier.
- Chiper 2010: Grigore Chiper, „Sursele optzecismului basarabean” în *Philologia*, nr. 3-4(250), pp. 19-26.
- Galaicu-Păun 1999: Emilian Galaicu-Păun, *Poezia de după poezie*, Chișinău, Cartier.
- Galaicu-Păun 2009: Emilian Galaicu-Păun, *Arme grăitoare*, Chișinău, Cartier.
- Maru 2010: Aura Maru, „«Arme grăitoare» de Emilian Galaicu-Păun. Poetica nemiloasă”, în: *Contrafort*, 7-8 (187-188), iulie-august, <https://contrafort.md/old/2010/187-188/1881.html>.
- Moore 2002: Allan Moore, *Authenticity as Authentication*, în: *Popular Music*, vol. 21, nr. 2, mai, pp. 209-223.
- Voncu 2017: Grigore Chiper, *Opera poetică*, Prefață de Răzvan Voncu, Pitești, Editura Paralela 45.

Rezumat: Folosind ca punct de pornire teoria lui Allan Moore privind autenticitatea ca autentificare (Moore 2002), acest articol explorează rolul cititorului în receptarea poeziei complexe, intertextuale și multistratificate a lui Emilian Galaicu-Păun. Allan Moore consideră relația autor-text-cititor ca bazată pe validarea sau invalidarea experiențelor autorului, cititorului sau comunităților culturale, politice, sociale ș.a. presupuse de text. Focusul articolului îl va constitui caracterul performativ al lecturii și implicarea activă a cititorului în construirea de sens. Se explorează modul în

care lectura poeziei lui Galaicu-Păun validează experiența cititorului și îi accentuează sentimentul de apartenență culturală și literară, dar și importanța complicității autor-cititor, care permite activarea potențialului poetic al textului.

Cuvinte-cheie: autenticitate, autentificare, artificio, autenticitatea persoanei a II-a.

Abstract: Using Allan Moore's theory of authenticity as authentication (Moore 2002) as a starting point, this article explores the role of the reader in the reception of Emilian Galaicu-Păun's complex, intertextual and multi-layered poetry. Allan Moore regards the relationship of the author-text-reader as based on the validation or invalidation of experiences of the author, the reader or the cultural, political, social, etc. communities assumed by the text. The performative nature of reading and the active involvement of the reader in the construction of meaning will be the main focus of the article. The way in which the reading of Galaicu-Păun's poetry validates the reader's experience and accentuates his/her sense of cultural and literary belonging, as well as the importance of author-reader complicity, which allows the activation of the poetic potential of the text is explored.

Keywords: authenticity, authentication, artifice, second-person authenticity.

¹ NOTĂ: Articol elaborat în cadrul subprogramului 010301 „Perspective interdisciplinare asupra fenomenelor de confluență și de confruntare în domeniile lingvistic, literar și folcloric în spațiul basarabean ca limes civilizațional și frontieră geopolitică”.



**NOTE PRELIMINARE PENTRU O
REVALORIFICARE A LUI
C. DOBROGEANU-GHEREA**

Iulian-Emil COȚOFANĂ
Drd., Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”
din Iași

În jurul istoriei, al istoriografiei și al istorismului. Din capul locului, ne punem două întrebări: cu ce prilej și în ce moduri ne mai raportăm la personalitatea și opera lui C. Dobrogeanu-Gherea la peste o sută de ani de posteritate efectivă? În ciuda ori tocmai mulțumită unui trecut particular, ambele tot revin, fie din rațiuni strict istorice sau istoriografice. Fie ele fertile ori chiar sterile pentru unii, scrierile acestuia – fundamentul oricărei discuții întemeiate – sunt indisolubil legate de contextul apariției și de consecințele produse încă de atunci. Voluntar sau nu, criticii au ținut dintotdeauna cont când de publicarea lor inițială, când de contextul ulterior. Altfel spus, ele au stârnit în genere comentarii în baza situației de la un moment dat, constrângându-ne cu acest prilej să luăm seama la cadrul publicării lor. Așa, bunăoară, au luat naștere pozițiile primei generații de maioresceni ori ale criticilor partinici de după 1945. Apoi, din pricina neajunsurilor dogmaticilor, tot așa s-au articulat precizările cu rol corectiv ale unui Mircea Iorgulescu și ale altora, cu mențiunea că nici odată cu acestea nu a prins consistență o unanimitate favorabilă. Aceste două exemplificări expeditivă susțin realitatea conform căreia comentarea implicațiilor criticului literar nici nu a încetat, nici nu a fost independentă de circumstanțele extraliterare.

În materie de problematici literare cu deosebire, textele lui Constantin Dobrogeanu-Gherea dinainte de anii 1900 se opun, în linii generale, cu cele ale Titu Maiorescu și ale ideologiei *Junimii*¹. Aspectul acesta nu va rămâne fără consecințe, ocazie cu care curentul și viziunea celui dintâi sau cele ale celui din

¹ Cum se știe, există unele asemănări ideologice între Dobrogeanu-Gherea și Maiorescu. Or, neîndoielnic, ei nu au îngăduit o confundare a unuia cu celălalt. Simplificând, cu toate cele câteva similarități, putem afirma că grupul și valorile *Junimii* nu se identifică cu „curentul cultural de la «Contemporanul»”.

urmă vor fi de-a lungul timpului reclamate și diseminate în cultura română. Opțiunea pentru o cale sau pentru cealaltă nu se vădește a fi lipsită de deziderate și de rezultate. Până în zilele noastre, junimismul și criticismul maioreșcian sunt cele care au fost cu precădere îmbrățișate, și nu marxismul ori socialismul promovat de către preopinientul C. Dobrogeanu-Gherea² și afinii lui.

Cu titlu provizoriu, propunem o limpezire în câteva cuvinte a termenului de istoric în comparație cu cel de istoriografic, amintiți anterior. Privind prin intermediul acestora receptarea scrierilor lui C. Dobrogeanu-Gherea, precizăm că (re)întoarcerea la ele se produce din rațiuni *istorice* – când se caută relevarea vreunui lucru (in)just sau (in)suficient tratat de către el – sau din rațiuni *istoriografice* – când scopul este o anumită prezentare cu implicații mai profunde decât o simplă dare de seamă. O presuposiție este următoare: într-o istorie a literaturii române, cum ar fi cea a lui Nicolae Manolescu, respingerea și minimalizarea direcției „Contemporanului” și a lui Dobrogeanu-Gherea, în vădită opoziție cu cea a Junimii și a lui Maiorescu, conduce la alcătuirea și promovarea unui anumit filon. Contrar acesteia, o istorie a literaturii favorabile marxismului, cum este cea la care a colaborat George Ivașcu printr-un capitol închinat lui C. Dobrogeanu-Gherea, va face să rezulte o altă privire asupra faptelor lite-rare (Ivașcu 1973). Decurge din ambele cazuri că demersul istoriografic este responsabil pentru imprimarea unei viziuni asupra ansamblului istoriei literaturii.

Acestea fiind circumscrise, nu vom aprofunda mai jos o separare netă între istorie și istoriografie, deși o sumară înțelegere a lor deja ne sprijină să ne raportăm altminteri la tot ansamblul său de texte și de comentarii la adresa lor. Considerăm că autorul în cauză ajunge să fie surprins diferit în funcție tocmai de această dihotomie, care ar face referire în subtext la consecințele istorismului. Cunoscând oarecare trăsături ale acestuia, vom încerca astfel o punere în dis-cuție cât mai departe posibil de o concepție istoristă, înțeleasă aici în sialul lui E. Lovinescu, care și-a întemeiat punctul de vedere pe cugetarea lui Nietzsche, pomenit de altfel mai încolo: istorismul poate fi discernut prin lipsa de legătură cu necesitățile prezentului cercetării

² După cum ne dovedește lectura textelor sale cu mize politice și ideologice, ori de „propagandă” în termenii doctrinarului însuși, nici marxismul, nici socialismul său nu se aseamănă cu viziunea ideologico-politică de după începerea instalării regimului comunist din 1944. Astfel că rămâne necesară după 1989 stabilirea diferențelor trebuincioase, în așa fel încât figura și concepția lui să nu mai fie contopite cu stângăcie cu ale ideologilor comuniști. În aceste condiții, o analiză și o comparație ideologică devin imperioase în scopul înțelegerii detaliate a cugetării criticului din secolul al XIX-lea.

(Lovinescu 2015: 425)³. Ca atare, vom evita acest inconvenient, deoarece atât înainte, cât și actualmente înțelesurile care transpar din contribuțiile lui C. Dobrogeanu-Gherea sunt susceptibile de a fi relecturate în beneficiul lor. Comentariile însele au șansa de a fi reevaluate în lumina documentării deja existente sau în curs de elaborare în perioada postco-munistă, cu toate deosebirile de rigoare dintre ele, desigur. După câte se pare, comentatorii sau specialiștii nu l-au abordat pe acest critic pornind de la o bază istoristă. În aporturilor lor vedem la lucru o tendință istorică sau una istorio-grafică.

Distincții: marxism și socialism, scrieri politice și scrieri despre literatură și artă. În cele ce vor urma, procedăm din câteva pricini la delimitarea producției critic-literare de cea politică, una dintre ele fiind de ordin socio-ideologic, nu și politic (în sens prea larg ori, dimpotrivă, restrâns). Se cunoaște că deopotrivă Dobrogeanu-Gherea și Maiorescu, figuri fruntașe ale secolului al XIX-lea, au articulat și o seamă notabilă de texte politice și că au desfășurat o activitate în acest câmp de manifestare a spiritului. Această latură a lor o vom lăsa la o parte, deși vom ține

³ Delimitarea de istorism nu lămurește acum, însă, raportul istoriei sau al istoriografiei cu metodologia fiecăreia. În tot cazul, presupunem că amândouă pot fi afectate de istorism: atâta vreme cât nu ar avea în vedere decât o izolare desăvârșită în trecut a unui lucru, atunci acesta ar suferi de consecințele istoriste. Din contră, conectarea la avantajele fiecărui prezent, potențialmente rentabil în cercetare, dovedește că nu avem de-a face cu o revenire nejustificată. De asemenea, întâmplător sau nu, contemporaneitatea noastră, mai deschisă relecturii decât între anii 1948-1989, nu a epuizat reevaluarea receptării dinainte de 1989. În pofida acestei deschideri, rămâne la fel de interesant că unii critici notabili persistă în concepția lor în principiu negativă despre scrierile lui C. Dobrogeanu-Gherea. Și doctrinarul politic, și criticul literar beneficiază până de curând de reamintiri și de rediscuții principale sau colaterale, între ultimele enumerându-se contribuții ale lui Andrei State (2015), Leon Volovici (2017) Ioan Stanomir (2019), Adi Dohotaru (2019), Mihai Iovănel (2021), Călin Cotoi (2022), George Voicu (2022) și Teodora Dumitru (2024). Totuși, de la Z. Ornea (1983) sau de la Mihai Ungheanu (1995) încoace, nu pare să mai dispunem de lucrări de amploare care să-l așeze în centrul lor pe C. Dobrogeanu-Gherea. Invers, prin perspectiva lor, referințele critice ale lui Nicolae Manolescu (2008/ 2019) și Mihai Zamfir (2011/ 2021) reprezintă contraexemple, întrucât în ele dăinuie marginalizarea și evidențierea mai cu seamă a scăderilor și a limitelor. Surprinzător însă, întreaga sumă de autori invocați ne sugerează că, independent de latura abordată, revenirea la Dobrogeanu-Gherea nu se realizează în van, nici în chip istorist. Însemnările criticului de la „Contemporanul” au fost apreciate sau subapreciate în virtutea unor împrejurări grăitoare ale fiecărui comentator. În acest înțeles, poziționările detractorilor devin valoroase, fiindcă în pofida lor se destăinuie resimțirea unei îngrijorări sau a unei amenințări. Remarcile concise ale lui Nicolae Manolescu din 2014 relevă tocmai acest aspect (Manolescu 2014a, idem 2014b).

într-o mică măsură seama de ea spre a sublinia, aidoma altor cercetători, un caracter al operei rivalului ideologic al lui Titu Maiorescu: fapt este că înțelegerea și transmiterea înțelesurilor producției lui C. Dobrogeanu-Gherea au fost filtrate și prin prisma încărcăturii real politice. Acest lucru însă nu este fără urmări până în contemporaneitate, afectând chiar relația noastră cu textele sale non-politice.

De aceea, utilă ni se înfățișează degajarea preliminară a două subtipuri de marxism, în măsura în care fiecare urmărește finalități întrucâtva distincte. Marxismul conturat în scrierile privitoare la sfera non-politică ni se prezintă mai degrabă diferențiat de acela din cele relative propriu-zis la politică, economie și probleme expres sociale. În prezent, purcedem cu prudență, deoarece datele noastre necesită încă o aprofundare. Premisa noastră justificativă privește diferențele majore dintre un text emblematic precum „Ce vor socialiștii români? Expunerea socialismului științific și programul socialist” (1886), publicat întâia oară în „Revista socială”, și marea majoritate a publicațiilor legate de teme estetică-literare. La rândul său, un lung serial din 1892, „D-l Maiorescu”, se dovedește să aibă un titlu amăgitor în primă instanță pentru literați, dacă aceștia iau de la bun început în considerare canonicul „Cătră dl. Maiorescu”⁴ din 1886, denumirea inițial dată studiului care a suferit modificări, „Personalitatea și morala în artă”. Cât despre ultimele două, ar trebui să ținem cont de faptul că primul a apărut în „Democrația socială”, iar celălalt, în „Contemporanul”. Așadar, atât titlurile articolelor și conținutul lor, cât și numele tipăriturilor ne arată din primul moment că suntem îndreptați pe anumite căi și că se vizează obiective deosebite.

Constatăm în prealabil că, sub raport conținutistic, problematicile sunt de ordin ba literar, ba non-literar. Cu toate acestea, tratarea acestora nu scoate la iveală același rezultate. Datorită marxismului însă, există cu siguranță o viziune transversal comună. Or, în genere, întrebările, argumentele, exemplele și țelurile nu se perpetuează identic întotdeauna dintr-o parte în cealaltă⁵. Chiar dacă

⁴ În cazul de față, titlul este un îndrumător fals. Însă primul paragraf al fiecărui text devine lămuritor asupra materiei supuse dezbaterii. De aceea, extragem din scrierea non-literară doar titlul conferinței susținute la Ploiești de către Titu Maiorescu: „«Condițiile progresului omenirii»” (1892) (Dobrogeanu-Gherea 1977: 62). După o asemenea denumire, luăm aminte la incompatibilitatea de conținut cu „Comediile d-lui I. L. Caragiale” (1885) și „Poeți și critici” (1886), amândouă eminamente de natură literară. Pesemne, subiectele principale se disting într-atâta, încât observăm că amândoi autorii întipăresc o dominantă textelor lor.

⁵ Dacă ne gândim la articolul „Materialismul economic și literatura” (1895), specificăm că obiectul îl constituie stabilirea unei metodologii nedogmatice de cercetare a literaturii

observăm, în siajul unor comentatori și exegeți, tendința de a vedea o corelație între demersurile lui Dobrogeanu-Gherea datorată viziunii marxiste, credem că delimitarea unora de celelalte va concura, într-o anumită fază a cercetării, la o mai precisă înțelegere a ambelor. Dată fiind vizarea în primul rând a politicii în textele non-literare, întărim că aceasta nu se deslușește la fel sau deloc în articolele și studiile relative la literatură. Cu condiția de a fi un punct de vedere justificabil, atunci reiese în chip vădit că efectele amânduror tipuri de analiză nu se echivalează. Pe scurt, în ciuda unor asemănări, analistul social, politic și economic nu acționează la fel, nici nu se identifică în mod desăvârșit cu cercetătorul fenomenului literar, filosofic ori estetic, cu tot marxismul și socialismul său intrinsec.

Spre a pregăti o nouă reliefare a meritelor în câmpul literelor ale criticului și teoreticianului C. Dobrogeanu-Gherea, precizăm că o trăsătură indeniabilă a textelor sale este întrebuițarea aparatului critic în măsură să dea seama de laturile economico-sociale, ideologice și istorice. Acesta derivă măcar din cele marxiste. Totuși, în producția critic-literară, ele transpar într-un alt chip, cum este de altfel natural, comparativ cu cea non-literară⁶. Cu alte cuvinte, considerăm că unghiul marxist, adică unul de natură socio-ideologică, istorică și economică particulară, aplicat asupra chestiunilor estetice și literare nu este echivalabil întru totul cu cel socialist, politic prin excelență, din scrierile dinainte sau de după 1900. În domeniul scrierilor despre artă sau despre literatură, fondarea unei analize pe baze istorice și sociale nu ilustrează *per se* texte de ordin politic, chiar dacă mizele pot fi sesizate și astfel. Firește, înțelegerea prealabilă a semnificației termenului de politică departajează modurile de reperare a acesteia. De altfel, teoreticianul o clarifică atunci când o dată dă în vileag interesele criticilor, nu ale criticii, de a minimaliza relevanța considerării sferei sociale⁷. Pentru acesta, esteticul și socialul au prea puțin sau

în funcție de condițiile materiale și economice (Dobrogeanu-Gherea 1983: 281-285). Chiar și așa, textul contrastează cu scopul celor non-literare, înăuntrul cărora literatura lipsește, dacă nu este cel mult o anexă.

⁶ Dirijându-ne într-o direcție contrară, Damian Hurezeanu insistă să îngemăneze preocuparea critic-literară cu cea social-politică: „țelu[l] (...) militantul[ui] socialist” era „de a impulsiona pe planuri diferite răspîndirea tezaurului de idei ale marxismului” (Hurezeanu 1968: 11). Am fi de acord, însă menționăm că marxismul zis literar diferă ca aplicație în unele privințe de cel non-literar. În postcomunismul românesc predomina refractar marxismului, optica exegetului nu facilitează însă o mai bună receptare a lui.

⁷ În critica poeziei, bunăoară, din articolul „Tendenționismul și tezismul în artă” (1887-1889), Dobrogeanu-Gherea expune, în ciuda evidentei șarje polemice, interesele criticiilor de a se raporta îndeosebi în mod estetic: „(...) Estetici curați s-au făcut mai ales acei

deloc legătură cu metafizicul, ajungând deci să conteste și să se îndepărteze de o exprimare metafizică și idealistă a ideilor despre artă și literatură.

Retrospectiv, importanța criticii literare pe baze sociale și ideologice a lui C. Dobrogeanu-Gherea rămâne de neneglijat, contrar unei judecăți istoriografice precum aceea a lui Nicolae Manolescu: „(...) [d]e câte ori se va scrie istoria literară din acest unghi sociologist și vulgar [i. e. marxist, n. n.] (...) constatările nu vor avea nicio legătură cu situația de fapt” (Manolescu 2008: 458; idem 2019: 440). Reținem de aici nu doar condamnarea istoriografiei întreprinse urmând preocupările de ordin marxist, ci și a marxismului însuși din cauza unui presu-pus tipar metodologic mărginit. Cu tot aplombul acestei rezoluții, se impune precauția, deoarece avem de-a face cu o părtinire manifestă și cu înlăturarea principială a mijloacelor analitice marxiste. Într-un fel de-a dreptul contrain-tuitiv, fragmentul ne încurajează să ne debarasăm mai ales de acele limitări metodologice păgubitoare ale concepției marxiste, nu și de marxism. Desigur însă, dezideratul istoricului literar este întru totul contrar, cerând în fapt re-nunțarea deplină la acesta.

Două moduri de a reveni, urmate de ***Concluzii provizorii***. C. Dobrogeanu-Gherea aparținând istoriei literaturii, istoriei intelectuale și chiar istoriografiei românești, următoarea întrebare survine: ulterior căderii regimului comunist, cum reapare în discurs? La aceasta se răspunde în cel puțin două feluri: în chip biografic, dar „romanțat”, potrivit colecției înființate de Editura Polirom; ori în chip specializat, în concordanță cu anumite exigențe metodologice, în lucrări cum ar fi cele recente ale lui Mihai Zamfir, Ioan Stanomir,

făcut mai ales acei ale căror privilegii au fost amenințate prin acest potop de geniale și înfocate versuri (...)” (Dobrogeanu-Gherea 1983: 74). *A posteriori*, nota aceasta nu este de pierdut din vedere mulțumită faptului că istoricii și criticii literari tind să-și fundamenteze un rând de gesturi pe interese felurite, nu numai personale. Spre pildă, portretului negativ al lui G. Călinescu din *Istoria literaturii române...* din 1941 ilustrează o ocazie de descon-siderare generală a lui C. Dobrogeanu-Gherea și a procedeele sale de investigație, din moment ce ei nu împărtășesc aceleași premise în comentarea literaturii. În plus, din viziunea lui Călinescu decurge fără îndoială că aprecierea artei literare nu este pentru toți: „(...) *Ceea ce repugnă intelectualului, (sic!) place însă omului de rând care gândește practic*. A privi arta ca o expresie mai acută a problemelor vieții este o *metodă ali-nătoare pentru vulg* care nu se poate ridica la noțiunea indiferenței artei (...)” (subl. n.; Călinescu 1941: 487). Tot aici, istoricul literar pare să disprețuiască demnitatea tipului de intelectual proletar, ilustrat de altminteri în unele texte ale lui Dobrogeanu-Gherea. Și nu în ultimul rând, se întrevide o tensiune de clasă între cea a lui G. Călinescu și cea respinsă a „vulgului”, aceasta din urmă ipostaziind lipsa accederii la simțirea rafina-mentului pur estetic, pricinuită de un oarecare angajament.

Mihai Iovănel, George Voicu și Teodora Dumitru. În primul caz, înăuntrul căruia nu i s-a oferit încă o producție de tip biografic, în ciuda unui oarecare potențial⁸, Dobrogeanu-Gherea se impune ca o figură episodică în două volume: *Caragiale* și *Maioreescu*. În esență, amândouă au meritul de a-i oferi cititorului un context istoric, animând personajele în relații și în situații pretins petrecute aievea. În definitiv, din prima compoziție nu aflăm prea multe aspecte cuprinzătoare (Stănescu 2019: 123, 135, 174-175); interesează, în schimb, conflictul cu Maioreescu și cu Carp, pe urmă concursul, neașteptat, primit „din aripa stângă a ideologiei”, prilej cu care dramaturgul se va apropia de criticul său (Ibidem: 139-140). Or, lucrarea aceasta se oprește la atât. Cât despre cealaltă, aici se sugerează sumar disputa teoretică dintre criticul *Junimii* și cel al „Contemporanului”⁹. În pofida acestei înfăptuiri, care reprezintă în mod ficțional poziția, tonul, simțirile și reacțiile lui Maioreescu, zugrăvit poate prea omenește decât în realitate, textul conține, sub raport istorico-literar, două inexactități privitoare la așa-numitele periodice „Contimporanul” și „Revista contimporană”. Hotărât lucru, Dobrogeanu-Gherea nu a colaborat nici la una, nici la cealaltă, cu toate că biograful îl asociază cu ele (Jicu 2025: 183, 186-187, 212-213). Articolul „Beția de cuvinte” și urmarea lui datează amândouă din 1873 (Maioreescu 2005: 231-285), pe când „Contraziceri?”, veritabil răspuns polemic și incomplet, este din 1892. Subtitlurile sunt nimerit redade, exceptând că ultimului îi corespunde „Mic studiu de strategie literară” (Ibidem: 598-612), nu „Studiu de patologie literară” (Jicu 2025: 212).

În concluzie, frapează în ambele biografii romanțate unele neajunsuri, chiar dacă rolul și locul figurii lui Dobrogeanu-Gherea sunt extrem de limitate. Date fiind titlurile fiecăreia, desigur că el nu era reclamat de la bun început drept un element principal. În privința biografiei lui, Adrian Jicu ar fi putut fi, totuși, o excepție, grație faptului că dezbaterea dintre cei doi a devenit semnificativă și apoi, în anumite privințe, productivă. Productivitatea se referă aici nu doar la ecoul din epocă, ci și, de exemplu, la polemica din 2014 dintre Nicolae

⁸ După cum au documentat Z. Ornea și George Voicu (Ornea 1982; Voicu 2022), secvențele de viață privitoare la arestare, la indigenat și la intervalul legat de calitatea de restaurator, respectiv pe alocuri corespondența cu I. L. Caragiale, chiar dacă mai multe îi aparțin acestuia din urmă, ar putea incita la o ficționalizare, de pildă. Ioan Stanomir, de altminteri, susține o idee asemănătoare: „*Biografia* lui Gherea [...] le putea apărea contemporanilor ca un *fragment de roman*” (subl. n.; Stanomir 2019: 2).

⁹ Curioasă apare, în ambele volume, redarea eronată a numelui publicației la care a început să colaboreze, din 1885, C. Dobrogeanu-Gherea: „Contimporanul” ori „Revista Contimporană” (Stănescu 2019: 135; Jicu 2025: 183, 212). Or, acesta nu trebuie confundat cu forma corespunzătoare a periodicului, și anume „Contemporanul”.

Manolescu, pe de o parte, și Andrei Terian, Paul Cernat și Bogdan-Alexandru Stănescu, pe de altă parte, în care Dobrogeanu-Gherea apare într-o mică măsură amestecat (Terian 2014, Cernat 2014, Stănescu 2014).

Pe lângă însemnătatea conflictului de idei exprimate direct de către cei doi critici din secolul al XIX-lea, ne atrage atenția în mod elocvent și implicarea indirectă a lui Titu Maiorescu, după cum reiese aceasta din corespondența cu succesorii săi spirituali, și anume prima generație de maiorescieni¹⁰. Despre ea nu ni se pomenește în cele două biografii, deși ar fi putut suscita interes prozastic datorită caracterului tensionat. În orice caz, ținând seama de specificitățile ambelor lucrări, toate exemplificările ne dovedesc cum C. Dobrogeanu-Gherea reușește să revină periodic în atenție, chiar dacă în chip adiacent și pasager.

Al doilea mod de a-l (re)lectura pe Dobrogeanu-Gherea se consolidează prin intermediul demersului istoric sau istoriografic. Procedând astfel, dezvoltarea este mai sistematică și presupune în eșafodajul cercetărilor un anumit asamblaj: locul și funcția criticului și teoreticianului nu vor fi nicidecum întâmplătoare. Referirea la el va fi presupus, înainte de a-l expune, un anumit grad de valorizare sau devalorizare din partea istoricului¹¹. Or, la rândul său, ne preocupă și discursul despre el. De aceea, remarcăm o antiteză rodnică între cum Mihai Iovănel îl integrează în chip mărginit pe Dobrogeanu-Gherea, în

¹⁰ Dăm un exemplu din scrisoarea lui Titu Maiorescu către Mihail Dragomirescu din 11 martie 1894: „(...) Ce scrii în 33 de pagini, (*sic!*) se cuvinte să fie redus la 3 pagini, și Gherea trebuie atins cu un *șfichi* de biciușcă, și nu condamnat la încatenare de polisi-logisme” (subl. a.; *** 1978: 445-446). Într-o alta din 28 martie/ 9 aprilie, primul revine spre a respinge insistența celui alt asupra rivalului lui Maiorescu, întrucât deja două articole nu constituiseră decât „o introducere la atacurile contra Gherea”. Concluzia lui este pur și simplu grăitoare: „Apoi, așa nu merge, nu *merge!* (...)” (Ibidem: 447). Ceea ce Maiorescu voia să preîntâmpine era admiterea valorii preopinentului, care reieșea din persistența și spațiul amplu acordat.

¹¹ Pomenim propoziția extrem de concisă a lui Tudor Vianu privitoare la scrierile lui Dobrogeanu-Gherea: „În 1885 apar și primele critice (...)”. Totodată, precizează numele sub care fuseseră inițial publicate: „I. Gherea” (Vianu 1944: 330, idem 1971: 276). În primă instanță, nimic nu este în neregulă. După aceea însă, am întrevădea la mijloc o formă de minimalizare. Grație istoriei ei, întinderea și importanța polemicii nu pot fi trecute cu vederea decât probabil în virtutea desconsiderării, a dezinteresului sau a incompatibilității ideologice și estetice. Pe urmele gândului nostru, având însă o altă preocupare, se află Ruxandra Câmpeanu: opiniile lui Vianu apropo de Dobrogeanu-Gherea se vor vădi în funcție de anul 1947. Concret, felul său de a-l fi tratat se diferențiază întrucâtva dacă ținem cont de intervalul dinainte de instaurarea comu-nismului, apoi de cel de după (Câmpeanu 2022: 163-164, 194-199). Autoarea, nenumind în chip expres lucrarea sus-amintită, consemnează apariția lui Dobrogeanu-Gherea ca fiind „doar *en passant*”, cu menirea de a reconstitui contextul istoric (Ibidem: 163).

subsecțiunea *Autonomia esteticului* a *Istoriei* sale (Iovănel 2021: 83-88), și modul lui Nicolae Manolescu, schițat mai sus. Prin contrastul ei, antinomia este aptă să încurajeze o întoarcere la acest critic, destinat în continuare uitării, după unii.

Conchidem că remarcile precedente, întemeiate pe unele texte ale lui C. Dobrogeanu-Gherea și pe unele ale autorilor care s-au ocupat de acestea, pot să slujească relecturii. Deși cercetarea se află la început, credem că am evidențiat câteva probleme care, odată pătrunse și rediscutate, vor permite o mai largă și nuanțată înțelegere. Abordarea din unghi istoric și istoriografic, apoi distingerea marxismului de socialism, a articulațiilor și a țărilor producției politice de cele despre literatură și artă constituie două rânduri de repere a căror menire consistă în a provoca o îmbogățire a perspectivei. Mai degrabă în postcomunism decât oricând înainte, suntem mai cu seamă în stare să pricepem cu mai mult înțelegere marxismul și socialismul, în ciuda orientărilor și afinităților fiecărui cercetător. După cum ne indică indirect și în subtext¹² destui critici partinici, marxismul lui Dobrogeanu-Gherea nu promovează, nici nu anunță dogmatismul marxiștilor de după 1944. La rândul lor, nici ei nu-l vor agreea și citi cu adevărat pe acesta.

Bibliografie:

- *** 1978: ***, *T. Maiorescu și prima generație de maiorescieni. Corespondență*, antologie, note și prefață de Z. Ornea, text stabilit de Filofteia Mihai și Rodica Bichis, București, Minerva.
- Călinescu 1941: G. Călinescu, *Istoria literaturii române. Dela origini până în prezent*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă.
- Câmpeanu 2022: Ruxandra Câmpeanu, *Dincolo de regulile jocului. Trepte și limite ale compromisului intelectual în perioada 1948-1964*. Mihai Ralea, G. Călinescu, Tudor Vianu, București, Corint.
- Cernat 2014: Paul Cernat, *Nicolae Manolescu și posteritatea lui critică*, în: *Observator cultural*, nr. 461 (719).
- Cotoi 2022: Călin Cotoi, *Holera și „duhul comunismului”*. *Inventarea socialului în România. 1831-1914*, prefață de Sorin Antohi, Cluj-Napoca, Idea Design & Print.

¹² O sugestie tardivă o aflăm la George Ivașcu, care ni-l înfățișează încă pe Dobrogeanu-Gherea drept un radical, adept al „dictaturii” proletariatului (Ivașcu 1972: 13). Or, avem de-a face cu o deturnare, demonstrabilă numai cu condiția cunoașterii atente a scrierilor sale politice. Mai rău, suspectăm că exegetul a purces la o însăilare a unui extras cu pretenția de a i-l atribui lui.

- Dobrogeanu-Gherea 1977: Constantin Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, vol. 3, ediție îngrijită de un colectiv format din Ion Popescu-Puțuri și Ștefan Voitec (coordonatori), Augustin Deac, Ion Iacoș și Ion Mamina, București, Editura Politică.
- Dobrogeanu-Gherea 1983: C. Dobrogeanu-Gherea, *Critice (Studii și articole)*, postfață și bibliografie de Mircea Iorgulescu, București, Minerva.
- Dohotaru 2019: Adi Dohotaru, *Socialiștii. O moștenire (1835-1921)*, Chișinău, Editura Cartier.
- Dumitru 2024: Teodora Dumitru, *Thermosofia și alte muze. 6 studii despre Maiorescu, Eminescu, Lovinescu și modelele lor din științe și filosofie*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu.
- Hurezeanu 1968: „O figură proeminentă a mișcării socialiste din România – C. Dobrogeanu-Gherea” în C. Dobrogeanu-Gherea, *Scieri social-politice*, studiu introductiv, antologie și note de Damian Hurezeanu, București, Editura Politică.
- Iovănel 2021: Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane 1990-2020*, Iași, Polirom.
- Ivașcu 1972: George Ivașcu, *Dobrogeanu-Gherea*, București, Albatros.
- Ivașcu 1973: George Ivașcu, *C. Dobrogeanu-Gherea*, în: Șerban Cioculescu, Ovidiu Papadima, Alexandru Piru, Cornelia Ștefănescu, *Istoria literaturii române*, vol. III, *Epoca marilor clasici*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România.
- Jicu 2025: Adrian Jicu, *Maiorescu. Confesiunile unui stoic*, Iași, Polirom.
- Lovinescu 2015: E. Lovinescu, *Opere*, vol. II, *Istoria literaturii române contemporane (Evoluția „prozei literare”. Mutația valorilor estetice). Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)*, ediție coordonată de Nicolae Mecu, text îngrijit, note și comentarii de Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu și Daciana Vlădoiu, introducere de Eugen Simion, București, Academia Română – Fundația Națională pentru Știință și Artă.
- Manolescu 2008: Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Paralela 45.
- Manolescu 2014a: Nicolae Manolescu, *Cui i-e frică de Titu Maiorescu*, în: *România literară*, nr. 16.
- Manolescu 2014b: Nicolae Manolescu, *Război soft între «tineri» și «bătrâni»*, în: *România literară*, nr. 15.

- Manolescu 2019: Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* [2008], ediția a II-a, revăzută și revizuită, București, ART.
- Ornea 1982: Z. Ornea, *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, București, Editura Cartea Românească.
- Ornea 1983: Z. Ornea, *Opera lui C. Dobrogeanu-Gherea*, București, Cartea Românească.
- Stanomir 2019: Ioan Stanomir, *Gherea: în preajma revoluției*, în: *Transilvania*, nr.1.
- State 2015: Andrei State, *Constantin Dobrogeanu-Gherea*, în: Alex Cistelean, Andrei State (coordonatori), *Plante exotice. Teoria și practica marxiștilor români*, Cluj-Napoca, Tact.
- Stănescu 2014: Bogdan-Alexandru Stănescu, *Îi înțeleg din ce în ce mai bine pe bătrânii critici*, în: *Observator cultural*, nr. 461 (719).
- Stănescu 2019: Bogdan-Alexandru Stănescu, *Caragiale. Scrisoarea pierdută*, Iași, Polirom.
- Terian 2014: Andrei Terian, *Tot Maiorescu și Gherea?*, în: *Observator cultural*, nr. 461 (719).
- Ungheanu 1995: Mihai Ungheanu, *Adio, domnule Maiorescu! Evoluția criticii socialiste, 1880–1980*, București, Editura Enciclopedică.
- Vianu 1944: Tudor Vianu, *Adversarii*, în: Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, vol. I, București, Casa Școalelor.
- Vianu 1971: Tudor Vianu, *Adversarii*, în: Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne* [1944], București, Editura Didactică și pedagogică.
- Voicu 2022: George Voicu, *Naturalizarea lui C. Dobrogeanu-Gherea*, în: *Psihologia socială*, nr. 49.
- Volovici 2017: Leon Volovici, *Dobrogeanu-Gherea, C. (Constantin)*, în: Academia Română, ediția a II-a revizuită, adăugită și adusă la zi, București, Editura Muzeul Literaturii Române.
- Zamfir 2021: Mihai Zamfir, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române* [2011], ediția a II-a revăzută și adăugită, Iași, Polirom.

Rezumat: Contribuția de față stabilește câteva repere și își propune să justifice utilitatea unor cercetări viitoare relative la personalitatea și opera lui C. Dobrogeanu-Gherea. Pentru aceasta, vom lua în considerare unele aspecte care țin atât de individualitatea sa și de apariția propriilor scrieri, cât și de comentatori și specialiști. În acest sens, caracteristicile și circumstanțele unuia și ale altora, respectiv ale textelor lor se impun ca

fiind relevante și elocvente pentru analiză. O trăsătură considerabilă a acestui critic și teoretician al literaturii din secolul al XIX-lea aparține orientării sale marxiste și socialiste. Încercăm să o nuanțăm pe aceasta în urma unei delimitări precaute: îi vom considera marxismul drept un atribut comun, în timp ce socialismul va fi unul cu precădere specific contribuțiilor sale economice, sociale ideologice și politice. La rândul său, marxismul nu este străin de chestiunile extraliterare, având capacitatea să articuleze un demers analitic propriu. Procedând astfel, purcedem la distingerea scrierilor sale în materie de literatură de cele non-literare, întrucât mizele unora nu sunt identice cu celelalte. Paradoxal poate, această separare ne apare ca fiind aptă să lărgască și să contribuie la receptarea favorabilă a textelor de ambele naturi. Suspectăm faptul că privirea indistinctă asupra marxismului și a socialismului a condus la vicierea în principiu a destulor referințe critice până în prezent. În fond, aprecierea sau subaprecierea marxismului în genere sau al autorului va depinde de o afinitate și de o judecată ideologică care, spre folosul lor, surprinzător, nu vor putea fi niciodată unanim împărtășite.

Cuvinte-cheie: C. Dobrogeanu-Gherea, Titu Maiorescu, istorie și critică literară, istoriografie, istorism, receptare, ideologie, marxism, socialism.

Abstract: The present contribution sets a few reference points and aims to justify the utility of future research concerning the personality of C. Dobrogeanu-Gherea and his writings. To achieve this, we shall consider some aspects that pertain to his individuality and the publishing of his own writings, as well as to critics and scholars. In this sense, the characteristics and circumstances of one or the other, respectively, of their texts are imposed as being relevant and eloquent for analysis. A considerable feature of this critic and 19th century literary theorist is his orientation towards Marxism and socialism. We will try to nuance this idea following a careful delimitation: we will consider his Marxism as a common attribute, while his socialism will be one especially specific to his economic, social, ideological and political contributions. In turn, Marxism is not foreign to extraliterary matters, having the capacity to articulate a proper analytical approach. Proceeding this way, we go on to distinguish his literary works from his non-literary ones, as the stakes of some are not identical with the others. Paradoxically, this separation may seem apt to change and to contribute to the favorable reception of texts of both natures. We suspect that the indistinct view on Marxism and socialism led in principle to the deviation of many critical references leading up to the present. In essence, the appreciation or underappreciation of Marxism in general, or that of the author's, will depend on an affinity and an ideological judgement which, surprisingly, to their benefit, will never be able to be unanimously shared.

Keywords: C. Dobrogeanu-Gherea, Titu Maiorescu, history and literary criticism, historiography, historicism, reception, ideology, Marxism, Socialism.



**POEZIA LIRICĂ MODERNĂ
EMINESCIANĂ¹**

Virgil DIACONU
scriitor

În fragmentele teoretice de estetica poeziei pe care le-a elaborat, Eminescu distinge între (1) poezia care își face conținut „din precedente mai vechi”, mitologice și istorice, ilustrată mai cu seamă de poemele prozaice lungi și dramele în versuri, pe care am numit-o *poezie romantic-tradiționalistă*, și (2) *poezia lirică modernă* sau *poezia modernă estetică*. Poezia romantic-tradiționalistă și poezia modernă estetică constituie cele două tipologii poetice ale lui Mihai Eminescu și, implicit, cele două concepte poetice diferite și contradictorii.

Într-unul dintre fragmentele esteticii concepute de către Mihai Eminescu (fr. 14), acesta pune cele două tipologii poetice în antiteză, pentru ca (1) pe fundalul precarității *poeziei romantice tradiționaliste*, care își face obiect, spune Eminescu, din „mitologia antică”, din „poezia populară”, din istoria vremurilor animalice, primitive, din „credințele populare”, din „superstițiuni”, imitând „scheme, colaje vechi”, (2) să poată întări legitimitatea și valoarea *poeziei lirice moderne* nonprozaice, care firește că este diferită de poezia romantic-tradiționalistă.

Eminescu consideră că, dintre cele două tipologii poetice, numai poezia lirică modernă este „poezia adevărată”, deci poezia autentică sau de valoare, iar estetica sau arta poetică fragmentară pe care o elaborează teoretic este chiar arta poeziei lirice moderne, iar nu arta poeziei romantic-tradiționaliste.

Despre o poezie sau o operă poetică spunem că este *modernă*, fie pentru că ea exprimă conceptul estetic modern de poezie, fie pentru că aparține *perioadei* culturale moderne românești, cuprinsă între anii 1830-1900; fie din ambele motive.

¹ Textul face parte din volumul *Artă poeziei lui Mihai Eminescu*, aflat în lucru.

Există, aşadar, o *modernitate conceptuală*, determinată de *conceptul poetic estetic modern* de poezie, pe care operele poetice îl exprimă, după cum există o *modernitate cronologică* a operelor literare, care se datorează *timpului modern* în care operele sunt create. Modernitatea conceptuală este, fireşte, mai importantă decât modernitatea cronologică a operelor, pentru că pot exista opere moderne cronologic, dar care nu sunt moderne conceptual. Iar asta înseamnă că ele nu sunt, de fapt, moderne.

Din punctul de vedere al timpului în care a creat, deci cronologic sau calendaristic, Eminescu este un „poet modern”, pentru că intervalul în care el şi-a compus opera poetică – 1866-1883 (anul debutului poetic şi anul începutului bolii) – este cuprins în perioada culturală modernă 1830-1900.

Argumentul critic major care demonstrează modernitatea poeziei eminesciene nu este atât timpul în care poetul şi-a creat opera, cât conceptul sau arta poetică în care opera a fost creată. Într-un capitol anterior, am arătat că Eminescu a creat două tipologii poetice sensibil diferite – o poezie *romantic-tradiţionalistă*, compusă mai cu seamă din poeme prozaice lungi şi drame în versuri, care au drept conţinut lumea veche, apusă, idealizată şi redată prozaic –, şi o poezie *lirică* sau *estetică modernă*, al cărei concept se constituie din cele zece principii poetice estetice, descrise chiar de către Eminescu în arta poetică fragmentară elaborată de el: vezi capitolul *Arta poetică în viziunea lui Mihai Eminescu*, din prezentul studiu.

Dacă noi discutăm aici despre „poezia lirică modernă a lui Eminescu”, înseamnă că ne referim numai la *secţiunea* lirică modernă a poeziei eminesciene, iar nu la întregul poeziei lui Eminescu şi nicicum la poezia romantic-tradiţionalistă.

Eminescu era conştient de cele două tipologii poetice, pe care le înţelegea ca fiind chiar poeticile vremii sale. De altfel, poetul vorbeşte despre aceste arte poetice în Fr. 14 al esteticii sale fragmentare:

„A reproduce scheme, colaje vechi este sărăcie, *poesia adevărată e nemijlocită* (s.n.) [...]. Ne va mişca numai ceea ce e în genere uman. Sceneria este romantică. Cuprinsul: pasiunea, mişcările vieţii sunt în Sh.[akespeare], – Byron. Înlăturarea superstiţiunii. Trebuie poetul ca să fie servitorul credinţelor populare? Goethe (*Faust* – P. II)” (Mss. 2257, 9/1/1873, conf. 1, pp. 92-93).

Aşadar, pe de o parte, există o poezie în care poetul este „servitorul credinţelor populare”, o poezie ce „reproduce scheme, colaje vechi”, care „este sărăcie”, şi există o altă poezie, *poesia adevărată*, ce „e nemijlocită” de „scheme,

colaje vechi”, care optează pentru „înlăturarea superstițiunii” – aceasta este poezia lirică modernă, al cărei cuprins este „pasiunea, mișcările vieții”.

Poesia adevărată e nemijlocită, deci ea nu are nevoie să „reproducă scheme, colaje vechi”, mitologice și superstiții. Lumea/viziunea modernă abandonează mitologia și misticismele. Pe noi „ne va mișca numai ceea ce e în genere uman”: „pasiunea, mișcările vieții sunt în Sh.[akespeare], – Byron”. De aceea este necesară „înlăturarea superstițiunii. Trebuie poetul ca să fie servitorul credințelor populare?” Nicidecum! Poezia romantic-tradiționalistă e depășită. Poetul trebuie să fie modern, să surprindă viața modernă, contemporană.

În articolul-program al revistei *Fântâna Blanduziei*, scris de Eminescu în decembrie 1888, poetul punctează caracterul depășit al romantismului. Astfel, romantismul este

„un adăpost împotriva realității (...), care descria veacul de mijloc cu culori atât de strălucite precum desigur în realitate nu le-a putut avea, și tot pentru a scăpa de un prezent insuficient (...)” (fr. 23, 1, p. 295).

Așadar, atâta vreme cât realitatea este prezentată de romantici în „culori atât de strălucite”, deci artificiale, poezia romantică *falsifică* realitatea. Eminescu ne sugerează în acest fel că atitudinea pe care poeții ar trebui să o aibă față de realitate, față de viață, este aceea de a aborda realitatea *fără* „culori atât de strălucite”, deci de a o prezenta așa cum este: ca „un prezent insuficient” care trebuie schimbat, așa cum o prezintă chiar el într-o serie de poeme cu un puternic nerv critic politic sau social, precum *Scrisoarea III*, *Doina*, *Junii corupți* ș.a. Dar această atitudine realistă și responsabilă față de realitatea socială este o atitudine *modernă*.

În mare, putem spune că Eminescu abandonează poezia romantic-tradiționalistă, deci poemele prozaice lungi și dramele în versuri, ale primei sale tinereți, în care elogiază și idealizează istoria lumii și mitologia, pentru a scrie, în schimb, o poezie lirică modernă, de dragoste, „de natură” politică și socială. De fapt, Eminescu *înlocuiește* propria poezie romantic-tradiționalistă (poemele prozaice lungi și dramele în versuri) cu poezia lirică modernă, care este o poezie existențială nonprozaică, estetică, nemijlocită de tradiție, vizionară, iar el face acest lucru pentru că acum, la vârsta maturității sale tinere, se îndoiește de eficiența poetică/estetică a poeziei romantic-tradiționaliste, deci a poemelor prozaice lungi și a dramelor în versuri, scrise mai cu seamă în tinerețe.

De fapt, înlocuirea în propria creație poetică a conceptului de poezie romantic-tradiționalistă cu conceptul de poezie lirică modernă reprezintă evo-

luția poetică a lui Eminescu, pentru că genul liric modern este genul pe care Eminescu îl stăpânește artistic cel mai bine și în care el creează cele mai valoroase poeme ale sale.

Faptul că Eminescu *a ales* să publice în timpul vieții, atât în revistele de cultură, cât și în singurul său volum, *Poesii* (1883/1884), întocmit de Titu Maiorescu, mai cu seamă *poezii lirice moderne*, care își fac obiect din existența sa și a lumii contemporane, din tot tumultul său existențial și afectiv, din visurile și emoțiile sale, ne arată că el era conștient de faptul că poezia lirică modernă este superioară poeziei romantice tradiționaliste și că tocmai ea este poezia care merită să fie publicată. De altfel, poezia lirică modernă era chiar poezia spre care se îndrepta poezia europeană, în general.

Această *schimbare de artă poetică*, de concept poetic sau de direcție poetică înfăptuită de către Eminescu este faptul fundamental care s-a petrecut în poezie în epoca Eminescu-Maiorescu sau a celor 17 ani, cât a durat perioada deplină a creației lui Eminescu (1866-1883). Eminescu s-a rupt, în general, atât de conceptul poeziei noastre tradiționaliste, al lui Bolintineanu și Alecsandri, cât și de influența poemului epic lung și a dramei în versuri specifice poeziei romantice franceze și germane, devenind astfel primul nostru poet *liric modern de valoare*.

În poezia romantică franceză și germană, orice autor care se considera „mare poet” scria fie poeme epice lungi, fie drame în versuri. Însă ambele poezii (genuri) au fost abandonate, pentru că ele erau ineficiente poetic: tensiunea existențială, lirică și poetică nu puteau fi menținute pe tot parcursul, atât de extins, al acestora.

Epoca modernă nu mai putea să trăiască din mirajul trecutului, din epoca de aur apusă a zeilor și a eroilor antici sau medievali. Și este vizibil că printre poemele prozaice lungi și dramele în versuri nu se află, de regulă, neterminate. Modernitatea a renunțat la poemele lungi și dramele în versuri, iar dacă Eminescu este considerat un poet modern de valoare, el este astfel datorită poeziei sale lirice scurte nonprozaice, meditative și vizionare, iar nu datorită poeziei romantic-tradiționaliste, deci a poeziei prozaice lungi și a celor nouă nesfârșite și obositoare drame în versuri, pe care le-a scris.

Asupra poemului romantic prozaic lung, gen *Faust* (Goethe), se pronunță Lucian Blaga, care numește această tipologie poetică „poem didactic”: „O iluzie nenorocită a purtat pe romantici pe drumurile poemului didactic ca ideal suprem al culturii” (Blaga 1978: 551).

Iată câteva dintre versurile lirice moderne ale lui Eminescu:

*Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns (Scrisoarea I);
 Nu credeam să-nvăț a muri vreodată (Odă (În metru antic));
 De plânge Demiurgos, doar el aude plânsu-și (Scrisoarea I);
 Okeanos se plânge pe canale (Veneția);
 Iar timpul crește-n urma mea..., mă-ntunec! (Trecut-au anii...);
 El n-a fost când era, el e când nu e (Mușat și ursitoarele);
 Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun? (Scrisoarea IV);
 Ah! organele-s sfărmate și maestrul e nebun (Scrisoarea IV).*

Niciunul dintre aceste versuri excelente nu este romantic-tradiționalist, deci nu este expresia „humusului natal”, al „spiritului autohton” sau al „cele mai depline tradiții”, așa cum ne spun criticii Rosa Del Conte și G. Călinescu. Aceste versuri, alături de alte zeci de poezii lirice, sunt expresia spiritului eminescian modern, non-tradiționalist.

Opțiunea lui Eminescu pentru poezia lirică modernă este demonstrată și de faptul că, dintre cele două tipologii poetice pe care le-a creat, Eminescu a decis să publice, atât în revistele literare ale vremii, cât și în volumul *Poesii* (1883), prin delegarea sau acceptarea lui Titu Maiorescu în calitate de editor al poeziei sale, mai cu seamă poezii *lirice moderne*. Așadar, Eminescu a considerat ca fiind de valoare poeziile lirice moderne, în timp ce poeziile romantic-tradiționaliste, deci poemele prozaice lungi și dramele în versuri, nu au primit, în general, girul publicării din partea sa, tocmai pentru că el se detașase de estetica lor și nu considera că aceste poezii sunt împlinite artistic. Destul de multe poeme romantic-tradiționaliste au devenit, în final, poezia eminesciană *postumă*. Nefiind publicate în timpul vieții lui Eminescu, deci nefiind cunoscute de către cititori, aceste poeme erau, de fapt, poemele *secrete* ale lui Eminescu, ele nefăcând parte din ceea ce în timpul vieții sale se numea „poezia lui Eminescu”.

Poeziile romantic-tradiționaliste, așadar poemele prozaice lungi și dramele în versuri, ambele postume, au început să fie cunoscute de către public abia după 25 ianuarie 1902, când Titu Maiorescu a donat Academiei lada cu manuscrisele lui Eminescu. Mai precis, după această dată, trei tineri angajați ai Bibliotecii Academiei, Ion Scurtu, Nerva Hodoș și Ilarie Chendi, au publicat și comentat o parte din postumele lui Eminescu, ei fiind primii cercetători ale acestora.

Publicarea postumelor, care în general erau poeme romantic-tradiționaliste, a satisfăcut, desigur, spiritul cercetător și bucuria descoperirii unor poeme eminesciene inedite, însă trebuie spus că cea mai mare parte din pos-

tume nu atingeau nivelul de performanță al poeziilor lirice antume moderne eminesciene.

„Artistul trebuie să fie al timpului său, trebuie să poarte sigiliul timpului său”, spune Sainte-Beuve (*Causeries du lundi, XII*), încă din anul 1855. Artistul trebuie să surprindă ceea ce definește „timpul său”, deci viața modernă și spiritualitatea timpului modern, iar nu viața și spiritul epocii romantice precedente, care avea o puternică tendință de idealizare a vieții, de romantizare, deci de sublimare și falsificare a ei.

Eminescu este un poet modern, pentru că prin poezia sa *lirică antumă*, mai cu seamă antumă, el surprinde problematica tulburătoare, afectivă și existențială, a spiritului uman dintotdeauna, dar și spiritul social revoltat al timpului modern. Așadar, dintre cele două tipologii poetice practicate de către Eminescu, numai poezia lirică antumă și câteva poeme *lirice* postume pot fi calificate ca fiind poezii lirice moderne de valoare.

Poezia lirică modernă a lui Eminescu este creată în spiritul poeziei moderne europene a epocii, mai precis a poeziei poetilor europeni moderni, precum Victor Hugo, Verlaine, Rimbaud sau Novalis. De exemplu, volumul de poeme *Un saison en enfer (Un răstimp în infern)* al lui Rimbaud este editat în 1873, iar volumul *Les Illuminations (Iluminările)* este editat în 1886. Anii în care apar volumele lui Rimbaud se cuprind în anii creatori ai lui Mihai Eminescu (1866-1883).

Poeții autentici care i-au urmat lui Mihai Eminescu – Tudor Arghezi, George Bacovia, Lucian Blaga, Ion Minulescu, Nichita Stănescu, Marin Sorescu – au fost stimulați de către Eminescu, însă nu de poezia lui concretă, ci de spiritul poeziei sale lirice/estetice moderne, în timp ce spiritul poeziei romantic-tradiționaliste al poeziei prozaice în vers lung și al dramelor în versuri eminesciene nu i-a influențat în nici un fel – poeții posteminescieni nici nu au creat, de altfel, poezii romantic-tradiționaliste prozaice.

Schimbarea artei poetice sau a conceptului poetic romantic-tradiționalist cu arta poetică lirică modernă este cel mai important fapt literar petrecut în epoca Eminescu-Maiorescu. De aceea, această schimbare de concept a poeziei trebuie evidențiată și descrisă ca atare de către critica literară și teoreticienii poeziei, dacă aceștia vor să spună ceva esențial despre poezia epocii romantic-moderne. Și putem spune că unii dintre critici au observat atât mutația petrecută în poezia eminesciană, cât și importanța poeziei lirice moderne în ansamblul poeziei lui Eminescu.

De altfel, există cel puțin cinci critici, și anume Titu Maiorescu (articolul

Eminescu și poeziile lui, 1889), Edgar Papu (*Poezia lui Mihai Eminescu*, 1976), Romul Munteanu (*Lecturi și sisteme*, 1977), Paul Dugneanu (*Poezii publicate în timpul vieții*, 1991) și Alexandru Piru (*Eminescu azi*, 1993), care au observat și susținut secțiunea modernă a poeziei lui Eminescu.

De exemplu, o bună abordare critică și evaluare a poeziei lirice moderne eminesciene o are Titu Maiorescu, pentru că în articolul *Eminescu și poeziile lui* (1889) criticul apără în mod deschis modernitatea poetului:

„Eminescu este un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturei europene de astăzi.” Totodată, „bogăția de idei, care înalță toată simțirea lui” și „forma exprimării” îndeplinesc „amândouă cerințele unei noi epoci literare”, deci ale epocii moderne, afirmă Titu Maiorescu.

În volumul *Poezia lui Mihai Eminescu* (Editura Junimea, 1976), Edgar Papu remarcă și el modernitatea poeziei lui Eminescu:

„Dar Eminescu nu este numai un romantic, ci se mai afirmă ca unul din marii precursori ai poeziei moderne” (p. 214).

Papu enumeră și câteva constante ale poeziei moderne a lui Eminescu:

„Gama sa lirică este imensă. (...). [În creația sa] se găsesc toate dispozițiile lăuntrice: exaltarea, extazul, visarea, duiosia, luciditatea satirică, revolta, sarcasmul. Se cuprind toate formele poetice, de la strofa alcaică a Antichității, și de la liniile armonioase ale sonetului, până la cele mai îndrăznețe expresii ale versului liber și ale prozei ritmate, anticipări certe ale unor forme specifice numai veacului nostru” (p. 215).

Un alt critic, Alexandru Piru, după ce afirmă că Eminescu „e un poet romantic din epoca Junimii, ultimul mare romantic european”, se autocitează și își completează ideea astfel: „«Eminescu, indiferent de înrâuriri, contiguități, sau particularități», fiind un poet de «dimensiuni universale», puteam să adaug: modern” (Alexandru Piru, volumul *Eminescu azi*, 1993). Eminescu este, așadar, un poet modern.

Schimbarea de concept a poeziei a fost susținută teoretic chiar de către Eminescu prin estetica fragmentară elaborată de el, pentru că aceasta are ca obiect tocmai poezia lirică modernă. Vezi în acest sens și capitolul *Arta poeziei lui Eminescu*.

Ca autor de poezie lirică modernă, iar nu de poezie romantic-tradiționalistă, Eminescu este primul mare poet român modern. De fapt, Eminescu este în același timp „ultimul poet romantic”, pentru poemele prozaice lungi și dramele în versuri, și este primul mare poet liric modern român, pentru poeziile lirice moderne antume, la care se mai adăugă și o serie, nu prea mare,

de poeme lirice postume de valoare, precum: *Pe lângă plopii fără soț...*, *Și dacă...*, *Glossă*, *Odă (în metru antic)*, *Iubind în taină...*, *Trecut-au anii...*, *Veneția*, *Cu mâine zilele-ți adaugi...*, *Peste vârful, Somnoroase păsărele...*, *Din valurile vremii...*, *Lasă-ți lumea...*, *Ce te legeni...*, *Mai am un singur dor...*, *Criticilor mei și altele*.

Aceste poeme sunt doar câteva dintre cele 221 de poeme postume din volumul M. Eminescu, *Opere alese, Poezii postume*, ediția a II-a, îngrijită și prefătată de Perpessicius (Editura Minerva, București, 1973).

Poezia lirică modernă a lui Eminescu are darul de a ieși din timpul în care a fost creată, fapt pentru care ea poate fi citită în orice timp și în orice spațiu cultural cu aceeași plăcere estetică. De aceea, cred că, mai mult decât un poet modern de valoare, Eminescu este un poet universal. Eminescu este „un contemporan al tuturor timpurilor”, spune foarte bine criticul Romul Munteanu (articolul *Lecturi și sisteme*, 1977). Poezia de valoare a lui Eminescu nu este destinată doar timpului modern, ci este o poezie universală. Iată, spre pildă, un poem eminescian liric, modern, estetic, universal:

Stelele-ncer

Stelele-n cer
Deasupra mărilor
Ard depărtărilor
Până ce pier.

Zboară ce pot
Și-a lor întrecere,
Vecinică trecere –
Asta e tot...

După un semn
Clătind catargele,
Tremură largele
Vase de lemn;

Floare de crâng,
Astfel viețile
Și tinerețile
Trec și se strâng.

Niște cetăți
Plutind pe marile
Și mișcătoarele
Pustietăți.

Orice noroc
Și-ntinde-aripile,
Gonit de clipele
Stării de loc.

Stol de cocori
Apucă-ntinsele
Și necuprinsele
Drumuri de nori.

Până nu mor
Pleacă-te, îngere,
La trista-mi plângere
Plină de-amor.

Nu e păcat
Ca să se lepede
Clipa cea repede
Ce ni s-a dat? (2, 1879)

Poezia *Stelele-n cer*, ca și alte poezii lirice eminesciene, ar putea să fie semnată de către orice poet modern sau postmodern european autentic, pentru că ea exprimă un spirit poetic modern-universal, iar nu spiritul popular, nu „humusul natal” (Rosa Del Conte) sau „cea mai deplină tradiție” românească, ce îl încânta pe G. Călinescu. Altfel, firește că poezia *Stelele-n cer* este marca inconfundabilă a lui Eminescu, deci a artei sale poetice modern-universale.

Bibliografie:

- Blaga 1978: Lucia Blaga, *Artă și valoare*, în: *Trilogia valorilor Opere 10*, București, Editura Minerva.
- Eminescu 1970: Mihai Eminescu, *Despre cultură și artă*, ediție îngrijită și postfață de D. Irimia, Iași, Editura Junimea.
- Eminescu 2010: Mihai Eminescu, *Poezii*, selecția poemelor N. Manolescu, tabel cronologic și referințe critice de Mihai Iovănel, prefață de Dan C. Mihăilescu, București, Editura Litera Internațional.

Rezumat: Autorul argumentează teza că Eminescu este primul mare poet român modern, pornind chiar de la delimitarea dintre poezia tradiționalistă și poezia modernă pe care o face Eminescu însuși. În susținerea tezei, pe lângă delimitările conceptuale, susținute de exemplificări din opera eminesciană, autorul citează din Titu Maiorescu, Edgar Papu, Alexandru Piru. Autorul susține, totodată, că Eminescu este, în același timp, „ultimul poet romantic” prin poemele prozaice lungi și dramele în versuri.

Cuvinte-cheie: Eminescu, poezie modernă, poezia romantică tradiționalistă.

Abstract: The author argues the thesis that Eminescu is the first great modern Romanian poet, starting from the very distinction between traditionalist and modern poetry made by Eminescu himself. To support this thesis, in addition to conceptual definitions backed by examples from Eminescu's work, the author cites Titu Maiorescu, Edgar Papu, and Alexandru Piru. Furthermore, the author maintains that Eminescu is simultaneously the "last Romantic poet" through his long prose poems and verse dramas.

Keywords: Eminescu, modern poetry, traditionalist romantic poetry.



Studiile românești la răscruce
G. Călinescu – 125



***G. CĂLINESCU ȘI CĂUTAREA
PROPRIEI VOCAȚII.
DESPRE „CRITICA DE DIRECȚIE”***

George NEAGOE

ACS dr., Institutul de Istorie și
Teorie Literară „G. Călinescu”,
Academia Română

În cele ce urmează, ne propunem să observăm, având în vedere modalitățile fluctuante de a-și defini profilul intelectual în perioada 1927-1939, dacă G. Călinescu drept un „critic de direcție”. Pentru a susține cât mai eficient această opțiune, ne vom raporta la precizările făcute, într-o carte deja cunoscută în spațiul românesc, în legătură cu „postura literară”, respectiv „la maniere singulière d’occuper une «position» dans le champ littéraire” [„modalitatea specifică de a ocupa o «poziție» în câmpul literar”, tr. m., GN] (Meizoz 2007: 16). De asemenea, am observat că, într-o sinteză impunătoare, deși a recurs la unele nuanțări menite să pună la îndoială incompatibilitatea dintre „critica creatoare” și „critica de direcție”, autorul nu s-a referit decât tangențial la complementaritatea celor două în opera călinesciană, contestând numai faptul „absurd” (Terian 2009: 14) de a le trata în disjunție, „pentru că, pe de o parte, «creația» (înțeleasă fie ca aptitudine expresivă, fie ca inovația interpretativă) e implicată, în grade diferite, în structura oricărui demers critic, iar, pe de alta, pentru că așa-zisa «critică creatoare» nu e nici ea imună la conceptele, metodele și direcțiile vremii sale” (Idem 2009: 14). Însăși sintagma centrală din titlul studiului nostru este supusă mutațiilor contextuale. De pildă, între cele Două Războaie Mondiale, prin intervențiile lui E. Lovinescu, a ajuns să i se atribuie o conotație care i-a determinat pe unii dintre participanții la Cenaclul „Sburătorul”, la apariția *Istoriei literaturii române contemporane: 1900-1937* (1937), să vorbească, simultan, despre „aerul de militantism modernist al aces-

tei istorii literare” (Streinu 1937: 3), respectiv despre chestiunea principală conform căreia „criticul nu încetase de a fi militant; făcea aproape un memorial, de pe câmpul de luptă” (Constantinescu 1937: 9). Discursurile discipolilor lovinescieni evidențiau simbioza între critica estetică și cea de direcție, în ciuda faptului că, în repetate rânduri, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu și Vladimir Streinu nu și-au ascuns distanțarea față de opțiunea magistrului. În acest sens, ar fi de subliniat implicarea, într-un moment delicat pentru istoria României, când, în pofida excluderii legionarilor de la guvernare în urma rebeliunii din 21-23 ianuarie 1941, persistau simpatia și solidaritatea unor grupuri atrase de mesajul lor caracterizat prin proximitate ispititoare, grupuri aflate în căutarea unor modele autoritare, cenzoriale, extreme și pietiste: „Este deci nedreaptă tânjeala după critica de directivă, ce se oferă oricând, în numele marilor principii mântuitoare, care au pasionat în toate vremurile naturile pedagogice și politice” (Cioculescu 1941: 1). Consecvența criticilor formați în ambianța Cenaclului „Sburătorul” în privința refuzului de a se erija în niște paznici ai gustului și ai felului cum trebuie sau cum se cuvine să fie scrisă literatura unui moment sau de la un anumit punct încolo ne sugerează unul dintre răspunsurile elocvente asupra înțelesului avut în epocă de sintagma *autonomia esteticului*.

Critica genurilor literare constituia, paradoxal, un domeniu de interes public, fiind practică în reviste și, uneori, în ziare („Adevărul”, „Cuvântul”, „Gazeta”, „Timpul”), dar nu se definea ca discurs persuasiv, cu toate că, în disputele pe teme de interes național – precum Eminescu, modernismul, tradiționalismul, etnicismul –, ni se pare astăzi aproape imposibil să existe o demarcație netă între estetică și factorii extrinseci. Aspectul moral este subînțeles, măcar în ipostaza de etică a argumentării în care să nu se ajungă confuzii de planuri. De altfel, după aproximativ un secol, intențiile sociale inerente ale acestui demers au ieșit la suprafață, fără să se mai perpetueze vreun dubiu asupra naturii multor studii și cărți semnate de E. Lovinescu: „Și că el însuși, combătând critica de direcție, a rămas într-o oarecare măsură, critic de direcție... O direcție critică ideologică în interiorul modernismului...” (Simion 2016: XXV). Este, până la un punct, o operă de asanare a conștiinței critice viciate de preeminența coordonatelor ideologice. Contradicția este însă aparentă, dacă ne gândim la aspirația mentorului de la „Sburătorul” de a fi promotorul unei școli valide sub aspectul creației literare, desprinse de marotele naționalismului gregar, pe care l-a contestat energic din două unghiuri adiacente: anacronismul ideologic și desuetudinea tematică. Se poate extrage, din

unele precizări publicistice, dârzenia lui E. Lovinescu, misiunea de a-i deprinde pe critici și pe cititori cu discernământul, respectiv cu acea abilitate sau competență de a disocia între diversele paliere, unele tendențioase și teziste, care germinează în opera literară: „nimeni nu cunoaște nici măcar din nume șirul neîntrerupt de eforturi obscure făcute pentru a *împlânta în conștiințe literare ideea modernistă. Era, deci, necesar să insistăm asupra lor* [s.m., GN]” (Lovinescu 1926: 68). Întâlnim, în pasajul citat anterior, un punct de inflexiune pentru notele iluministe în critica de direcție exercitată de teoreticianul *par excellence* al modernismului românesc. Acesta a căutat, în vasta majoritate a situațiilor, să-i determine pe comilitoni, pe adversari și pe cititori să îmbrățișeze ideea că modernismul s-ar fi dezvoltat în mod ineluctabil și indelebil, independent de voința tuturor. O secvență din articolul lovinescian amintit mai devreme a fost comentată polemic de G. Călinescu: „Deci, pe de o parte, d. Lovinescu luptă (sic) în chip conștient – gândesc – să «împlânta în conștiințele literare ideea modernistă», în vreme ce crede că diferențierea este rezultatul perceptibil al unor cauze deseori imperceptibile. Se vede dar că autorul caută să fie unul din acești factori imperceptibili, ceea ce înseamnă în chip definitiv că înțelege să *intervină* în evoluția literaturii noastre, iar nu numai să *înregistreze*, să *compare* și să *clasifice*” (Călinescu 1927b: 149). În afară de contradicția lovinesciană transparentă, care ține, printre altele, și de temperamentul retractil și oscilant al criticului, care a preferat să-și așeze planul intelectual la umbra creată de prezența unui *saeculum*.

În acest tablou al modernismului, în care se produc clivaje între această mișcare și spectrul larg al tradiționalismului, și în care esențială rămâne intenția de a îndruma literatura contemporană către *sincronism*, dar având în permanență ochii ațintiți la *diferențiere*, G. Călinescu își va căuta postura specifică în câmpul cultural, urmărind zonele insuficient fructificate de către exegeză. Aici vom reliefa dorința comună cu E. Lovinescu de a așeza frumusețea textului beletristic înaintea oricărui alt criteriu. Totuși, dacă acțiunea lovinesciană poate fi considerată, în linii metodologice majore, una deductivă, pornind de la configurarea modelului general pentru civilizația modernității, cea călinesciană pornește dinspre M. Eminescu, adică dinspre centrul canonic al literaturii române către marginile acesteia, pe care le va extinde constant: „Sunt critici cari n-au scris un cuvânt despre el, deși cel dintâi pas al activității critice este determinarea contemporană a valorilor istorice” (Călinescu 1927a: 140). Acest deziderat este limpede exprimat imediat după ce s-a tipărit *Viața lui Mihai Eminescu* (1932), într-o conversație cu poetul I. Valerian, redactorul

responsabil al periodicului *Viața literară*, la care colabora autorul cărții. Mai mult, în concepția biografului, punctul nodal din sistemul literar românesc dezvăluia în efigie extensiunea limitelor estetice și înălțimea în planul vast al ierarhiei culturii europene: „Am crezut întotdeauna că datoria unui critic român este să înceapă cu problema capitală a literaturii lui, la noi, Eminescu. Numai după trecerea acestui examen, reîntoarcerea în contemporaneitate mi se pare îngăduită.// De altfel, nici nu mă socotesc critic, ci numai istoric literar” (Călinescu 1932 c:1421)¹. Situându-se mai degrabă în sfera istoriei literare decât în cea a criticii, deși a semnalat absența exegezelor, cu puține excepții, care să explice în ce constă valoarea poeziei eminesciene. Una dintre rarele contribuții prețuite a fost *Poezia lui Eminescu* (1930) de Tudor Vianu, vehement contestată de cei considerați a nu deține instrumentele redactării unei analize critice: „Este în amintirea multora ostilitatea cu care a fost recenzat studiul d-lui Tudor Vianu, discutabil firește ca orice lucru omenesc, dar rezolvat într-un plan superior” (Călinescu 1932d: 885).

Aserțiunile precedente constituie efigia unei „critici de direcție”. Era o operațiune indispensabilă pentru a reabilita disciplina *eminescologiei*, acaparată, e drept, de practici ineficiente, diletante, sufocată de mulțimi alcătuite din documente irelevante și orientată, preponderent, către studierea personalității sub unghi preponderent ideologic: „Sute de pagini se scriu despre Eminescu, dar lipsește până acum singura pagină ce ne trebuie: pagina critică. Cel mai umil poet contemporan își are studiul sau articolul său critic. Eminescu nu-l are” (Călinescu 1929: 712). Această categorie de specialiști, foarte importanți pentru îmbogățirea fluxului de informație corectă disponibilă, nu era deloc tratată cu maliție. Istoriograful literar, preocupat cu discernerea faptelor, adică a scenariilor plauzibile, avea misiunea bine reprezentată. De exemplu, Gh. Bogdan Duică, la data când apărea *Viața lui Mihai Eminescu* era stimat, fiind considerat „o autoritate și observațiile sale – de amănunt – nu pot fi decât utile oricui” (Călinescu 1932a: 983). Destinatarii diatribelor călinesciene,

¹ Argumentația lui G. Călinescu în favoarea integrării beletristicii de la noi în simfonia marilor repere europene a culminat imediat după înăbușirea revoltei legionare și înlăturarea lor din guvernul prezidat de Ion Antonescu, moment subsecvent pierderii Basarabiei, a Bucovinei de Nord și a nord-vestului Transilvaniei în vara lui 1940: „În aceste timpuri de suferință națională, o astfel de carte nepărtinitoare trebuie să dea oricui încrederea că avem o strălucită literatură, care, pe de altă parte, în ciuda tuturor efemerelor picisitudinii, se produce pe teritoriul României Mari, una și indivizibilă, slujind drept cea mai clară hartă a poporului roman” (G. C., „Prefață”, datată 24 ianuarie 1941, în G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941, p. 9.)

nereteținute din formularea argumentelor *ad hominem*, erau o serie de *nomina odiosa* care, odată cu *Viața lui Mihai Eminescu*, își vedeau zădărnicate proiectele intelectuale anunțate sau se considerau decăzuți din poziția de hierofanți și de gardieni ai cultului eminescian. Lista celor așezați sub această infamă etichetă sporește pe durata anului 1932, gestul semănând cu o veritabilă campanie de igienizare în spațiul receptării critice eminesciene. Câteodată, schimbul de replici a devenit contondent. Ne oprim la un pasaj sarcastic: „Cu metoda de a osândi din senin tot ceea ce i se pare neplauzibil și prin ignoranța sa agresivă, doctorală... și pusă la cale de prieteni, eminescologul cel nou, numit Ovidiu Papadima, stă cu onoare alături de ceilali eminescologi iluștri: Leca Morariu, Torouțiu, Murărașu, Manolache și Octav Minar” (Călinescu 1932b: 1170). Pentru a sesiza care este linia de demarcație dintre eminescologia inevitabilă, *sine qua non* pentru un critic literar, și eminescologii² lezați că li s-ar fi confiscat obiectul venerării, fiind împiedicați să monopolizeze oficierea așa-zisului cult al lui Eminescu, e suficient să reamintim sintagma „Poetul național”, atașat capitolului consacrat acestuia (Călinescu 1941: 385-418). Autorul *Vieții lui Mihai Eminescu* a recurs la alte surse pentru a-și construi interpretarea, subliniind apăsător o altă dimensiune a documentului, și anume postumele, îndrăznind ca atare să susțină, cu îndreptățire, următoarele: „Cercetarea manuscriselor, întreprinsă de mine, a schimbat astăzi cu totul configurația de până acum a operei eminesciene (d. Iorga a avut bunătatea să observe acest lucru) încât sinteza critică trebuia să pornească de la aceste date noi” (Călinescu 1936: 1577).

În calitate de eminescolog, pe de o parte, G. Călinescu a revigorat cercetarea domeniului, oferind, în *Viața lui Mihai Eminescu*, un model neîntrecut pentru relația indisolubilă dintre operă și viața interioară (imprevizibilă și imposibil de măsurat) a scriitorului. Pe de altă parte, potrivit mărturiilor personale, și-a concentrat efortul în vederea educării gustului public printr-o istorie a literaturii române, motivându-și decizia astfel: „Nu avem critică, nu avem – până astăzi – un îndreptar esențial, științific al gustului literar...” (Călinescu 1936: 1580). Acesta este punctul de convergență cu proiectul lui E. Lovinescu. Unica diferență sesizabilă constă în extensiunea obiectului studiat, care îl avantajează, desigur, pe G. Călinescu. Eminescologia de sorginte călinesciană

² G. Călinescu nu utilizează vocabula „eminescolog” decât în sens peiorativ, spre deosebire o altă ocurență contemporană, datorată unui alt editor al scrierilor eminesciene: „Numele d-lui G. Ibrăileanu este o garanție pentru aceasta. D. G. Ibrăileanu este singurul eminescolog autentic pe care l-a avut vreodată țara românească” (Perpessicius 1930: 101).

i-a influențat decisiv pe Perpessicius, pe Șerban Cioculescu și pe Vladimir Streinu să se ocupe de ediții filologice din Eminescu, I.L. Caragiale, respectiv Calistrat Hogaș. De asemenea, *Viața lui I. L. Caragiale* (1940) de Cioculescu sau studiile lui Streinu despre Eminescu și I. Creangă din *Revista Fundațiilor Regale* (1938-1939), incluse apoi în culegerea *Clasicii noștri* (1943), au reprezentat replici directe sau voalate la modelul biografiilor și cel al exegezelor redactate de colegul lor din „a treia generație maioreșciană” (Lovinescu 1943: 931). Pompiliu Constantinescu, deopotrivă empatic și detașat, sintetiza, când începea să se dea la tipar *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, un portret obiectiv al colegului de breaslă, surprinzând excesul de acribie și de fantezie: „Impresionanta activitate a d-lui G. Călinescu, eminescolog de proporții «orientale», ca să folosim însuși termenul său, este cu mult mai complexă; înnoitor al biografiei noastre literare prin monografiile despre M. Eminescu și I. Creangă, critic cu savuroase incursiuni biografice în istoria noastră literară de un anume pitoresc de epocă, d. Călinescu a încorporat în planul estetic și planul istoric al literaturii naționale; iar uneori, ca în *Principii de estetică*, a fost ispitit să dea piept și cu planul teoretic al poeziei” (Constantinescu 1940: 708).

În chip de concluzie a acestei laturi întinse pe mai bine de trei decenii și jumătate³, G. Călinescu a practicat critica de direcție în scopul de a împlân-împlânta în conștiințele literare câteva metode de lucru care să scoate eminescologia de pe orbita eminescologilor. Cantitatea de muncă transformată în energie a condus și la perimarea unei specii supuse controverselor, dar pe care E. Lovinescu a încercat-o în câteva încercări epice: „Când studiile critice în jurul lui Eminescu au început să se întetească, Lovinescu publică romane despre Kremnitz, Veronica Micle (*Mite, Bălăuca*), având ca erou, firește, și pe Eminescu. Cum e cu puțință ca un critic de finețea lui E. Lovinescu să îmbrățișeze detestabilul gen al vieților romanțate, rămâne o enigmă a complexității umane” (Călinescu 1941: 723). Dar aici lucrurile sunt înfățișate într-o manieră care să impună, în ochii tuturor, că turnura în studiul liricii eminesciene s-a produs, dacă nu la 1932, cel puțin în 1930, datorită lui Tudor Vianu (*Poezia lui Eminescu*) și/sau lui G. Ibrăileanu (cu ediția M. Eminescu, *Poezii*, Editura Națională S. Ciornei), din a cărui versiune a reprodus versuri pentru *Viața lui Mihai Eminescu* (Călinescu 1932a: 985). Polemicile lui

³ Ultimul articol consacrat a fost G. Călinescu, „Eminescu”, în *Contemporanul*, anul XIX, nr. 24 (922), 12 iunie 1964, p. 1-2 („Cronica optimistului”). Am preluat informația după G. Călinescu, *Opere. III. Eminesciune; Dincolo de monografie*, Ediție critică de Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Daciana Vlădoiu, Introducere de Eugen Simion, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2016, p. 1269.

G. Călinescu pe marginea lui Eminescu sunt, din 1927 până în 1941, un drum în căutarea propriei vocații, dar, concomitent, o dispută cu E. Lovinescu, a cărui operă editorială – M. Eminescu, *Poezii* (București, Editura Ancora, 1929) – a fost relegată într-o zonă nefrecventabilă (Ibidem).

Bibliografie:

- Călinescu 1927a: G. Călinescu, *Mihail Eminescu (Glosse)*, în: *Sinteza* [anul I], nr. 2, mai 1927, p. 1-3, apud G. Călinescu, *Opere. Publicistică. I (1920-1932)*, Ediție coordonată de Nicolae Mecu, Text îngrijit, note și comentarii de Nicolae Mecu, Oana Soare, Pavel Țugui și Magdalena Dragu, Prefață de Eugen Simion, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2006, p. 140.
- Călinescu 1927b: G. Călinescu, *Cauze imperceptibile... în strânsă interdependență*, în: *Sinteza* [anul I], nr. 2, mai 1927, p. 19, apud *Opere. Publicistică. I (1920-1932)*, ed. cit., p. 149.
- Călinescu 1929: Gh. Călinescu, *Opinii asupra lui Mihail Eminescu*, în: *Vremea*, anul IV, nr. 182, 9 aprilie 1931, p. 5, apud G. Călinescu, *Opere. Publicistică. I (1920-1932)*, ed. cit., p. 712.
- Călinescu 1932a: G. Călinescu, *Eminescologi*, în: *România literară*, anul I, nr. 16, 4 iunie 1932, p. 1, apud G. Călinescu, *Opere. Publicistică. I (1920-1932)*, ed. cit., p. 983.
- Călinescu 1932b: G. Călinescu, *Morbul eminescologic*, în: *Adevărul literar și artistic*, anul XI, seria a II-a, nr. 605, 10 iulie 1932, p. 5, apud G. Călinescu, *Opere. Publicistică. I (1920-1932)*, ed. cit., p. 1170.
- Călinescu 1932c: I. Valerian, *De vorbă cu domnul Gh. Călinescu*, în: *Viața literară*, anul VII, nr. 139, decembrie 1932, p. 1-2, apud G. Călinescu, *Opere. Publicistică. I (1920-1932)*, ed. cit., p. 1421.
- Călinescu 1932d: G. Călinescu, *D. Murărașu, Naționalismul lui Eminescu*, în: *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, anul X, nr. 594, 24 aprilie 1932, p. 5, apud G. Călinescu, *Opere. Publicistică. I (1920-1932)*, ed. cit., p. 885.
- Călinescu 1936: Dan Petrașincu, *Vizită la d. G. Călinescu premiatul Academiei pentru critică*, în: *Rampa*, anul XIX, nr. 5524, luni 15 iunie 1936, p. 1, 3-4 apud G. Călinescu, *Opere. Publicistică III (1936-1938)*, Ediție coordonată de Nicolae Mecu, text îngrijit, note și comentarii de Nicolae Mecu, Alexandra Ciocârlie, Magdalena Dragu, Oana Soare și Pavel Țugui, Pre-

- față de Eugen Simion, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2007, p. 1577.
- Călinescu 1941: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă.
- Cioculescu 1941: Șerban Cioculescu, *Critica de directivă*, în: *Universul literar*, anul L, nr. 8, 15 februarie 1941, p. 1.
- Constantinescu 1937: Pompiliu Constantinescu, *Istoria literaturii române contemporane: 1900-1937*, în: *Vremea*, anul X, nr. 494, 4 iulie, p. 9.
- Constantinescu 1940: Pompiliu Constantinescu, *Biografi și biografie*, în: *Revista Fundațiilor Regale*, anul VII, nr. 5, 1 mai 1940, p. 366-378, apud Pompiliu Constantinescu, *Opere. Publicistică. IV (1937-1942)*, Ediție coordonată de Mihaela Constantinescu-Podocea, Text îngrijit, note și comentarii de Mihaela Constantinescu-Podocea, Petruș Costea, Oana Safta, Introducere de Eugen Simion, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2021, p. 708.
- Lovinescu 1926: E. Lovinescu, *Aspectele vieții literare*, în: *Sburătorul*, serie nouă, anul IV, nr. 5, noiembrie, p. 68.
- Lovinescu 1943: E. Lovinescu, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică* [1943], apud E. Lovinescu, *Ciclul junimist. II. T. Maiorescu și contemporanii lui; P. P. Carp, critic literar și literat; T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, Ediție coordonată de Nicolae Mecu, Text îngrijit, note și comentarii de Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu și Daciana Vlădoiu, Introducere de Eugen Simion, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2018, p. 931.
- Meizoz 2007: Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition.
- Perpessicius 1930: D.P. Perpessicius, *O nouă ediție a „Poeziilor” lui Eminescu*, în: *Viața românească*, anul XXII, nr. 4-5, april-mai, pp. 101-102.
- Streinu 1937: Vladimir Streinu, *E. Lovinescu „Istoria literaturii române contemporane 1900-1937”*, în: *Gazeta*, anul IV, nr. 979, 17 iunie, p. 3.
- Simion 2016: Eugen Simion, *Introducere*, în: E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne* [1924-1925], Ediție critică de Nicolae Mecu și Oana Soare, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă.
- Terian 2009: Andrei Terian, *G. Călinescu: a cincea esență*, București, Editura Cartea Românească.

Rezumat: În această lucrare, încercăm să observăm cum, în confesiuni din interviuri și din articole (1927-1941), G. Călinescu și-a definit, în diverse contexte, profesiunea de credință. Într-un prim moment, când își căuta culoarul singularizării, scriitorul a pendulat între concepții contrastante. După aceea, odată cu ascensiunea, marcată de apariția biografiei *Viața lui Mihai Eminescu* (1932), autorul s-a definit preponderent ca istoric literar. În acest scop, a transformat eminescologia dintr-un cult al admiratorilor fără rezerve într-o disciplină a criticii literare. După aceea, și-a asumat rolul de pedagog al lecturii, făcând „critică de direcție”. Această opțiune a fost riscantă, situându-l într-un potențial conflict cu grupul sincroniștilor (Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu), lucru devenit evident după publicarea *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* (1941).

Cuvinte-cheie: G. Călinescu, critică de direcție, eminescologie, polemică, E. Lovinescu.

Abstract: In this paper, we try to observe how, in confessions from interviews and articles (1927-1941), G. Călinescu defined, in various contexts, his profession of faith. At first, when he was looking for his path to singularization, the writer oscillated between contrasting conceptions. After that, with his rise, marked by the appearance of the biography *Viața lui Mihai Eminescu* [The Life of Mihai Eminescu] (1932), the author defined himself predominantly as a literary historian. To this end, he transformed the study of Eminescu's life and work from a cult of unreserved admirers into a discipline of literary criticism. After that, he assumed the role of a reading pedagogue, making "directional criticism". This option was risky, placing him in a potential conflict with the group of synchronists (Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu and Vladimir Streinu), something that became evident after the publication of the *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* [History of Romanian Literature from its Origins to the Present] (1941).

Keywords: G. Călinescu, directional criticism, eminescology, polemic, E. Lovinescu.



**G. CĂLINESCU –
PUBLICISTICA INTERBELICĂ**

Iulian BOLDEA

Prof. univ. dr.,
UMFST „G.E. Palade” din Târgu-Mureș

Publicistica lui Călinescu a fost mai degrabă ignorată până acum de exegeză, cu unele excepții, notabile, cum ar fi publicarea textelor publicistice sub egida Academiei Române, în douăsprezece volume. Ultimul volum, apărut în 2012, cuprinde „postume și inedite”. În receptarea publicisticii au fost privilegiate cronicile literare. În schimb, comentariile politice, economice, culturale, portretele, schițele sau scenetele au fost oarecum ignorate sau cel mult doar amintite, deși ele sunt relevante pentru completarea imaginii de ansamblu a operei călinesciene. Eugen Simion constată, în prefața la primul volum „nota de siguranță, voința de autoritate a criticului, intuiția valorii, modul, în fine, personal de a introduce metafora în discursul critic”. Ni se oferă, astfel, o imagine integratoare a stilului publicisticii, dominat de tensiunea dicțiunii ideilor, de fascinația epicului sau de pregnanța portretisticii. Definitorii sunt, astfel, „directitatea și pregnanța frazei, claritatea, nervozitatea frazelor, prezența expresiilor norocoase ce trec de la o generație la alta” (Călinescu 2007: IX-XII). La rândul său, într-un interviu, Nicolae Mecu observă că textele publicistice călinesciene sunt „creații durabile”, „mici opere finite și ireductibile, prin idee și limbaj” (Cipariu 2007: 62). Manolescu consideră că publicisticii călinesciene i se face o nedreptate de către exegeză, în ciuda diversității și a suflului polemic, a expresivității și tensiunii ideatice din multe texte publicistice (Manolescu 2006). Carmen Nane subliniază dimensiunea expresivă a publicisticii, relevată de un „eșafodaj demonstrativ-creator” (Nane 2011: 290). În cadrul publicisticii interbelice a lui Călinescu foarte sugestive și relevante sunt portretele, similare ca tehnică de agregare cu portretele din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, prin „libertatea asocierilor dezinvolve” (Vrancea 1978: 39), prin cultivarea detaliului semnificativ și a expresiei sugestive. Portretul lui Constantin Stere, de pildă, e configurat prin cultivarea unor metafore grandilocvente, prin retorism imagistic și prin împletirea unor elemente concrete cu o dinamică ferventă a idealității: „Căzând ca un bolid fierbinte încă de traiectoria sa spațială, D. Sa s-a înfipt deodată în literatura română cu masivul grandios al romanelor sale, rocă

astrală condensând o experiență vastă și focoasă” (*Anul literar* 1932). Uneori, Călinescu apelează la portretul rezumativ, în care chintesența unui personaj este redată lapidar prin epitețe relevante, extrăgându-se o particularitate psiho-fizică, o trăsătură caracterologică dominantă, chiar dacă portretul este contextualizat, plasat în ambianța sugestivă a epocii. Astfel, Vasile Pârvan este privit ca „marele, tăcutul, singuratecul” (*Vasile Pârvan*), caracterizări lapidare prin care Călinescu subliniază excepționalitatea, retranșarea, solitudinea unei personalități introvertite, puternic individualizate, surprinsă în notații precise, contrase, minimaliste. Un tânăr scriitor, Aureliu Cornea, are o „ținută sfioasă și proletară în felul lui Maxim Gorki” (*Un scriitor tânăr*), personajul fiind redefinit prin analogii și contextualizări, dar și prin contraste sau antiteze puternic reliefate: „Rareori spiritul de observație ia într-un scriitor al nostru forme mai acute. Ochiul se coboară sub conturul general al lucrurilor pentru a mări disproporționat amănuntul. Dacă am proiecta pe o suprafață colosală silueta unei omizi sau a unui fluture am vedea târându-se cu undulări antediluviene un monstru păduros sau legănându-se cu aripi de albatros un avion alb”.

Unele portrete integrează „șarja caricaturală” (Vrancea 1978: 54). Astfel, Mihail Dragomirescu stă „așezat turcește pe un orizont literar” al scriitorilor de rang secund, „legănându-se în contemplarea beată a propriului nod ombilical” (*Echilibrul între antiteze*), Călinescu ironizând tradiționalismul, închistarea, mediocritatea. În articolul *O vizită la Pantalone de' Bisognosi*, Mihail Dragomirescu e ridiculizat prin reprezentarea caricaturală sub chipul avarului ridicol din reprezentările comediei dell'arte: „Ochii, captați de carnozități aprinse, privesc osteniți în propria lor cămașă. Sacul epidermei s-a inflammat într-o senilă pinguitudine, iar ligamentele (...) tremură între somn și perpetuu răs”, sau: „Văd negrul taur limuzin intrând în noroiul verde cu un răget oceanic și nări păcuroase, văd în sfârșit monumentalul bou toscan urcând pe un ostrov ca pe un soclu și izbînd cu cornul lunar propria frunte în apă. Și mai văd în peștera mișcătoare a sălciilor un tânăr arcad cu grații de Watteau ocrotind cicloul în care se răstoarnă bălos un bou enorm cu coarnele înalte și ochii marini.” Călinescu utilizează sugestii textuale hiperbolice, cultivă contrastele, acoladele demistificatoare și alura ironică, figurile de stil predilecte fiind epitețele („oceanic”, „monumental” etc.) sau metaforele („sîrmele de argint ale eterului răscopt”), într-o alternanță a descriptivului și epicului evocator sau sarcastic, în fraze arborescente din care nu sunt absente resurse și accente ale comicului, în măsura în care, în mod repetat, unele personaje sunt integrate în „categorii comportamentale compromițătoare” (Ionescu 2000: 53). Tot despre Dragomirescu este vorba în articolul din 1927 *Despre critică și critici*, în care profesorul și criticul literar e prezentat ca un „temperament eminamente

politic”, cu o activitate critică fundamentată „pe o constituție, un parlament, un buget, un guvern, un buletin oficial, un organ de luptă.” Există în acest text o intervertire a trăsăturilor pozitive și a celor negative, o dinamică minimalizantă a unei staturi mediocre, lipsite de nerv și de anvergură intelectuală: „D-l Mihail Dragomirescu a fost nedreptățit de natură. I s-au hărăzit o inteligență prudentă, dar vie și mijloacele de expresie ale unui autodidactic, un suflet plin de gingășie și onestitate și maniere de proletar. Nu e o forță a Binelui, dar nici a Răului.” Portretizarea lui Ibrăileanu are, în schimb, conotații alegorice, livrești, cu aluzii la mitologie: „Cu d-l Ibrăileanu intrăm în domeniul mitologiei, al lui Neptun vegetând printre alge în fundul Mării Egee, al lui Barbarossa care doarme secular într-o peșteră, al bătrânului din munte văzut de Marco Polo, al duhurilor invizibile și totuși prezente, al numelor sonore și înfricoșătoare.” În cazul lui Cezar Petrescu, este ironizat succesul de public al scriitorului reputat pentru stilul facil, ușurința scriiturii, adecvarea la cerințele publicului cititor: „Dl Cezar Petrescu și-a continuat industria sa de păianjen care vrea să prindă multe muște, adică mulți cititori” (*Anul literar* 1932). Călinescu exercită în multe articole un geniu al minimalizării, prin tușe caricaturale groase, ca în articolul *D. Forțu trage cu pistolul*, în care este redată statura diminuată a unui „profesoraș nevropat, cu capul turtit de Robespierre cu priviri de o apozitate înfricoșătoare” care „visează în fond ceea ce râvnește în sinea lui orice leneș impiecat criticastru, între două măslini, la bodegă, care prevestește gratii și pereți capitonați.” Uneori articolele sunt extrem de corosive ca în *Geo Bogza, Poemul invectivă* unde scriitorul avangardist este bănuț că „suferă de priapism”, în timp ce Eliade e considerat „cel mai profund ișlicar pe care l-a produs publicistica noastră, cea mai grasă floare a spiritului vechi de tranzacție” (*D. Mircea Eliade critic*).

În alte articole, Călinescu preferă punerea în scenă, dialogul, dramatizarea ideilor, ca în *Despre ușieri, impiegați și birouri publice*, în care circumscrierea moravurilor și caracterelor presupune un accent etic subtextual: „Despre nenorocirea să am prea dezvoltat simțul de demnitate proprie și să aparțin unei nații unde acest artificiu sufletesc nu circulă deloc, întâmpin foarte mari dificultăți la relațiunile mele cu instituțiile oficiale”. Savuroase, prin tehnica dramatizării și plasticitatea dialogurilor, sunt articole precum *Despre tramvai*, cu o plastică și livrescă descriere a vatmanilor („Într-un cuvânt, vatmanul face circulație pură, tot așa cum Valéry face poezie pură”), *Neurastenie* (despre stările depresive resimțite acut, amplificate și reiterate: „Copacii se ofereau să mă spânzure, cuțitele să mă înjunghie și pentru întâia oară un pistol vechi dintr-o panoplie mi se păru de rău augur”), *Fine de an școlar*, cu cercul vicios al favoritismelor, sau *Mondenități la băi*, cu mania etalării toaletelor și a conversațiilor

mondene. Unele cronicile ale mizantropului pornesc de la fapte banale, diverse, precum *Înțelețul unei crime*, ce are ca nucleu epic un paricid explicat prin mecanisme psihologice și motivații financiare: „Când un june român voiește să se facă om de știință sau om de litere, părintele burghez sare în sus ca ars: Vrei să mori de foame, vrei să ajungi un pârlit de profesor? Ia te uită cutare! N-are nici diplomă și învârtește milioane. Fii *deștept*! Deștept pentru părintele român înseamnă: escroc.” Un alt articol valorifică anunțuri matrimoniale reficționalizate în tablouri corosive de moravuri reduse la esența morală: „O domnișoară se socotește *ideală* și un *noroc* pentru bărbat, într-o interogație dramatică. O alta e foarte misterioasă în privința bunurilor ei. Un pensionar, fie din cauza propriilor dimensiuni, fie din concepțiune estetică, dorește persoană corpolentă. Altul vrea bogății; ca să le numere, fiind contabil: Tânăr contabil autorizat, serviciu bun, nevicios, dorește căsătorie bogată. Un cheferist, vesel că s-a putut însura, trimite candidatelor la mână sa un salut amical. Cheferistul a fost totdeauna galant, precum știm și din Caragiale. Un ins se află abia în faza pertractărilor pe care le duce într-un stil într-aripat, într-o proză rimată de toată frumusețea. Unde ni sunt visătorii? Se întreba Vlahuță. Uite-i!” Un articol cu caracter confesiv, *Farmacista mea* e construit prin inserții metaforice și expresivități suav-atroce: „Am să vă fac o mărturisire pe cât de grozavă, pe atât de delicată. (...) Farmacista mea este o escroacă. E o femeie suavă, palidă, fină ca o tuberoză și rece ca o floare de gheață pe geam. Mă servea întotdeauna cu o gravitate de stareță tânără mânuind eucaristii.” Alte articole, precum *Meseriași*, *Băi de nămol la Techirghiol*, *La Snagov* sau *Despre servitoare* au sugestii ironice, parodice și comice, în dialoguri alerte, crochiuri morale și resurse caracterologice dinamice, relevându-se ca autentice schițe dialogale de indiscutabilă expresivitate și plasticitate.

Valentin Ionescu remarcă rolul „metaforelor euristice obținute prin derivație analitică” (Ionescu 2000: 59), amestecul de stiluri, „speculațiile cu termeni neconvenționali și afectivi” (Ibidem). Ion Bălu consideră că publicistul „se străduia să scrie frumos, însă fraza este lipsită de naturalețe și stilul, prețios, emfatic” (Bălu 2001: 92), într-o excesivă literaturizare nelipsită de amprentă lirică. Cornelia Ștefănescu relevă „talentul de creator epic însoțit de o vibrație cu accentuate note personale” (Ștefănescu 1996: 130), în timp ce Andrei Terian subliniază „dimensiunea creatoare” a criticii și publicisticii lui Călinescu (Terian 2009: 469). Publicistica interbelică a lui Călinescu se impune prin vervă, stil ironic și ludic, dar și printr-o gravitate ce relevă etica subiacentă a textului. Accentuarea trăsăturilor umane, exagerarea, tușa apăsătoare sunt mărci stilistice definitorii.

Bibliografie:

- Bălu 2001: I. Bălu, *Opera lui G. Călinescu*, București, Editura Fundației Culturale Libra.
- Călinescu 2007: G. Călinescu, *Opere. Publicistică, I (1920-1932)*, ediție coordonată de Nicolae Mecu, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă.
- Călinescu 2006: G. Călinescu, *Opere. Publicistică, II (1933-1935)*, ediție coordonată de Nicolae Mecu, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă.
- Călinescu 2007: G. Călinescu, *Opere. Publicistică, III (1936-1938)*, ediție coordonată de Nicolae Mecu, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă.
- Cipariu 2007: Dan Mircea, *G. Călinescu în 710 articole*, în *Caiete critice*, nr. 3-5.
- Ionescu 2000: Valentin Ionescu, *Comicul comentariului călinescian*, București, Cartea Românească.
- Manolescu 2006: Nicolae Manolescu, *G. Călinescu, publicist*, în revista „România literară”, nr. 35.
- Nane 2011: Carmen Nane, *Dimensiunea apolinică și componenta creatoare a publicisticii călinesciene*, în: Iulian Boldea (coord.), *Studii umaniste și perspective interculturale*, Târgu Mureș, Editura Universității Petru Maior.
- Ștefănescu 1996: Cornelia Ștefănescu, *G. Călinescu sau seriozitatea glumei estetice*, București, Jurnalul Literar.
- Terian 2009: Andrei Terian, *G. Călinescu. A cincea esență*, București, Cartea Românească.
- Vrancea 1978: Ileana Vrancea, *Între Aristarc și bietul Ioanide*, București, Cartea Românească.

Rezumat: Cu câteva notabile excepții, cum ar fi publicarea, de către Academia Română, a articolelor în dousprezece volume, publicistica lui G. Călinescu a fost ignorată până de curând de exegeți. În receptarea textelor, cronicile literare au fost privilegiate, în vreme ce comentariile politice, economice, culturale, portretele și cronicile au fost în mare măsură trecute cu vederea sau doar menționate, deși ele contribuie relevant la conturarea tabloului întregii opere.

Cuvinte-cheie: publicistică, criticism, mărci stilistice, etică, caracteristici umane.

Abstract: Călinescu's publicist writing has been rather ignored by exegesis until now, with some notable exceptions, such as the publication of his public texts under the aegis of the Romanian Academy, in twelve volumes. In the reception of public criticism, literary chronicles were privileged. On the other hand, political, economic and cultural commentaries, portraits, sketches or sketches have been somewhat ignored or at most only mentioned, although they are relevant to complete the overall

picture of the work. Călinescu's inter-war publicist writing stands out for its verve, ironic and playful style, but also for a seriousness that reveals the underlying ethics of the text. The accentuation of human features, exaggeration, and the strong cough are defining stylistic marks.

Keywords: publicist writing, criticism, stylistic marks, ethics, human features.



**G. CĂLINESCU ÎN EDIȚIILE
EMINESCU DIN BASARABIA
(1954-1989)**

Lucia ȚURCANU

Cercet. șt. II, dr., Memorialul Ipotești –
Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu”

După reinstaurarea puterii sovietice în Basarabia, în 1944, opera lui Mihai Eminescu „a fost ținută la index timp de un deceniu” (Șleahțișchi 2018: 83). Prima ediție a operei scriitorului „moldo-român” (termen creat de ideologii partidului pentru a putea justifica oarecum publicarea clasicilor români, altfel, „literatura moldovenească” nou-inventată ar fi fost o literatură fără clasici) este publicată, cu litere rusești, după moartea lui Stalin. În 1954, la Editura Pedagogică de Stat a RSS Moldovenești „Școala Sovietică” din Chișinău apare M. Eminescu, *Poezii*, culegere elaborată de „Filiala Moldovenească a Academiei de Științe a Uniunii RSS, Institutul de Istorie, Limbă și Literatură”, alcătuită de A. Borșci și R. Portnoi.

Volumul are două prefete: *Editarea operelor alese ale lui M. Eminescu* de A. Borșci și *Mihail Eminescu* de R. Portnoi. Textul lui Portnoi „reprezenta prima exegeză eminesciană apărută în spațiul basarabean postbelic”, având „un impact considerabil asupra modului de a-l citi și a-l înțelege pe Eminescu. În absența altor modele de receptare (nici vorbă de acces public la studiile lui Titu Maiorescu, G. Ibrăileanu, G. Călinescu, T. Vianu ș.a.), R. Portnoi dădea o grilă de lectură (validată de ideologia Partidului Comunist), care a luat în stăpânire receptarea lui Eminescu pentru câteva decenii înainte. Portnoi substituie autoritatea critică a întregii exegeze eminesciene de la începuturi până în interbelic” (Șleahțișchi 2018: 85). Publicul neavând acces la modelele de receptare menționate mai sus (volumele lor se păstrau în fondurile închise ale Bibliotecii Naționale), „exegetul” de la Chișinău are toată libertatea să facă referiri la acești autori, modelându-le ideile și pliindu-le pe ideologia oficială. De fapt, R. Portnoi intră în polemică cu „critica burgheză reacționară” (fără a da nume, dar făcând în mod evident referire la T. Maiorescu și T. Vianu), care „a căutat în chip și fel să răspândească părerea, că esența creației lui Eminescu constă în pesimismul ei, că opera lui îi rezultatul înrâuririi romantismului și

filosofiei idealiste germane fără a avea vreo legătură strânsă cu orânduiala și viața obștească a vremii, că cei mai de samă calitate a poeziei lui Eminescu îi nivelul ei înalt de «artă curată», artă «deasupra nimicurilor vieții» (Portnoi 1954: 25) și la „criticul burghez român Lovinescu” și acțiunea lui de eliminare a semnelor moldovenismului din poezia eminesciană: „...editând poeziile lui Eminescu, îi «actualizează ortografia» – cum scrie el în prefață. În ce constă «actualizarea» asta, o arată foarte doveditor criticul G. Ibrăileanu. În locul formelor moldovenești: *gâcesc, învălit, galbăn, șede, cucos, sara, păreche* și multe altele Lovinescu introduce: *ghicesc, învelit, galben, șade, cocos, seara, pereche* și a.m.d. Asta nu-i numai o simplă încălcare a limbii lui Eminescu, dar – cum arată cu drept cuvânt Ibrăileanu – și a artisticului în opera poetului” (Portnoi 1954: 58). Drept asociați în demonstrarea moldovenității lui Eminescu, R. Portnoi îi ia pe Ibrăileanu, Perpessicius, Constantin Botez, D. Mazilu, Iorgu Iordan: „În privința elementelor aiestea specifice se observă chiar, în multe lucrări, precumpănirea formelor moldovenești. Faptul ista a fost stabilit și recunoscut de mulți editori și comentatori ai lui Eminescu încă în vremea României burghezo-moșierești. Așa, de pildă, Perpessicius, autorul celei mai largi ediții critice a poeziei lui Eminescu, constată, «că Eminescu, moldovan fiind, *va arăta o predispoziție firească pentru formele obârșiei sale... formele moldave*» [M. Eminescu. *Opere* v. 1. Ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, 1939, p. XXXIII]. Alt cercetător și comentator al poetului, criticul Ibrăileanu, scrie: «Eminescu... și-a făurit limba din toate dialectele întrebuițând formele cerute de sonoritatea versului, indiferent: muntenesti ori moldovenești. *Dar firește că mai ales moldovenești, fiind moldovan*» [este indicată la note revista „Viața Românească” (XXI), nr. 5-6 din 1929, p. 262 – n.m., L.Ț.]. Preferința lui Eminescu pentru formele moldovenești o semnalează deasămenea cercetătorul și editorul lui Eminescu Constantin Botez [la note se citează: „Mihail Eminescu. *Poezii*. Ediție îngrijită de Constantin Botez. București, Editura Cultura Națională, paj. VIII” – n.m., L.Ț.], D. Mazilu [la note: „M. Eminescu. *Poezii și variante*. București, 1940, paj. 45-50” – n.m., L.Ț.] și alți cercetători și editori ai creației poetului. Despre particularitățile fonetice și gramaticale moldovenești ale lui Eminescu scrie pe larg și filologul român Iorgu Iordan în studiul său *Limba lui Eminescu* [la note: „«Revista Fundației regale», UP, nr. 5 mai 1940, paj. 334-346” – n.m., L.Ț.]” (Portnoi 1954: 57).

Deși suntem în 1954, la 22 de ani de publicarea *Vieții lui Mihai Eminescu* (1932) și la aproape două decenii de la apariția celor cinci volume *Opera lui Mihai Eminescu* (1934-1936), G. Călinescu nu este citat de „eminescologul” de la

Chișinău. Bănuim că nu este vorba de lipsa accesului la aceste cărți și nici de neglijență, ci, mai curând, de prudență. În ianuarie 1948, începuseră atacurile la adresa lui G. Călinescu. În nr. 3 din 18 ianuarie 1948 al revistei „Flacăra”, apare articolul studentului Vicu Mândra, intitulat *Un buletin de școală veche*, care era „un semnal pus la cale de responsabilii propagandei PCR I. Chișinevschi și L. Răutu”, având drept „scop sinistru” „izolarea lui G. Călinescu de activitățile publice, inclusiv de postul de profesor universitar” (Țugui 2009: 90-91). Atacurile anticălinesciene au fost continuate de Ion Vitner „publicist, în anul 1948 redactor-șef al revistei «Contemporanul», de profesie medic stomatolog, fără studii universitare de filologie”, care a redactat „un ciclu de foiletoane critice asupra operelor de istorie și critică literară publicate de G. Călinescu. Primul articol, intitulat *Confuzia valorilor în critica noastră literară. Opera de critică și istorie literară a d-lui prof. G. Călinescu*, apare în «Contemporanul», nr. 81 din 16 aprilie 1948, urmat de încă vreo cinci foiletoane, ultimul în «Contemporanul», nr. 88 din 4 iunie 1948. Mizeria morală a lui Ion Vitner și a patronilor săi a constat în insinuările calomnioase de ordin politic, scopul fiind de a-l arunca pe cetățeanul G. Călinescu în tabăra celor acuzați, atunci, de colaboraționism cu regimul legionaro-antonescian și aderență la concepțiile «trăirismului»” (Țugui 2009: 92). Aceste atacuri și defăimări au determinat autodizolvarea Partidului Național Popular (februarie 1949), încetarea editării ziarului „Națiunea” (30 septembrie 1949), înlăturarea profesorului G. Călinescu din rândurile personalului didactic al Universității din București (1950). Marginalizat o perioadă, G. Călinescu va fi totuși decorat mai târziu, cu prilejul zilei de 23 august 1953, cu Ordinul Muncii cl. I, prin Decretul Prezidiului MAN, semnat de Petru Groza. Așadar, în anii când se pregătea pentru publicare în RSS Moldovenească prima ediție a operei eminesciene, la București abia începea reabilitarea lui G. Călinescu. Probabil tocmai acesta este motivul ezitării editorilor de la Chișinău în a-l cita pe Călinescu de-o parte sau de alta a baricadei ideologice.

În anul 1956, la Chișinău este publicată și proza lui Eminescu – M. Eminescu, *Proză*, Editura Pedagogică de Stat a RSS Moldovenești „Școala Sovietică” –, cu prefața *Proza lui Mihail Eminescu*, semnată de același R. Portnoi. Nici aici nu apare numele lui Călinescu printre criticii citați. În demersul de negare a teoriilor despre pesimismul eminescian, există însă o secvență în care se pare că R. Portnoi își pliază demonstrația pe comentariile călineciene din *Opera lui Mihail Eminescu*, fără a face vreo trimitere la sursa care i-a servit drept reper în căutarea argumentelor.

Iată un singur exemplu. La pagina XVI din prefață, cercetătorul moldovean observă că în nuvela *Cezara* „dizlegarea problemei raporturilor între om și societatea asta poartă o notă vădit rousseauistă: doar departe de obște, în sânul naturii poate afla omul împăcare sufletească și fericire. Sâhastrul Euthanasius – eroul, prin care Eminescu își exprimă gândurile, îi scrie nepotului său Ieronim: «Îmblu la școală. Știi la cine: la albinele mele»” (Portnoi 1956: XVI). Această constatare o făcea însă cu două decenii mai devreme G. Călinescu, în *Opera lui Mihai Eminescu*: „Ieronim primește scrisori de la un unchi al său «bătrân sihastru», Euthanasius, care nu e decât întru-parea schopenhauerienei euthanasii. Acesta trăiește într-o insulă închisă de toate părțile cu stânci, un adevărat eden. Viața lui este o exaltare a naturii ne-prihănite, a vieții automate «pe temeiul naturii», și Nirvana lui Schopenhauer devine la el un pancosmism euforic. Combinând pe Rousseau cu pesimistul german, bătrânul fuge de durere prin regresie spre instincte și își pregătește stingerea în cascada unui pârâu. Moartea lui va fi «o trecere solemnă 'molcomă' și firească» de care nu se teme, va fi adică decesul natural fără boală de care vorbește Schopenhauer” (Călinescu 1976: 263).

De ce nu indică R. Portnoi sursa din care se inspiră. Este doar o afinitate de gândire și interpretare? E prudență? Sau, fără a ține cont de deontologie, e, pur și simplu, plagiat?

În edițiile operei eminesciene publicate la Chișinău în următorii ani – Mihail Eminescu, *Literatură populară. Culejeri și prelucrări*. Prefață de I.D. Bălan, Editura Pedagogică de Stat a RSS Moldovenești „Școala Sovietică”, Chișinău, 1958; Mihail Eminescu, *Articole și scrisori*, Alcătuirea, articolul intro-ductiv și comentariile de C. Popovici, Editura de Stat Cartea Moldovenească, 1963 –, prefațatorii nu fac trimiteri la studiile lui Călinescu despre Eminescu, deși nu ezită să-i citeze pe Caragiale, Vlahuță, Caracostea, Ibrăileanu, Dobrogeanu-Gherea, Slavici, Octav Minar, N. Zaharia (cu *Mihai Eminescu. Viața și opera lui*), Toma Chiricuță (cu *Eminescu-pedagog*, 1927). Abia în 1965, în Mihail Eminescu, *Proză literară*, Ediție îngrijită de R. Portnoi, Editura Cartea Moldovenească, prefațatorul R. Portnoi – același care îngrijea și volumul de poezie din 1954, și pe cel de proză din 1956 – îl citează pe exegetul de la București fără a mai da vreun semn de precauție. Mai mult, este subliniat statutul lui Călinescu – „acad.”. Această dârzenie a cercetătorului de la Chișinău s-ar explica, firește, prin reabilitarea lui Călinescu, dar și prin publicarea de către acesta a unui articol ce se potrivea mănășă pe vectorul ideologic de la Chișinău. „Investigația recentă” a acad G. Călinescu, materializată în articolul semnificativ ideologizat *Contra-*

dicțiile erei burgheze oglindite în ideologia lui Eminescu, care apare în „Viața Românească”, nr. 4-5/1964 (număr special dedicat lui Eminescu), alături de *Semnificația critică și polemică a pesimismului eminescian* de N. Tertulian, este amintită la note, în contextul discuției despre influența schopenhaueriană asupra operei eminesciene: „Mai cu samă la acești eroi din urmă [Dionis, Ieronim, Euthanasius – n.m., L.Ț.], în vederile și năzuințele lor, se resimt influențe ale filosofiei idealiste, îndeosebi ale filosofului pesimist german Arthur Schopenhauer. De la el preia Eminescu ideea că unicul motor al vieții umane este egoismul, «voința oarbă» de a trăi, ideea despre supremația «răului» în lume, despre zădărnicia oricăror eforturi de a schimba această esență a vieții, ideea că fericirea ar consta în renunțare, în pasivitate. // Dar, precum pornind de la anumite motive și modele ale romanticilor Novalis, Lenau, Chamisso, Hoffmann ș.a., Eminescu le-a realizat și transfigurat, imprimându-le trăsături proprii personalității sale artistice (îndeosebi, un puternic accent protestatar și patriotic), tot astfel, preluând anumite teme și idei schopenhaueriene, poetul, cum o arată investigațiile recente, recurge la ele în felul său. Schopenhauer pornește de la aceste idei ca de la niște principii metafizice, atribuindu-le un caracter immanent și absolut, și în dezvăluirea «răului» în lume el urmărește doar ilustrarea și confirmarea lor. Eminescu însă pornește de la dezvăluirea «răului» în împrejurări concret-istorice și în vehemența demascării hiperbolizează «răul», îl «absolutizează» adesea, recurgând la principiile schopenhaueriene ca la o expresie hiperbolică”¹.

¹ Cf.: „Pesimismul este fructul cel mai negru al idealismului și a dat în copt în deosebi în secolul trecut când știința și tehnica au atins o dezvoltare necunoscută veacurilor anterioare, provocând un salt al industriei capitaliste și implicit un antagonism între clasa exploatatoare și proletariat. El reprezintă o metafizică ieșită din contradicțiile erei burgheze. Câteva decenii mai târziu, idealismul se va fortifica pe pozițiile scepticismului și se va formula în teza «falimentul științei». // Se poate face ușor confuzie între două concepții despre lume, aparținând pentru ochiul superficial «pesimismului», dar care, teoretic cel puțin, sunt distincte. Una este un rezultat al examenului neștiințific al lumii fenomenale și se numește «sentimentul caducității». Acesta tinde la descurajarea oricărei lupte sociale și la ancorarea în absoluturi transcendente, admise pe cale mistică. A doua concepție neagă chiar existența spiritului absolut și se traduce emotiv prin mahnire sau, literar vorbind, printr-un «rău al veacului». Efectiv pesimism nihilist nu există și Schopenhauer, buddhist și platonist, ocolind punctul de vedere istoric în interpretarea fenomenologiei materiei, își sprijinea filozofia pe absoluturi odihnitoare pentru clerul oricărei religii. /.../ Un om nou ca Gheorghe Eminovici, fără avere și prestigiu social, precum și fără viziunea clară a viitorului, nu vede altă soluție imediată, spre a scăpa de subiecțiunea față de un mare boier-moșier decât a-și cumpăra un titlu de boierie mărunță și a se arunca în afaceri de exploatare

G. Călinescu nu este amintit în: Eminescu, *Poezii*. Desene de Igor Vieru, Cuvânt-înainte de Mihail Sadoveanu, Editura Lumina, 1966 și M. Eminescu, *Poezie populară*. Antologie, prefață și comentarii de Leonid Curuci. Prezentare grafică de Gheorghe Vrabie, Editura Cartea Moldovenească, Chișinău, 1970.

În 1971, este publicată ediția în patru volume Mihail Eminescu, *Opere alese*, Editura Cartea Moldovenească, în care G. Călinescu nu doar că se bucură de o reabilitare completă în stânga Prutului, ci mai și este recunoscut drept unul dintre cei mai importanți eminescologi.

În volumul I – *Poezii publicate în timpul vieții*. Cuvânt-înainte de acad. Andrei Lupan. Îngrijirea textului, prefață și adnotări de L. Ciobanu. Prezentare grafică de I. Bogdesco –, după ce Andrei Lupan (în acea perioadă, secretar al Uniunii Scriitorilor din URSS) aduce un omagiu poetului în introducerea intitulată *Destinul omenesc al Luceafărului*, Lazăr Ciobanu îl citează pe Călinescu în prefața pe care o semnează, formulându-și totalul acord cu afirmațiile academicianului de la București: „E drept, după cum menționează acad. G. Călinescu, că spiritul lui Eminescu între anii 1877-1881, adică tocmai în perioada de plăsmuire a *Scrisorilor*, devine «mult mai mușcător și mai furtunatic»” (Ciobanu 1971: 28). În *Notă asupra ediției*, G. Călinescu este citat în contextul argumentării necesității de a publica postumele lui Eminescu²: „Publicarea postumelor eminesciene într-un volum aparte o găsim necesară, deoarece multe dintre aceste creații ca valoare artistică nu se află cu nimic mai prejos de opera antumă. Și afară de aceasta cercetătorii literari, care se ocupă de studierea operei lui Eminescu, se simt nevoiți să apeleze adesea anume la exemple din opera postumă. Cu mulți ani mai înainte unul dintre cei mai autoritari cercetători și popularizatori ai operei lui Eminescu – G. Călinescu ținea să precizeze în legătură cu valorificarea

agricolă, devenind însuși un mic proprietar. Etimologic, el este un proletar, un prolific, care va ajunge la situația de a nu-și putea căpăta progenitura prin diviziunea pământului. Primind o educație superioară, copiii acestor oameni noi au nevoi spirituale mai înalte, ce nu se pot satisface cu precarele venituri ale unui mic cultivator de pământ. Ei intră în mod fatal în pătura administrativă. Noului stat burghez-moșieresc, întâmpinând toate mizeriile instabilității. Când dar Eminescu se duce la Viena și la Berlin să asculte cursurile filozofice, plin de incertitudinea viitorului, e foarte dispus, deși jovial din fire, să fie sedus de stilul amar al pesimismului, el care către sfârșitul vieții, bolnav și nenorocit, va face profesie francă de anti-pesimism. Examenul sumar al filozofiei pe-simiste post-kantiene, cu tonurile ei depresive, ne ajută să înțelegem cum filozofia teo-retică aplicată la realitățile vremii se convertește la M. Eminescu în critica socială” (Călinescu 1964: 25-26).

² Volumul II din această ediție este consacrat în întregime postumelor: Mihail Eminescu, *Opere alese*, Volumul II: *Poezii postume*. Îngrijirea textului de L. Ciobanu. Prezentare grafică de I. Bogdesco, Chișinău, Cartea Moldovenească, 1971.

postumelor: «Critica stăruia până mai ieri să socotească o profanare publicarea *postumelor*, care ar face rușine poetului *Luceafărului*. În realitate aproape nu e vers din manuscrisele eminesciene, care să nu fie vrednic de un poet mare și dacă nu toate sunt la înălțimea atinsă de unele opere editate în viață, mai toate sunt mai presus decât tot ce laolaltă au scris Eliadi, Alexandrescu, Alecsandri și ceilalți *clasici*. Cu ce drept am sărăci o literatură încă tânără de atâtea producții de valoare și de înrăurirea, pe care ele pot s-o exercite mai departe». // În legătură cu această judecată de valoare putem conchide, că prin publicarea cât mai completă și cu discernământul critic cuvenit a moștenirii literare a lui M. Eminescu, personalitatea geniului său creator se conturează tot mai viu în reala sa măreție și valoare” (Eminescu 1971: 37).

În volumul III al ediției, dedicat prozei literare, prefațatorul și îngrijitorul textului, C. Popovici, de asemenea apelează la Călinescu ca voce autoritară, mai ales atunci când are nevoie să demonstreze apropierea lui Eminescu de literatura rusă – filiație obligatorie în RSS Moldovenească: „Personaj de factură romantică, Dionis asemenea eroilor similari din literatura europeană, își trăiește viața între vis și realitate. Ca și eroul schiței *Umbra mea*, Dionis caută să se elibereze de povara grea a inexorabilelor legi ale timpului și spațiului, ridicându-se și el în sferele astrale. E de menționat, că procesul dedublării ființei lui Dionis are foarte multe momente comune, afinități cu anumite situații din povestirea lui N.V. Gogol *Portretul*. // Acad. G. Călinescu socoate, pe bună dreptate, că Eminescu, care-l apreciasse așa de elogios pe scriitorul rus în cronica închinată înscenării în 1874 la Iași a *Revizorului*, ar fi preluat din scrierile lui câteva detalii de subiect, pe care le-a folosit apoi în opera sa. Comparând, de exemplu, nuvela lui Eminescu *Sărmanul Dionis* cu povestirea lui Gogol *Portretul*, G. Călinescu relevă o similitudine în redarea picturii portretului la cei doi scriitori” (Popovici 1971: 10).

În volumul IV al ediției din 1971 – *Publicistica literară și corespondența*. Alcătuirea, articolul introductiv, notele bio-bibliografice și comentariile de C. Popovici. Prezentare grafică de I. Bogdesco –, nu se mai fac referiri la G. Călinescu, la fel cum nu se fac nici în alte ediții prefațate, apărute la Chișinău până în 1989:

1. Mihail Eminescu, *Freamăt de codru*. Prefață de V. Coroban. Desene de Igor Vieru, Chișinău, Lumina, 1972;
2. Mihail Eminescu, *Poezii și poeme. Iar raza ei abia acum...*, prefață de C. Popovici, Biblioteca școlarului, Chișinău, Literatura Artistică, 1977;
3. Mihail Eminescu, *Opere*, în 3 volume, Chișinău, Literatura Artistică, 1981:

- Volumul I – *Antume. Poezie de inspirație folclorică*, Îngrijirea textului: L. Ciobanu. Prefață: Andrei Lupan. Notă asupra ediției: Lazăr Ciobanu. Adnotări și glosar: L. Ciobanu, E. Lungu, Presentare grafică: I. Cârmu;
 - Volumul II – *Postume*, Îngrijirea textului: L. Ciobanu, Adnotări și glosar: L. Ciobanu, E. Lungu, Presentare grafică: I. Cârmu;
 - Volumul III – *Proza*, Îngrijirea textului: C. Popovici, Comentarii și note: E. Lungu, Presentare grafică: I. Cârmu;
4. Mihail Eminescu, *Fiind băiet păduri cutreieram...* Selecție și cuvânt-înainte de Grigore Vieru. Postfață de Ion Druță. Presentare grafică de Gheorghe Vrabie, Biblioteca școlarului, Chișinău, Literatura Artistică, 1983;
 5. Mihail Eminescu, *Sărmanul Dionis*, Selecție, prefață și comentarii de L. Ciobanu, Biblioteca școlarului, Chișinău, Literatura Artistică, 1985;
 6. Mihail Eminescu, *Poezie populară*, Ediția a doua revăzută și completată. Antologie, prefață și comentarii de Leonid Curuci, Chișinău, Literatura Artistică, 1989.

În edițiile Eminescu care sunt publicate la Chișinău în perioada 1954-1989 (timp de 35 de ani), G. Călinescu începe să fie citat abia la zece ani de la apariția primului Eminescu în RSS Moldovenească, la început cu precauție, apoi ca unul dintre cei mai importanți eminescologi. Trecerea în revistă a referințelor la studiile de eminescologie ale lui Călinescu în prefețele edițiilor Eminescu din Basarabia aflată sub ocupație sovietică dovedește că nu doar profesorul, criticul și istoricul literar sau academicianul Călinescu a ajuns, într-un moment, sub vremi, ci și (sau mai ales) receptarea operei sale (în mod special, într-un spațiu în care se inventa o limbă și o literatură, făcându-se uz, prin reinterpretări, adaptări, ajustări, de surse existente și omologate în cultura română).

Bibliografie

- Călinescu 1964: G. Călinescu, *Contradicțiile erei burgheze oglindite în ideologia lui Eminescu*, în: *Viața Românească*, Anul XVII, aprilie-mai, nr. 4-5, p. 25-33.
- Călinescu 1976: G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, București, Minerva.
- Ciobanu 1971: L. Ciobanu, *Mihail Eminescu (1850-1889)*, în: Mihail Eminescu, *Opere alese, Volumul I: Poezii publicate în timpul vieții*, Chișinău, Cartea Moldovenească, p. 11-34.

- Eminescu 1971: Mihail Eminescu, *Opere alese, Volumul I: Poezii publicate în timpul vieții*, Chișinău, Cartea Moldovenească.
- Popovici 1971: C. Popovici, *Proza lui Eminescu*, în: Mihail Eminescu, *Opere alese, Volumul III: Proză literară. Îngrijirea textului și prefață de C. Popovici. Prezentare grafică de I. Bogdesco*, Chișinău, Cartea Moldovenească, p. 5-22.
- Portnoi 1954: R. Portnoi, *Mihail Eminescu*, în: M. Eminescu, *Poezii*, Chișinău, Editura Pedagogică de Stat a RSS Moldovenești „Școala Sovietică”, p. 13-64.
- Portnoi 1956: R. Portnoi, *Proza lui Mihail Eminescu*, în: M. Eminescu, *Proză*, Chișinău, Editura Pedagogică de Stat a RSS Moldovenești „Școala Sovietică”, p. I-XX.
- Șleahtițchi 2018: Maria Șleahtițchi, *Receptarea lui Eminescu în Basarabia. Abordări secvențiale*, în: Maria Șleahtițchi (coord.), *Literatură, reprezentări, negocieri*, Chișinău, Arc, p. 83-108.
- Tertulian 1964: N. Tertulian, *Semnificația critică și polemică a pesimismului eminescian*, în: *Viața Românească*, Anul XVII, aprilie-mai, nr. 4-5, p. 34-52.
- Țugui 2009: Pavel Țugui, G. Călinescu *la Universitatea și la Academia Română. Precizări și adăugiri (II)*, în: *Revista de istorie și teorie literară*, Anul III, nr. 1-4, p. 69-105.

Rezumat: Lucrarea propune o cronologie a procesului de receptare în Republica Moldova a studiilor de eminescologie ale lui G. Călinescu. Cercetarea se referă la perioada dintre 1954 (anul când la Chișinău, după un deceniu de ocupație sovietică, este publicată, cu litere chirilice, prima ediție Eminescu) și 1989 (când în RSS Moldovenească apare prima ediție cu litere latine a poeziei eminesciene – facsimilul după ediția *Poesii* de Mihail Eminescu, apărută la București în 1884). Deși este unul dintre cei mai importanți eminescologi români, G. Călinescu începe să fie citat de cercetătorii de la Chișinău abia la zece ani de la apariția primului Eminescu în RSS Moldovenească. Acest fapt dovedește că nu doar profesorul, criticul și istoricul literar sau academicianul Călinescu a ajuns, într-un moment, sub vremi, ci și (sau mai ales) receptarea operei sale (în mod special, într-un spațiu în care se inventa o limbă și o literatură, făcându-se uz, prin reinterpretări, adaptări, ajustări, de unele surse existente și omologate în cultura română).

Cuvinte-cheie: G. Călinescu, Mihai Eminescu, ediție, receptare, eminescologie, RSS Moldovenească.

Abstract: The paper proposes a chronology of the reception of G. Călinescu's works about Mihai Eminescu in the Republic of Moldova. The research covers the period

between 1954 (the year when, after a decade of Soviet occupation, the first edition of Eminescu's poems was published in Chisinau, in Cyrillic letters) and 1989 (when the first edition of Eminescu's poetry in Latin letters appeared in the Moldavian SSR – a facsimile of the edition of *Poesii* de Mihail Eminescu, published in Bucharest in 1884). Although he is one of the most important Romanian eminescologists, G. Călinescu began to be quoted by the researches in Chisinau only ten years after the first Eminescu appeared in the Moldovan SSR. This fact proves that not only the professor, critic and literary historian or academician Călinescu was, at a certain moment, under the times, but also (or especially) the reception of his work (especially in a space where a new language and a new literature were being invented, making use, through reinterpretations, adaptations, adjustments, of some existing and approved sources in the Romanian culture).

Keywords: G. Călinescu, Mihai Eminescu, edition, reception, eminescology, Moldavian SSR.



DIN VIAȚA LUI GHEORGHE EMINOVICI – O RELECTURĂ A LUI G. CĂLINESCU

Ala SAINENCO

Conf. univ. dr., Memorialul Ipotești –
Centrul Național de Studii
„Mihai Eminescu”

Despre viața sa privată – mărturie sunt relatările celor care l-au cunoscut – Eminescu nu vorbea niciodată sau – să admitem – vorbea foarte rar. Biografia sa a fost reconstituită din mărturiile prietenilor și cunoștințelor, din documente de arhivă sau note. Nici însemnările cu privire la frații sau părinții săi nu sunt nici multe și nici exacte, iar unele au produs de-a dreptul confuzii.

Ne vom referi, în continuare, la un aspect biografic din viața lui Gheorghe Eminovici, expus de G. Călinescu în „Viața lui Mihai Eminescu”: traseul „Călineștii lui Cuparencu (locul nașterii lui Gheorghe Eminovici) – Dumbrăveni”.

Despre venirea lui Gheorghe Eminovici la Dumbrăveni, scria Matei Eminescu într-o scrisoare către Corneliu Botez:

„Un baron Mustață din Cernăuți (necăsătorit), luînd Dumbrăvenii în arendă de la Balș (tata lui Constantin și bunul lui Muți, care a murit nebun), a adus și pe tata scriitor, și după expirarea arendării, Mustață s-a stabilit în Botoșani (biserica Vovidenia e zidită de el, în mijlocul ei – el e și îngropat) – iar tata a rămas la Balș, care murind și el, sub fiul său Constantin poreclit Tăbîltoc (Constantin Balș Dumbrăveanu Tăbîltoc, fiindcă era scurt și gros) a ajuns administratorul Dumbrăvenilor”.

Relatarea lui Matei Eminescu a generat, în timp, diverse interpretări, suprapunînd, în confuzia de nume, linii biografice. Preluată, în primul rând, de G. Călinescu, aproape ad literam, informația s-a impus prin autoritatea istoricului literar:

„Baronul Jean Mustață din Bucovina, luînd cu arendă de la boierul velit Balș moșia Dumbrăveni, aduce pe Gheorghe Eminovici ca scriitor. Baronul n-a ținut multă vreme moșia, căci, fie termenul arendei a expirat fără reînnoire, fie s-au ivit neînțelegeri între el și proprietar (159), s-a dus de s-a

stabilit la Botoșani, unde a murit, îngropat fiind în biserica Vovidenia, de dânsul zidită” (Călinescu 1989: 36).

Nota cu numărul 159 trimite la „Omăgiu lui Mihail Eminescu”, volum editat la Galați în 1909. Corneliu Botez, inițiatorul acestui volum, se bazează, la rândul-i, pe relatările lui Matei Eminescu.

Primul lucru care se infirmă cu dovezi scrise ține de biserica Vovidenia din Botoșani. În pronaosul bisericii s-a păstrat pisania, lizibilă și azi, descifrată cândva de Nicolae Iorga: „Grigore Varlaam, drept fecior marelui stolnic și spătar Manole Varlaam, ci au fost fecior lui Manole Varlaam, ci din vechime au făcut în acest țințirim, aici, biserică de lemn, cu hramul tot «Intrarea în Biserică», și fiind învechită după trecere de atâția ani, a început a zidi din temelie cu toată cheltuiala dumisale baronul Crâstea și a clironomilor părintelui lor, fraților mei, marelui spătar Gheorghe, Smaranda, Manole cămenar, Constantin, Anastasia Grigore, Elena, Ioan și sora noastră Profira, soția marelui agă Grigore Cananău. Deci începându-se a se zidi din temelie acest sfânt și Dumnezeiesc lăcaș unde se prăznuiește «Intrarea în Biserică a prea Sfintei de Dumnezeu Născătoare», spre pomenirea reposaților părinților și strămoșilor noștri, cât și a fiilor și urmașilor și a tot neamul nostru, precum și a fraților poporânilor orășeni, locuitori în acest oraș al Botoșanilor. De aceea, rugăm pe toți creștinii care vor ceti și vor intra în biserica aceasta să roage pe atotputernicul Dumnezeu pentru pomenirea pomeniților și să ierte pe toți și pe mai marile nostru frate reposat, marele spătar Vasile Varlaam. S-au zidit această biserică în domnia prea Înălțatului domn al Moldovei, Mihail Grigore Sturza Voievod, în anul întâi al Domniei Sale, de la zidirea lumii 7342, iar de la Hristos 1834 iunie. Grigore Varlaam, ctitor ostenitor, cu sârguință a se aduce întru plinirea desăvârșirei, spre pomenirea mea în veci”.

Reținem din acest text câteva nume, care apar în anturajul familiei Eminovici:

- Grigore Cananău este boierul care l-a susținut pe Vasile Iurașcu; pe moșia acestuia, Bănești, lângă biserică, este înmormântată bunica poetului – Paraschiva Donțu-Iurașcu, piatra tombală păstrându-se astăzi în incinta bisericii;
- Smaranda Varlaam este cea căreia îi închiriază casele din Botoșani Gheorghe și Raluca Eminovici, cu care au îndelungate procese, pentru că chiriașă nu le elibera casele;
- Mihail Grigore Sturza este cel care îi oferă titlul de căminar lui Gheorghe Eminovici.

În această listă mai apare un nume – Ioan Crâstea – la care ne vom referi în continuare și care a avut un rol decisiv în soarta lui Gheorghe Eminovici.

Numele Mustață nu figurează printre ctitori, cum ar fi fost dacă acesta ar fi ctitorit biserica.

Și totuși e firesc să ne întrebăm care sunt sursele acestor confuzii și mai întâi a confuziei legate de biserica Vovidenia, dar și de numele baronului? Să fi consultat G. Călinescu Arhivele din Botoșani? La fila 1, Mitrici, 10/1835, este consemnat decesul baronului Teodor Mustață în 1835, la vârsta de 81 de ani, și înmormântarea acestuia la biserica Uspenia din Botoșani (citată după: Ungureanu 1977: 11). E vorba însă de baronul Teodor Mustață, de biserica Uspenia, și nicidecum de Jean (Ioan) Mustață și biserica Vovidenia – cum scrie G. Călinescu.

Jean Mustață – tot el Ion Mustață – a fost al treilea copil al lui Teodor Mustață, căruia baronul îi lasă prin testament „Sadagura cu părțile din Rohozna și cu migieșita moșie Zadubriuca cu tot hotarul lor, ear din moșiile emfitefticești (...) moșia Draceni cu a patra parte din Costești, moșia Toporăuți și Treslieana, toate în K. K. Bucovina, asemenea și casă (...) de veci cu locul din târgul Cernăuțului supt No. 558, ori ce roduri, viti, acareturi sau ori ce altă mișcătoare avere sar află asupra moșiilor numite și locului de târg” (Balan 1929: 95). Moșia Dumbrăveni nu este amintită nici în testament, ca posesie a familiei, dar nici în vreunul dintre actele legate de Teodor sau Ioan Mustață.

G. Călinescu mai introduce un personaj: „boierul Ioan Ienacaki Cîrstea de le Costâna (Îngă Suceava) îl ia în slujba sa, desigur pentru oarecare slujbe cancelărești” (Călinescu 1989: 36). Pe acest boier îl găsim în această perioadă, la Dumbrăveni. Ioan Crîste/Cîrstea semnează jalobe cu titulatura „Baron Ioan Crâste, posesor satilor Dumbrăvenii”. Un document din august 1833, publicat de Gh. Ungureanu, oferă următoarele date: „Dumnealui baronul Crîste, de națiune creștin, sudit austriecesc, este posesorul moșiilor acestora: Dumbrăvenii cu cotunurile, Siminicea, Vlădenii și Sarafineștii, în ținutul Sucevei, ocolul Siretului de Sus; moșia Mîndreștii, Brehueștii și Bursucenii de la ținutul Botoșani” (Ungureanu 1977: 39). Iar jalba, concluzionează Gh. Ungureanu, „pare compusă și scrisă de Gherghe Eminovici, grafia fiind asemănătoare altora scrise de el mai târziu” (Ungureanu 1977: 34).

Urmărind firul vieții baronului Ioan Crîste, îl găsim proprietar al moșiei Costâna, semnând, în 1814, împreună cu frații săi, Gheorghe și Teodor, un

certificat pentru recunoașterea titlului nobiliar al vărului lor, Vasile Cîrste (Bezviconi 1940: 207).

Acest baron, Ioan Cîrste, și nu Teodor Mustață, trebuia să-l fi adus pe Gheorghe Eminovici, mai întâi, la Costâna, apoi la Dumbrăveni, pe moșia pe care o arenda. Iar intersectarea parcursurilor baronului Ioan Cîrste cu Eminovicii e firească, căci baronul deținea o parte din Călineștii, împărțiți în trei: Călineștii-lui-Cuparencu, cât și Călineștii-lui-Ienachi și Călineștii-lui-Vasilache. În Călineștii-lui-Cuparencu își așezase familia Vasile Eminovici, tatăl lui Gheorghe Eminovici. Iar biserica din Călineștii-lui-Cuparencu, unde era dascăl, după moartea lui Mihalachi Cuparencu survenită pe 30 ianuarie 1800, a fost patronată și de „proprietariul mare Enacache de Cîrstea și fiul său Nicolai”, după cum e consemnat în „Condica cronicală a parohiei Călinești”. Aceasta probabil și pentru că locuitorii Călineștilor-lui-Ienachi, neavând biserică proprie (aceasta va fi zidită de abia în 1884-1887), erau enoriașii aceleiași biserici din Călineștii-lui-Cuparencu. Vasile Gherasim aflase pe la 1923 de la un locuitor al Călineștilor că boierul Cîrste, tatăl lui Ienachi Cîrste l-a înproprietărit pe Vasile Eminovici cu patru fâlcii de pământ.

De altfel, în una din scrisorile către patronul său, Gheorghe Eminovici amintește de baronul Cîrste: „Domnul baron Jenakaki von Kirsty, care se prezintă înaltimii tale, va roaga să-i dai un butoi de vin roșu”.

Baronul Ioan Cîrstea, și nu Teodor Mustață, cum scrie G. Călinescu („Baronul n-a ținut multă vreme moșia căci, fie termenul arendei a expirat fără reînnoire, fie s-au ivit neînțelegeri între el și proprietar (159), s-a dus de s-a stabilit la Botoșani, unde a murit, îngropat fiind în biserica Vovidenia de dînsul zidită” Călinescu 1989: 36), a fost îngropat la biserica Vovidenia. Dovadă este mărturia „dată de preotul Ștefan despre data și locul îngropării baronului Ioan Cîrste, arendașul moșiei Dumbrăveni” pe 30 decembrie 1834:

„Despre partea Protopopiatului a ținutului Sucevii de Sus prin aceasta aice să adevărește cum că posesorul Dunbrăvenilor, dumnealui Domnu Ioan baron Cîrste, supus austriicesc, la 23 august c.v. 1834 au răposat și la 25 tot ale aceștii luni, prin vlădica Inochentie din Botășani și prin vlădica Meletie din Iași, împreună cu mine și cu mai mulți preuți, după obiceiul și religia creștinească, în Botașani s-au îngropat la biserica Vovideniei” (Ungureanu 1977: 36).

Iar cei care vor renunța la posesia moșiei Dumbrăveni în 1835 sînt urmașii lui Ioan Cîrste:

„Prin aceasta încredințaz că astăzi, desfăcîndu-mă despre partea răposatului moșului meu, baron Ioan Cîrste, cu dumnealui cuconul Costache Baluș pentru posesia moșiei Dunbrăvenii, au rămas dmnnealui cuconul Costachi îputernicit ca să-și tragă de la jidovii orîndari de pe aceste moșii și de la posesorul din Sarafinești, dumnealui Iacovachi Necolau, toate acareturile în stare bună precum li s-au încredințat” (Ungureanu 1977: 73).

Astfel, relația familiei Cîrste cu Eminovicii devine evidentă, de altfel ca și faptul cine l-a adus la Dumbrăveni pe Gheorghe Eminovici: l-a adus baronul Ioan Cîrste, nu baronul Jean Mustață.

Bibliografie:

- Balan 1929: T. Balan, *Refugiații moldoveni în Bucovina*, București, Cartea românească.
- Bezviconi 1940: Gh.G.Bezviconi, *Boerimea Moldovei dintre Prut și Nistru*, București, Fundația Regele Carol I.
- Călinescu 1989: G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu. Ion Creangă. Viața și opera*, Chișinău, Literatura artistică.
- Ungureanu 1977: Gh. Ungureanu, *Eminescu în documente de familie*, București, Minerva.

Rezumat: Autoarea comentează un fragment din „Viața lui Mihai Eminescu” de G. Călinescu cu referire la tatăl poetului. Confruntând sursele, autoarea arată cine l-a adus pe tatăl lui Eminescu de la Călinești la Dumbrăveni. Clarificarea se face argumentând cu o inscripție păstrată astăzi în biserica Vovidenia din Botoșani.

Cuvinte-cheie: Gheorghe Eminovici, Dumbrăveni, Mustață, Cârstea, Călinești.

Abstract: The author comments on a fragment of "The Life of Mihai Eminescu" by G. Călinescu with reference to the poet's father. Confronting the sources, the author shows who brought Eminescu's father from Călinești to Dumbrăveni. The clarification is made by arguing with an inscription preserved today in the Vovidenia church in Botoșani.

Keywords: Gheorghe Eminovici, Dumbrăveni, Mustață, Cârstea, Călinești.





ABATERI DE LA TRADIȚIONALISM ȘI PRACTICAREA TRADIȚIEI CA MOTIVAȚII DE STUDIU

Narcisa ȘTIUCĂ

Prof. habil. dr., Universitatea din București

*Moto: Între ce este și ce a fost mintea noastră
trebuie să întindă punți de lumină.
(Ov. Densușianu, 1909)*

La peste opt decenii de la formularea de către profesorul Ovid Densușianu¹ a dezideratelor formării specialiștilor în studiul culturii populare, facultățile de profil încă mai pregăteau folcloriști. Funcționa drept criteriu al specializării, ca și în urmă cu multe decenii, separarea domeniului în cultură materială / cultură spirituală, înregistrare și descriere (etnografie) / culegere și analiză (folcloristică). Aceasta din urmă, subdivizată în funcție de limbajele care concură la crearea faptului de cultură populară – verbal, muzical, kinetic – era în anii 70 – 80 o disciplină studiată în facultățile de profil filologic și de artă. Perspectiva etnologică – holistică și interpretativă – era ocultată dar cel mai adesea lipsea, deși a fost invocată, prezentată ca prioritară, teoretizată în institutele de cercetare². Problema abordării pluridisciplinare părea să periclitaze punerea în valoare a specificului național și proiectele importante legate de acesta.

În anii 90, trei universități formatoare de școli în etnografie, folcloristică, muzeologie și sociologie, Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, Universitatea de Nord din Baia Mare și mai apoi Universitatea din București, au implementat pentru prima oară în România programe de pregătire etnologică. Inițiativele universitarilor au fost sincronizate cu o serie de tendințe postdecem-

¹ Ovid Densușianu, *Folclorul, cum trebuie înțeles*, prelegere de deschidere a primului curs universitar de folclor susținută în 1909 la Facultatea de Filologie a Universității din București.

² Cf. Mihai Pop, „Orientările actuale ale antropologiei culturale” în *Folclor literar*, VII: 1986 – 1987, Universitatea din Timișoara și „Problèmes généraux de l'éthnologie européenne”, discurs rostit la primul Congres al *Societății Internaționale de Etnologie și Folclor*, 1973, cu ocazia realegerii ca președinte al acesteia

briste precum: orientarea institutelor de cercetare fundamentală și aplicată spre tratarea culturii (și culturilor) din perspective globalizate – etnologică și antropologică – cu deschideri ample către segmente neasumate până atunci din considerente politice și strategice. Astfel, noile terenuri s-au orientat către arii culturale neomogene și sensibile (diaspora istorică, zonele multiculturale ale României) și către „teme interzise” (ritualistica și magia, religiozitatea populară și folclorul apocrif), iar prin preocupările lor pentru istoria orală și povestirea vieții, unii dintre folcloriști au ajuns, în sfârșit, să răspundă îndemnului lui Densușianu: „Decât pagini întregi de basme, mai bine câteva fraze vii prinse într-o convorbire”.

Decisivă pentru includerea în rândul specializărilor nou înființate la facultățile de profil filologic a fost și reevaluarea activității din perioada interbelică a Institutului Social Român și relevarea importanței cercetărilor de teren efectuate de echipele multidisciplinare coordonate de Dimitrie Gusti. Privite prin prisma colaborării specialiștilor de formație și anvergură diferite, acestea au fost considerate, după mai bine de o jumătate de secol, un model eficient al organizării cercetărilor atât din punctul de vedere al misiunii lor în context socio-cultural, cât mai ales pentru că, prin toate rezultatele campaniilor de teren, au dovedit că aplicarea metodologiei complexe a condus la o abordare coerentă a societății țărănești. Prin urmare, formarea unei generații capabilă să o privească pe aceasta în ansamblul ei se impunea dincolo de stricta specializare și de tendințele de fracționare din necesități metodologice a componentelor culturii tradiționale.

Se cere, de asemenea, menționat efortul salutar al mai multor specialiști și edituri³ care și-au creat o prioritate din reeditarea a ceea ce am putea numi „bibliografia canonică” etnografică și folcloristică autohtonă, căreia li s-au adăugat traduceri de cea mai bună calitate ale unor studii fundamentale de antropologie culturală și etnologie⁴. Astfel, au văzut lumina tiparului lucrări de o covârșitoare importanță ale autorilor cu care generația optzecistă luase un contact mediat – prin intermediul lucrărilor contemporane de sinteză – sau restricționat – multe dintre ele, sub pretextul protejării ediției unice, princeps, erau incluse în fondul interzis al bibliotecilor. Prin aceasta, baza documentară a studiilor a devenit accesibilă,

³ Ne referim în mod special la edițiile critice ale operelor etnografice din sec. XIX – XX realizate cu acribie științifice de dr. Iordan Datcu și la programele de reeditări ale editurilor: Saeculum I.O., Polirom și Paideia.

⁴ Un merit deosebit l-a avut editura Polirom, care a publicat opere teoretice fundamentale de etnologie și antropologie franceză, iar ulterior lucrări actuale din domeniul cercetării etnologice și al istoriei orale.

permițând alcătuirea unor bibliografii ce puteau fi utilizate din plin, furnizând etaloanele necesare analizei și interpretării.

Primele generații de etnologi formate la Facultatea de Litere a Universității din București începând cu anul 1999 au beneficiat de o tranziție rapidă de la abordarea exclusivă a textului de „folclor literar/literatură populară” la punerea lui în contextul amplu al manifestărilor cutumiare, relaționarea aspectelor materiale cu cele imateriale și inițierea în metodele și tehnicile de cercetare nemijlocită și chiar în cele de conservare și valorificare multiplă (arhive, muzee, scenă, mass-media). Astfel, cursurile incluse în curricula universitară cuprindeau trei direcții de studiu furnizate de tot atâtea discipline: antropologia culturală, etnologia și folcloristica. Profesionalizarea țintea către furnizarea de specialiști către instituțiile patrimoniale prin includerea de cursuri care puneau în evidență caracterul sincretic al culturii tradiționale dar și dinamica acesteia, formarea abilităților observare și de comunicare atât de necesare în teren, dar și a celor de evaluare și interpretare a actelor și faptelor de cultură. Cursuri care păreau monotone și vetuste precum etnografia locuirii, a ocupațiilor și meșteșugurilor, conservarea patrimoniului, etnolingvistică și instrumente de lucru în etnologie, aflate „la concurență” cu foarte atractivele și promițătoarele antropologia sacrului și mitologie, etnomuzicologie și artă populară, au creat bazele unui studiu teoretic coerent și bine articulat, decisiv pentru documentarea prealabilă și perfect susținut prin aplicații de teren.

Într-o perioadă în care instituțiile muzeale și cele de cercetare aplicată se confruntau cu o acută lipsă de personal dar și cu dificultăți în elaborarea unor strategii de reformare, încheierea unor protocoale de colaborare pe termen mediu și scurt a constituit un beneficiu atât pentru ele, cât mai ales pentru studenții cărora, în acest fel, li s-a oferit oportunitatea de a aplica noțiunile și concepțiile teoretice studiate în amfiteatru asupra unei realități dinamice de teren cu multiple fațete provocatoare.

Totodată, date fiind schimbările extrem de rapide de la sfârșitul anilor 90, determinate de aspirația României de a fi acceptată în structurile euro-atlantice, s-a avut în vedere o serie de noi trasee de carieră precum cele determinate de accesarea proiectelor transfrontaliere și gestionarea valorilor culturale ce urmau a fi propuse UNESCO pentru recunoaștere mondială. Cum acestea presupuneau o poziție specifică a cercetătorului, s-a acordat un interes sporit deontologiei, relațiilor instituționale și respectării drepturilor creatorilor și purtătorilor de valori patrimoniale prin includerea în planurile de învățământ a cursurilor de legislație și management cultural, precum și a unor ateliere dedi-

cate noilor aspecte ale unor profesii menite să contribuie la procese pe care le presupun conservarea, prezervarea și punerea în valoare a patrimoniului cultural imaterial.

Într-o încercare de descriere a profilului absolventului UB – etnologie B din perioada 1999 – 2004, am putea porni de la pregătirea lor preuniversitară în domeniul științelor socio-umane și de la o motivație foarte puternică pentru construirea unei cariere concordantă cu aceasta. Miza pe filologie s-a estompat încă din primele semestre de studii, odată cu pătrunderea în intimitatea culturii tradiționale, mai apoi, cu familiarizarea cu celelalte segmente ofertante (urbană, pop, media) și chiar cu subculturile grupurilor de gen și vârstă, etnice și profesionale. Așa se face că, deși specializarea dominantă era, în principiu, filologia, toți absolvenții au ales să-și elaboreze lucrarea de finalizare a studiilor în domeniul etnologiei, antropologiei culturale sau folcloristicii.

Primele generații au fost tentate de reinterpretarea surselor orale, de dinamica faptelor de folclor, de actualizarea datelor etnografice provenite din zone de mare prestigiu. Următoarele, încurajate de multiplele posibilități de accesare a terenului, au abordat problematici complexe precum acoperirea „petelor albe” ale hărților etnografice, interpretarea transformărilor tradiției prin identificarea pe paliere temporale a factorilor de influență, conservarea în mentalitatea tradițională și transmiterea în varii medii a practicilor rituale și magice. Cei mai mulți dintre tinerii formați la Facultatea de Litere erau orășeni de două sau chiar trei generații așa încât nu întotdeauna se lăsau atrași de spațiul și cultura rurală, pe care o priveau la început cu un ochi distant, aproape alteritar, prin urmare, preocupările lor – influențate indubitabil de voci și lecturi de ultimă oră – s-au orientat către cultura urbană cu toate surprinzătoarele ei aspecte (de la construirea vecinătății sui generis bazată pe locuirea la bloc până la arta stradală, de la constituirea și funcționarea grupurilor la noile forme de loisir și divertisment).

Încă înainte de încheierea primului deceniu al anilor 2000, profitând de oportunități create în muzeele de profil, institutele de cercetare, universități și centre culturale regionale, cei mai pasionați absolvenți au obținut posturi adecvate pregătirii lor continuându-și și consolidându-și – prin studii doctorale și granturi – traseul carierei în etnologie, folcloristică sau antropologie culturală. Nu puțini însă au optat pentru cariera didactică oferită de specializarea A, limbi și literaturi, care fusese fără îndoială, prima lor pasiune cultivată încă din adolescență și le asigură până astăzi satisfacții.

Aderarea țării noastre la Programul Bologna (2005) a creat posibilitatea includerii etnologiei în *domeniul studiilor culturale*, fapt pe care îl putem privi ca pe o semiindependență a disciplinei: pe de o parte, s-a desprins de câmpul filologic, pe de alta, i s-a recunoscut, în sfârșit și în România, caracterul socio-uman și pluridisciplinar. În acest context, din 2008, la Universitatea din București s-a înființat *monospecializarea etnologie (studii de licență)* și s-a autonomizat ciclul de masterat în domeniu, iar opt ani mai târziu, câteva cadre didactice au primit atestatul de abilitare pentru conducerea doctoratelor în studii culturale.

Construirea curriculei universitare a ținut seamă de tendințele și direcțiile de studiu aflate în plină afirmare la început de mileniu; acestea au asigurat cadrul general al organizării progresului cunoașterii. Astfel, din perspectivă antropologică au fost propuse abordarea înrudirii și organizării sociale, a religiilor și mentalităților. Noi specializări și teme precum antropologia vizuală, antropologia corpului, studiile de gen, cele dedicate migrației și mai apoi, cele aplicate spațiului digital și-au făcut loc și ele printr-o actualizare atentă, în următorii ani. Etnologia generală, europeană și națională au continuat să dețină un rol decisiv în formarea tinerilor specialiști, toate cursurile punând în valoare dinamica manifestărilor culturii și creând premisele analizei raportului identitate – alteritate. Nici folcloristica nu a fost omisă, însă abordarea propusă a fost orientată către înțelegerea sistemică și procesuală a faptelor și produselor culturale. Astfel, și-au menținut un loc substanțial studiul formelor canonice alături de cel al filoanelor mitice, folclorul ritual, alături de etnocritică, precum și de istoria orală. Pregătirea pentru profesii noi și alinierea la noile standarde ale celor consacrate s-a bazat pe menținerea cursurilor de metodică și deontologie, a celor de management și salvagardare a patrimoniului cultural imaterial, precum și pe o paletă amplă de cursuri opționale dedicate artei populare, etno-coreologiei, manifestărilor rituale și celor festive.

Primelor trei promoții (școlarizate la câte 2 ani) le-ar fi adecvată deviza „am venit să studiem pentru a învăța să facem”: majoritatea, absolvenți ai liceelor vocaționale, cu deschidere către limbajele culturii populare și unii chiar cu o merituosă carieră deja croită, aveau așteptări legate de contextualizarea actului de a performa creații folclorice dincolo de spațiul genuin. Motivația solidă dublată de o pasiune constantă, alimentată în cele mai multe cazuri de origini rurale, curiozitatea și creativitatea le-au slujit de-a lungul celor 3 ani de studiu la atingerea obiectivelor profesionale net conturate și la obținerea unor performanțe de calitate incontestabilă. Direcțiile de studiu pe care le-au privilegiat primele trei generații absolvente ale monospecializării etnologie s-au materializat

atât în lucrări de finalizare a studiilor de nivel științific foarte bun, cât mai ales în cariere artistice sau de cercetare construite cu perseverență și pasiune.

De la sfârșitul primului deceniu al secolului XXI amploarea rețelilor sociale (social media) și dezvoltarea tehnologiei în comunicații au început să-și pună amprenta tot mai accentuat asupra formării personale, dar și asupra modului complex în care oamenii își împărtășesc pasiuni, interese, abilități și chiar amintiri și nostalgii. Nu a durat mult până când, în peisajul cultural românesc și diasporic, s-au coagulat comunități virtuale care cultivă un nou tip de raportare la tradiție și de afirmare a identității românești. *Semne cusute și La blouse roumaine* (2012), *Șezătoare București* (2014), *Domnițe cu alțițe* (2016), *Măiestria* (2018) sunt unele dintre cele mai active grupuri de colecționare și artizane pasionate. Într-un fel, acestea reiterează experiențe ante și interbelice precum cele desfășurate de *Asociațiunea Doamnelor Române „Furnica”*, patronată de Regina Elisabeta, și *Atelierele „Albina”* înființate cu scopul revitalizării tradițiilor muncii manuale feminine de Elisa Brătianu.

În acest context – căruia i se adaugă diminuarea interesului tinerilor pentru studiul culturii tradiționale – începând cu 2014 profilul studentului la etnologie de la Universitatea din București s-a schimbat radical: vârsta, gradul de instrucție anterior dobândit, dar mai ales interesul pentru direcții unice de studiu și abordare s-au constituit în norme care reflectă cererea actuală de pe piața educațională. Etnografia culturii materiale – cu temă predilectă „costumul popular de sărbătoare” – este plasată exclusiv în centrul interesului epistemic al noilor promoții. Restul disciplinelor incluse în planul de învățământ sunt tratate cu toleranță (atunci când nu sunt cu desăvârșire ignorate sau chiar sfidate).

Sintetizând, putem afirma că se înregistrează un recul epistemic contrabalansat de un exces al experimentării. Provenite din rândul intelectualilor trecuți de 40 de ani, studentele de astăzi par să aibă o deviză contradictorie sau cel puțin polemică: „Dacă faci, înseamnă că știi totul sau aproape totul, iar ceea ce nu știi sigur nu-ți va folosi. Ai nevoie doar de recunoaștere.” Ceea ce constituie însă fundamentul cunoașterii și competențelor lor se restrânge la o serie de lucrări de strictă specialitate: unele dintre ele plasate în categoria manualelor, albumelor și îndrumarelor, altele, vechi studii de etnografie exclusiv descriptive, bazate pe cercetări punctuale deja depășite și care dezvăluie metode de interpretare defectuoase. Acest tip de documentare util în demersul de experimentare și revitalizare a industriilor casnice feminine a format în prealabil în conștiința studentelor concepția că tradiția este un dat imuabil, care unicizează o civilizație și îi asigură perpetuarea.

În aceste condiții, asumându-și unica misiune de a revela, salva și pune în valoare costumul, abordările antropologice ale aspectelor culturii sau, în particular, ale folclorului din perspectiva teoriilor comunicării și din cea a semi-oticii li se par total superflue. Cu totul stranie este recontextualizarea îndeletnicirilor – duse până la nivelul artei: deși adevrate ale unor idei care plasează costumul într-o lume arhaică și-i conferă excepționale valori identitare de negăsit în alte civilizații, apelează perseverent și necondiționat la new media, social media și la orice facilități ale epocii supratehnologizate în care trăim. Mai mult decât atât, etalarea cotidiană sau festivă a pieselor de port tradițional confecționate nu li se pare deloc excentrică sau contrastantă cu mediul urban actual ci, dimpotrivă, intenționează să se erijeze într-un exemplu demn de urmat.

Considerăm că, alături de multe alte manifestări asemănătoare, inițiativa promovării în această manieră a unui segment restrâns al culturii materiale este un tip special de răspuns la globalizare. O strategie a grupurilor adulte care, descoperind valențele multiple ale noilor tehnologii, accesează trecutul pentru a-l reda – într-o formă idealizată – prezentului. Atitudinile actuale nu au ca surse aproape niciodată competența expertului și autoritatea savantului și nici măcar aprofundarea unei bibliografii corelată cu studiul nemijlocit al elementelor de cultură populară actuală. Ele se bazează obstinat pe trei principii: cunoașterea empirică și memorarea senzorială urmată de plasarea propriei experiențe – individuală sau familială – ca fundament al achiziționării noilor cunoștințe și pe experimentarea manuală ca record suprem cu tradiția.

Așa se face că, traversând această perioadă delicată, în care cultura tradițională și istoria civilizației în general au devenit teme predilecte de vulgarizare a științei și de diletantism care sunt intens susținute de noile media, etnologia, antropologia culturală și etnografia – ca discipline de studiu – se află într-o poziție deloc favorabilă iar profesioniștii, atâția câți au mai rămas, se văd dublați de voci ale autodidacților autorizați de reacții digitale și emoticoane. În aceste condiții, transmiterea inter-generațională a cunoașterii teoretice și experienței practice și viitorul însuși al instituțiilor dependente de aceste discipline ni se înfățișează incert, dacă nu chiar periclitat.

Rezumat: Lucrarea de față se bazează atât pe experiența predării la specializarea etnologie din cadrul Facultății de Litere a Universității din București de-a lungul a peste 25 de ani cât și pe activitatea de cercetare aplicată în același domeniu. Urmărind promoțiile de absolvenți din perioada 1999 până în prezent, am realizat un profil al fiecărei generații în funcție de interesele lor educaționale și realizarea performanțelor

profesionale. Am pus în evidență felul în care învățământul universitar de specialitate s-a reformat, în concordanță cu transformările din domeniul etnologiei pe plan național și cum s-a produs racordarea la tendințele internaționale. Ca răspuns la cererea de pe piața muncii, specializarea etnologie de la Universitate din București și-a propus să formeze profesioniști capabili să facă față provocărilor sec. XXI printr-o solidă pregătire teoretică și practică. Însă felul în care se raportează la diferitele abordări ale culturii, la tradiție ca trăsătură identitară și la propria misiune profesională diferă surprinzător de la o generație la alta.

Cuvinte-cheie: educație, discipline de studiu, etnologie, tradiție, profesionalizare, noile media.

Abstract: The present work is based both on the experience of teaching the ethnology specialization within the Faculty of Letters of the University of Bucharest over 25 years and on the applied research activity in the same field. Following graduations from 1999 to the present, we created a profile of each generation according to their educational interests and professional achievements. We highlighted the way in which specialized university education was reformed, in accordance with the transformations in the field of ethnology on a national level and how the connection to international trends occurred. In response to the demand on the labor market, the ethnology specialization at the University of Bucharest aimed to train professionals able to face the challenges of sec. XXI through a solid theoretical and practical training. But the way in which they relate to different approaches to culture, to tradition as an identity trait and to their own professional mission differs surprisingly from one generation to another.

Keywords: education, subjects of study, ethnology, tradition, professionalization, new media



STAREA ACTUALĂ A MEGLENOROMÂNEI

Radu-Mihail ATANASOV

Lect. univ. dr., Facultatea de filologie,
„Blažeoneski” din Skopje,
Macedonia de Nord

Meglenoromâna este unul din cele patru dialecte istorice ale limbii române, împreună cu daco-româna, aromâna și istroromâna. Ea reprezintă o mic enclavă lingvistică, constituită din șapte sate, dintre care șase se găsesc în Grecia și anume Lumnîța, Cupa, Oșîin, Birislăv, Lunđiîn și Țărnareca și numai unul, Umă – Huma se găsește în R. Macedonia. Satele meglenoromâne Cónița – Konsko și Sirminîna – Sermenin sunt slavizate de aproape 150 de ani. La fel și cel mai mare centru meglenoromânesc *Nónti* a fost islamizat în jurul anului 1759 (Popovic: 1986: 138). După războiul greco-turc 1919-1922, prin pacea de la Lausanne din 1923, când s-a procedat la un schimb de populație, prin anii '22-'24 au plecat în Turcia. Regiunea locuită de meglenoromâni se numește Meglen, de unde și numele lor dat de către oamenii de știință pentru că ei n-au păstrat numele lor etnic de *român* ci între ei se numesc *vlaș*. Această regiune este de fapt mai mare și pe lângă români a fost locuită și de o numeroasă populație slavă. Meglenul românesc propriu-zis reprezintă un povârniș care se întinde de la râul Vardar până la poalele muntelui Zóna, între munții Paiac și Cojuv. Meglenoromâna, ca și istroromâna, este un dialect pe cale de dispariție. Numărul meglenoromânilor, în afară de cei care trăiesc în România, este în jur de 5.000 de locuitori (Atanasov 2002: 11), dintre care jumătate din ei nu cunosc graiul matern sau îl posedă foarte slab. Tendința de a abandona limba maternă în favoarea limbii oficiale ale statelor în care trăiesc este foarte puternică. Oameni bătrâni în cafenelele din Oșîin, Birislăv și alte sate vorbesc în greaca pentru că, după cum spun ei, le este „mai ușor”.

Meglenoromâna rămâne dialectul cel mai puțin studiat dintre dialectele românești. Despre existența românilor din Meglen menționează mai mulți scriitori, etnografi și istorici, dar informații sigure, bazate pe anchete proprii făcute la meglenoromâni din regiune, ne dă Weigand 1892. Meritul lui este că, spre deosebire de ceilalți cercetori, el a dovedit științific că meglenoromâna este un dialect deosebit de celelalte dialecte românești, adică este al patrulea dialect

român. După Weigand urmează perioada când descrierile meglenoromânei, din punct de vedere lingvistic sau folcloric, sunt rezultatul unor lucrări bazate pe metode științifice: Densusianu: 1901, 1975: 310; P. Papahagi 1902; Pușcariu 1976: 224; Candrea 1924; Candrea 1927-1937; Capidan I 1925, II 1928, III 1935; Caragiu-Marioțeanu 1972; 266-289; Dahmen 1989: 436-447; Saramandu 2003; Atanasov 2002.

Dacă în perioada Imperiului Otoman, Meglenul românesc reprezintă o insulă compactă, astăzi meglenoromânii sunt răspândiți în mai multe localități și țări. Stabilirea frontierei de stat între Grecia și Iugoslavia după primul război mondial a avut drept consecință separarea meglenoromânilor în două părți: unii în satul Umă, rămas în Iugoslavia, și restul satelor în Grecia. Din acest moment s-a produs o ruptură lingvistică între cele două părți inegale, care a adus la o diferențiere considerabilă, în special în lexicul meglenoromân – relativ unitar până atunci – sub influența limbilor greacă și macedoneană. De multe ori se întâmplă că un meglenoromân din Umă să nu poată să se înțeleagă cu unul din Oșin, în al cărui grai au intrat o grămadă de cuvinte grecești și invers, graiul interlocutorului din Umă este plin de cuvinte macedo-slave.

Tot în perioada aceasta, două alte evenimente au contribuit la dispersarea populației meglenoromâne. După războiul greco-turc din 1919-1922 s-a procedat la un schimb de populație între cele două state beligerante așa că meglenoromânii din Nonti, care cu câteva secole în urmă fuseseră islamizați, au părăsit locul natal și au plecat în Turcia. Cam prin această perioadă (1923-1926), circa 220 de familii meglenoromâne, provenind din toate satele, dar în special din Lumnită, Cupă, Oșin și Lunđin s-au stabilit în România și astăzi locuiesc în comuna Cerna – județul Tulcea.

În anul 1915, din cauza operațiunilor militare duse pe frontul de la Salonic, care se desfășurau în această zonă, locuitorii comunei Umă au fost evacuați și transferați în câteva sate din apropierea satului sârbesc Aleksinaț, unde au stat până la sfârșitul războiului, parcurgând o distanță de 450 de km dus și întors. Meglenoromânii din satele din Grecia au fost transferați prin orașele din această țară.

Tragedia cea mai mare pentru meglenoromâni a fost războiul civil din Grecia, care a avut loc între 1946-1949, când o bună parte din populația meglenoromână a luat drumul exilului, stabilindu-se în fostele țări socialiste europene și în fosta Uniune Sovietică.

Mutațiilor provocate de cele două războaie mondiale și de războiul civil din Grecia li se adaugă și exodul rural al meglenoromânilor spre centrele urbane ca Ghevghelia, Aridea, Axiupoli, Skopje, Salonic și altele, exod care a fost extrem de intens după cel de Al Doilea Război Mondial. Locuitorii Umăi au părăsit satul și s-au instalat în orașul Ghevghelia. Unii dintre ei chiar și mai devreme s-au

instalat în acest oraș și în satele din împrejurime ca: Muin, Gurniçet, Mrăžeânți, Bugaródița.

Cu privire la exodul populației meglenoromâne din comunele din Grecia se poate spune că este în plină desfășurare, dar n-are intensitatea celui din Umă. Satele meglenoromâne din această țară sunt încă locuite de oameni. În unele din ele precum Oșin, Birislăv, Țărnareca viața încă pulsează bine. La aceasta a contribuit considerabil și infrastructura necesară. Toate satele sunt legate cu drumuri asfaltate așa că oamenii se pot deplasa ușor dintr-o localitate în alta. Ei dispun de toate mijloacele de transport: autoturisme, autocamioane, tractoare care le au înlesnit munca în ogoare.

Ocupația meglenoromânilor în trecut a fost agricultura și creșterea vitelor. Dintre culturile agricole cel mai des se cultiva grâul, porumbul, secara, ovăzul, orzul și cartofii. De asemenea, se cultiva și vița de vie. Creșterea vitelor cuprindea creșterea ovinelor, caprinelor, bovinelor și a porcinelor. Aceste două activități de bază erau complementare. Vitele de povară jucau un rol foarte important, ele fiind singurul mijloc de transport: *în cătunu nostru trăcol nu vea Vani* ăl Popa: în satul nostru roată nu exista.

În afară de aceste două activități principale, meglenoromânii se mai ocupau și cu agricultura, olăritul în Nonti, sericicultura Lumnița, Cupa, Țărnareca, cu prelucrarea lemnului la așa numitele *Kirán* sg. *Kiránă* (maced. *pilána*), ateliere unde se fabricau cherestea și scânduri. Se pacticau, de asemenea, și diferite meșteșuguri precum croitoria, dogăria, fierăria etc.

Astăzi meglenoromânii din satele din Meglen se ocupă cu agricultura și pomicultura. Printre produsele cele mai cunoscute sunt cireșile și cartofii. Se mai ocupă și cu unele activități de servicii. Comuna Oșin, cea mai prosperă dintre toate comunele meglenoromâne, produce cantități mari de cireșe și cartofi. Vechile ogoare și multe alte noi deschise în ultimii ani sunt plantate de cireși. Satul, care are vreo câteva mii de locuitori, vara dispune de tot atâția argați veniți din Albania, România, Moldova să culeagă cireșe. Unele fete din aceste țări s-au căsătorit cu meglenoromâni din Oșin, Birislăv și Țărnareca.

Despre originea meglenoromânilor în general circulă două teorii. După una din ele, emisă de Ovid Densusianu, ei au origine nord-dunăreană fiind "*une colonie daco-roumaine ancienne sur le territoire macédo-roumain*" (Densusianu 1875: 310). Părerea lui Densusianu se bazează pe numeroasele asemănări între meglenoromâna cu daco-româna:

- păstrarea diftongulu *jaŭ*: megl. *dauk*, *gaură* – dr. *adaug*, *gaură* în ar. *ay n av*;
- trecerea africateri [dz] la [z] în cuvintele de origine latină: megl. *uzăj*, *uzôj*, *zuŭă* – dr. *auzii*, *ziuă* în ar. *avđij*, *đuvă*;

- trecerea africategi [dž] la [ž] în cuvintele de origine latină: megl. *joc, jos, júni, jut* – dr. *joc, jos, june, ajut* în ar. *adžoc, džone, adžut*;

- palatalizarea parțială a labialelor *p, b, v, m* urmate de *Â, i* în meglenoromână 'fenomen general în aromână: megl. *per, pert, pin, pičór, spic, spin, bini, vin, vis, mic, durmíri* – dr. *pier, pierd, pin, picior, spic, spin, bine, vin, vis, mic, durmire* ar. *ker, Kerdu, kin, čičor, skik, skin, gíne, yin, yis, níc, durńire*.

- prezența vocativului în *-ule*: megl. *lupúli, ómuli, fóculi* – dr. *lupule, omule, focule*;

- numeralul 20 este identic în meglenoromână și daco-română: megl. *dqázăť, douzót* – dr. *douăzeci*, spre deosebire de aromână care a păstrat lat. *viginti n yinǵít*.

Cealaltă teorie, după care meglenoromânii au origine sud-dunăreană este emisă de Sextil Pușcariu. Lingvistul clujean consideră că meglenoromânii, ca și aromânii, fac parte din grupul răsăritean al românilor spre deosebire de istroromâni care fac parte din grupul apusean. Cum nu dispunem de argumente istorice, Pușcariu se servește de fapte lingvistice în sprijinirea teoriei sale. Părerea lui Pușcariu a fost acceptată de Th. Capidan, care a îmbogățit-o cu noi argumente conform cărora meglenoromânii, după despărțirea lor de restul românilor, au stat vreme îndelungată în regiunea Rodopilor în Bulgaria înainte de așezarea lor în regiunea Meglen. Din dialectul din Ahărcelebi din această regiune ei, ar fi preluat după Capidan rostirea lui *o* (deschis și velar. Or aceste două particularități nu sunt proprii tuturor graiurilor meglenoromâne. Un *o* deschis se întâlnește în mai multe graiuri din Macedonia de vest așa că șederea prin Rodopi mi se pare exclusă. După părerea noastră, așezarea lor în ținutul Meglen s-a făcut pe un drum mai la vest de cel trasat de Capidan.

Cu toate că prin unele inovații ale sale, din punct de vedere tipologic, meglenoromâna se apropie de aromână, trebuie să avem în vedere că după scindarea românității, contactul între meglenoromâna și aromâna n-a fost întrerupt, cum a fost cazul cu daco-româna și cu istroromâna. Meglenoromâna și aromâna au continuat să se dezvolte în medii aloglote, așa că este normal să întâlnim un număr considerabil de concordanțe de ordin morfologic, sintactic, lexical, semantic sau unele calcuri și împrumuturi făcute din limbile greacă sau macedoneană, cu care ele sunt în contact. De aceea, nu trebuie să ne mire faptul că în meglenoromână se zice *nu mi căťă son*, la fel ca în aromână *nu mi acăță sómnu* (în maced. *son ne me faka*) spre deosebire de daco-română *n-am somn*; la fel construcțiile megl. *ăn-si mănăncă, ăn-si dqarmi, ăn-si bea*, ar. *în si măcă, în-si doarmi, în si bea* după modelul macedonean *mi se jade, mi se spie, mi se pie*, pe când în dacorom. avem *mi-e foame, mi-e somn, mi-e sete*.

Concordanțele cu daco-româna sunt tot atât de numeroase ca și cu cele din celelalte dialecte. Ceea ce este frapant este faptul că infinitivul lung cu valoare verbală este atestat în meglenoromână ca și în daco-româna veche. După părerea noastră, acest fapt este de o mare importanță pentru că nicio limbă balcanică din jur nu posedă infinitiv cu valoare verbală. Greaca l-a pierdut de mult, în aromână, macedoneană, bulgară nu există urmă de infinitiv.

Cuvinte ca *járípă* "aripă", *járšclă* "așchie", *gáură*, *négru*, *rámură*, *ruost*, *sărúpári* "a sărupa", *tindécłă* "tindeche", *ublănzóri* "a îmblânzi", *uřidiri* "a ucide, a răni", *cărnat*, *acmó*, *cătilin* "încet", *cătári*, *cătătoari*, *curín* "curEnd, repede", *gíjătă* "viață", *suorř*, *zăpad*, *drag*, *niminiřan*, *skimbári*, *dyos* și multe altele vorbesc clar despre marea apropiere între meglenoromâna și daco-româna.

Meglenoromâna, ca și istororomâna, a suferit o puternică influență slavă încât s-au produs mari schimbări în structura gramaticală a acestor dialecte. Aici avem aspect verbal de tip slav unde întâlnim verbe imperfective, perfective și iterative. Cu ajutorul unui prefix slav un verb de origine latină poate deveni perfectiv precum: *măncári* "a mânca" – *nămăncári* "a se sătura, a mânca mult" – *prină* *măncári* "a mânca prea mult" (maced. *jade* – *najade* – *prenajade*). La multe verbe apar și noi sensuri ca de pildă: *turnári* "a întoarce" – *puturnári* 1. "a-și reveni, a se înviora", 2. a se răsti, a vorbi rău cu cineva, 3. "a vomita" – *priturnári* "a se întoarce din nou" – *printurnári* "a se răsturna". În felul acesta meglenoromâna a îmbogățit consirerabil vocabularul ei. La îmbogățirea vocabularului a contribuit și împrumutul masiv de cuvinte din limbile macedoneană și greacă ca și numeroasele calcuri lingvistice din aceste două limbi.

În trecut, în perioada Imperiului Otoman, meglenoromâna se păstra bine în toate satele. Lumea stătea la sat, se ocupa cu agricultura și cu creșterea vitelor, se căsătorea din sat sau cu o persoană din alt sat meglenoromân. Limba turcă, deși era limba oficială a Imperiului, era cunoscută doar de bărbați prin contactul cu turcii și cu alte etnii și era folosită atunci când coborau în oraș să-și vândă produsele. Fiecare familie își avea gospodăria ei și nu depindea de nimeni. Femeile aveau grijă de copii, pe care îi învățau în graiul matern. Ele erau elementul conservator și păstrător al limbii materne. Elementul străin intra în dialect prin filieră bărbătească pentru că bărbații intrau în contact în oraș cu oameni care vorbeau turca, macedoneana sau greaca. Pe la sfârșitul secolului al XIX-lea au început să se înființeze și școlile românești. Înființarea acestor școli au fost de un real folos nu numai pentru menținerea și păstrarea dialectelor românești din sudul Dunării ci și pentru trezirea conștiinței naționale și crearea unei intelectualități aromânești și meglenoromânești reprezentată de oameni de seamă ca Th. Capidan, Tache Papahagi, Pericle Papahagi, George Murnu, Constantin Noe și alți. Mai târziu, ca rezultat al acestei conștiințe apare o altă

generație de intelectuali aromâni: Matilda Caragiu-Marioțeanu, Toma Caragiu, Ion Caramitru, Nicolae Saramandu, Lascu Stoica, Nistor Bardu, Gheorghe Carageani. După prăbușirea Imperiului Otoman și după Primul Război Mondial, statele balcanice au introdus limbile lor naționale în învățământul de toate gradele iar școlile românești au fost închise. Acolo unde au mai funcționat cadrele românești au suferit o presiune puternică din partea guvernelor respective, așa că după Al Doilea Război Mondial ele au fost închise peste tot. Legătura cu limba română a fost întreruptă aproape de o jumătate de secol. După 1990 situația s-a schimbat. Aromânii s-au trezit, dar de data aceasta cu acuzații la adresa statului român că, în trecut, a înființat școli românești în Balcani cu „scopul de a-i deznaționaliza”. Ideea, pornită de la aromâni din diaspora românească, a prins foarte bine lansând sloganul: *noi nu him români, noi him armâ alt poplu și vrem si armănem armâ*. Astăzi, în Macedonia, niciun aromân nu se simte român, deși statul român, în ultimele două decenii și jumătate, a finanțat studiile multor aromâni în România. Nenorocirea este că ei fac propagandă dezastruoasă și printre meglenoromâni. La Ghevghelia, centrul meglenoromân în R. Macedonia, există un locaș, dat de către autoritățile din oraș asociației „Meglenia”, pe zidurile căruia atârnă portretele lui Averof și alți aromâni, care n-au nimic comun cu meglenoromânii. Șeful partidului politic al aromânilor din Skopje este interesat ca megleniții să voteze pentru el și nu pentru păstrarea dialectului.

După Al Doilea Război Mondial o delegație de meglenoromâni din Ghevghelia a plecat la Bitola cu scopul de a discuta cu aromânii din acest oraș problema reînființării școlilor românești ca pe vremuri. Aromânii au insistat limba de predare să fie aromâna și nu româna. Meglenoromânii n-au fost de acord și pe bună dreptate. Ce rost avea un meglenoromân să se cultive într-un dialect și nu în limba română, limba țării, limbă de cultură superioară.

Perspectivile meglenoromânei astăzi sunt sumbre. La fel este situația și cu aromâna, deși se ține mai bine. Ambele dialecte sunt vorbite de oameni mai în vârstă care au trăit la sat. Astăzi, trăind în orașele ca Skopje, Bitola, Știp, copiii se rușinează și nu vor să învețe limba maternă. Același lucru se întâmplă și în Grecia. Acolo și în sate copiii nu știu să vorbească meglenoromânește. Chiar și bătrânii la cafenele unde se adună vorbesc grecește că „le este mai ușor”.

Modul nou de viață, căsătoriile mixte, religia comună, complexul inferiorității cu privire la limba maternă, lipsa unui învățământ în limba maternă sunt cauzele dispariției meglenoromânei.

Singura posibilitate de a întârzia cât de cât procesul de dispariție a aromânei și a meglenoromânei, dar nu și de a-l opri, este introducerea unui învățământ în limba română literară, ca pe vremuri. Învățând o limbă de cultură, fixată, care se bucură de un prestigiu mai mare, cu un bogat vocabular din toate

domeniile științei, limba lui Eminescu și Creangă, a lui Eugen Ionescu, Mircea Eliade și a lui Cioran, G. Enescu și Brâncuși, oferă posibilitatea unei integrări în societate și ar fi o soluție și pentru păstrarea graiului matern, așa cum intelectualii aromâni din România nu și-au pierdut limba. Cât despre problema limbă sau dialect nu încapе îndoiala că aromâna și meglenoromâna sunt dialecte românești. Numai acei care n-au studiat istoria limbii române, care nu cunosc toate fazele în dezvoltarea ei de la latină la română, schimbările fonetice ale vocalismului și consonantismului latin, care sunt aceleași în toate cele patru dialecte românești, nu pot să vadă just problema în chestiune. Pentru ei cuvintele italiene *lupo*, *naso*, *mano*, *pane*, *vedo* sunt ca în aromână și zic că limba lor este mai aproape de italiana, dar nu știu că româna și dialectele ei au o altă structură: *lup*, *nas*, *mână*, *pâni*, *ved* fără un *o* final. Dacă aromânul simplu nu se poate înțelege cu un român aceasta e din cauză că în română există atâtea cuvinte franțuzești pe care el nu le cunoaște, așa cum și românul nu cunoaște cuvintele grecești din aromână; însă aceasta nu înseamnă că sunt două limbi diferite. Ceea ce contează este vocabularul de bază care este comunitar, restul este periferia vocabularului. Potențialul intelectual și științific al aromânilor și al meglenoromânilor în toate țările balcanice este foarte mare, dar decalajul între ceea ce oferă aromâna și meglenoromâna în cultivarea lor, în comparație cu limba oficială a țării unde trăiesc, este enorm de mare. Această stare de lucruri s-a constatat și din participarea unor intelectuali aromâni la emisiunile postului *Hronica armânească* de la televiziunea din Skopje, care nu puteau să lege o frază în dialect aromân – știm cu toții că orice limbă provine dintr-un dialect. Dar dialectul aromân, care se vorbește în toate statele balcanice, a primit în ultimii o sută de ani multe cuvinte din limbile acestor țări. Nu cred că aromânul din Grecia să renunțe la cuvântul *apódicsi* pentru cel de *vértetim* din albaneză sau *potvrda* din limba macedoneană. Or, acestea sunt cu miile. Practic este imposibil să fie creată o normă pentru toți aromânii. La urma urmei, dacă aromâna vrea să devină o limbă aparte de daco-româna ar trebui îndeplinite în prealabil niște condiții. În primul rând trebuie să aibă un teritoriu cu toate instituțiile unui stat, în care să se introducă un învățământul de toate gradele ca să poată să îndeplinească funcțiile unei limbi naționale și la urmă să aibă niște tunuri ca să apere toate acestea. Or, acest vis nu se poate îndeplini niciodată. Un idiom nu se apără dacă te duci la Moscopole, îmbrăcat în costum național, cu cărlibana în mână și să strigi *noi vrem să armanem armâni*. Este *vox clamantis in deserto*!

Bibliografie:

Atanasov 2002: Petar Atanasov, *Meglenoromâna astăzi*, Editura Academiei Române, București.

- Candrea 1927: I. A. Candrea, *Glosar meglenoromân*, în: GrS, 3-1.
 Candrea 1928: I. A. Candrea, *Glosar meglenoromân*, în: GrS, 3-2.
 Candrea 1933-34: I. A. Candrea, *Glosar meglenoromân*, în: GrS, 6.
 Candrea 1937: I. A. Candrea, *Glosar meglenoromân*, în: GrS, 7.
 Capidan 1925: Th. Capidan, *Meglenoromânii*, I.
 Capidan 1928: Th. Capidan, *Meglenoromânii*, II.
 Capidan 1935: Th. Capidan, *Meglenoromânii*, III.
 Caragiu-Marioțeanu 1977: Matilda Caragiu-Marioțeanu, *Dialectul meglenoromân* în: *Compendiu de dialectologie română nord-și sud-dunăreană*, București.
 Dahmen 1989: Wolfgang Dahmen, *Meglenorumänisch* în: *Lexikon der Romanistischen Linguistik 'LRL', Band III*, Max Niemayer Verlag, Tübingen, p. 436-447.
 Densusianu 1975, Ovid Densusianu, *Histoire de la langue roumaine I. Les origines. II. Le seizième siècle*, Bucarest.
 Popovic 1986: Alexandre Popovic, *L'Islam balkanique. Les musulmans du sud-est européen dans la période post-ottomane*, Berlin.
 Pușcariu 1976: Sextil Pușcariu, *Limba română*, București, Editura Minerva.
 Saramandu 2003: Nicolae Saramandu, *Studii aromâne și meglenoromâne*, Constanța, Editura Ex Ponto.

Rezumat: Articolul reprezintă o sumă de date despre meglenoromâni și despre graiul lor astăzi precum: așezările lor în regiunea Meglenului, în Grecia și în Macedonia de Nord, răspândirea și numărul lor, ocupația populației meglenoromâne în trecut și astăzi, școlarizarea lor și perspectivele menținerii graiului matern în zilele de astăzi. Autorul vorbește despre cercetătorii care s-au ocupat cu graiul lor, români și străini și despre statusul acestui idiom: este o limbă aparte de româna sau dialect al limbii române. Sprijinindu-se pe asemănările frapante dintre meglenoromână și daco-română, concluzia autorului, categorică, e că este vorba de un dialect istoric al limbii române. Autorul își exprimă regretul că acest dialect aromân ca și istroromâna este pe cale de dispariție din cauza noilor condiții de trai: exodul rural, căsătorii mixte, lipsă învățământului în română etc.

Cuvinte-cheie: meglenoromână, dialect, regiune, ocupație, dispariție.

Abstract: The article represents a summary about the Megleno-Romanians and their language today including: their settlements in the Meglen region, in Greece and in North Macedonia, their population distribution, the occupation of the Megleno-Romanian population in the past and today and their schooling and the prospects of maintaining the mother tongue nowadays. The author talks about the researchers who dealt with their language, Romanians and foreigners, and about the status of this idiom: it is a separate language from Romanian or a dialect of the Romanian language. The author's conclusion is categorical that it is a historical dialect of the Romanian language based on the striking similarities between Megleno-Romanian and Daco-Romanian. The

author expresses his regret that this Romanian dialect, like Istro-Romanian, is on the way to extinction due to the new living conditions: the rural exodus, mixed marriages, lack of education in Romanian etc.

Keywords: Megleno-Romanian, dialect, region, occupation, disappearance.





Traducători și scriitori în dialog

Proiectul „Traducători și scriitori în dialog”, a fost lansat în 2024 sub auspiciile Festivalului Internațional de Literatură și Traducere Iași (FILIT), fiind organizat în colaborare de către Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu” și Muzeul Național al Literaturii Române Iași. În cadrul proiectului, un traducător din limba română într-o limbă străină are *carte blanche* pentru a găzdui și modera discuția cu un scriitor invitat de el, într-un dialog deschis și dinamic, care abordează teme relevante pentru activitatea traducătorilor de literatură română, de la munca propriu-zisă pe text până la alegerea editurii adecvate și la promovarea textului publicat.

Dialogurile anului 2024 au fost susținute de către Jan Cornelius și Matei Vișniec („Ce traducem și de ce?”), Joanna Kornaś-Warwas și Doris Mironescu („Mai merită să traducem clasicii?”), Roberto Merlo și Doris Mironescu („Traducerea clasicilor, azi”), Marian Ochoa de Eribe și Gabriela Adameșteanu („Parteneriat autor și traducător. Avantaje și riscuri”), Monica Cure și Liliana Corobca („Cum se promovează o traducere?”).

CE TRADUCEM ȘI DE CE?



Jan CORNELIUS



Matei VIȘNIEC

Jan Cornelius: Sunt aici în calitate de gazdă, de traducător și nu pot să separ asta de calitatea de autor. Majoritatea celor care asistă aici sunt traducători din limba română în limbile respective – limbi de est sau limbi de vest ale Europei. Limba română este așa-zis, „limbă mică”, „Kleine Sprache” cum se numesc la Târgurile de la Frankfurt sau de la Leipzig, iar dificultatea sau problemele pe care le pune ipostaza asta sunt evidente, ceea ce nu are nimic de-a face cu frumusețea limbii latine sau cu bogăția limbii în sine, ci are de-a face cu situația geografică și politică, la urma urmei.

Eu, de aceea, ca să încep pentru amândoi simultan dar neintrând direct în dialog cu Matei Vișniec, am aicea cartea *Eu, Dracula și John Lennon* în care am citat un mail pe care mi l-a trimis Matei Vișniec în anul 2011 și mi se pare că este relevant. Scrie așa: „Cherami, profită de Târgul acela de Frankfurt cu dimensiuni post umane. Când am fost acum câțiva ani la târg, toate standurile Europei de Răsărit erau într-un fel de subsol unde nu venea nimeni. Românii se uitau la polonezi și cehi, cehii se uitau la unguri și la slovaci, bulgarii se uitau la albanezi și la sloveni, sârbii se uitau la macedoneni și la bosniaci. Era o jenă teribilă pentru că absolut nimeni dintre aceștia nu era interesat de literatura celor din jur, toți ar fi vrut să fie vizitați de occidentalii care treceau pe acolo. Ca să nu facă depresie, est-europenii se prefăceau în consecință că lansează cărți. Când lansau ungurii ceva se duceau ceilalți est-europeni să bea palinca la unguri, când lansau polonezii se duceau est-europenii să bea vodcă „Zubrowka” la polonezi. Se deplasau de colo-colo și așa mai departe.”

Acest mail se încheie după câteva rânduri. Sigur că anumite dimensiuni satirice sunt evidente dar realitatea este la fel de adevărată. Matei, poate că-ți amintești când mi-ai scris acest mail și mă întreb (au trecut de atunci treisprezece ani!) ideea este pentru un traducător să traducă o carte, bineînțeles, că de aceea e traducător, dar ideea la fel de importantă este că această carte să fie citită, să fie plasată pe piață și să fie citită. Situația aceea pe care o descrii atunci, ce părere ai, ce sentimente ai când auzi aceste rânduri?

Matei Vișniec: Îți mulțumesc că ai evocat acel moment! Lucrurile nu s-au schimbat în mod fundamental. Marea noastră problemă rămâne – a noastră adică autori, traducători, editori, critici, organizatori de festivaluri, de evenimente, de ateliere de traducere și mai sunt și alți actori ai acestui imens efort de promovare a literaturii române – scopul nostru este să ajungem la marele public, nu la micul public, adică nu la publicul confidențial. Publicul confidențial este format din câțiva prieteni, din câțiva cumpărători întâmplători, din prezentarea cărții și în România și în străinătate, de prezentarea respectivelor traduceri pe lângă Institutele Culturale Române din străinătate și, bineînțeles, la standurile românești de la marile Saloane de carte unde, deseori, se pierd. Deci, strategiile pentru ca această literatură pe care noi o considerăm foarte importantă, e a noastră, e literatura română, să zicem că strategiile sunt încă de găsit, sunt în mișcare.

Îmi amintesc de un moment când eram foarte tânăr, la Uniunea Scriitorilor (la restaurantul Uniunii Scriitorilor) probabil prin '82-'83. Eram acolo mai mulți, colegii mei din generația '80: eram eu, Florin Iaru, Traian Coșovei, Ioan Groșan, poate și Mircea Cărtărescu, Elena Ștefai, Magdalena Ghica, eram cu toții acolo într-o stare de semi-deprimare pentru că nu vedeam nimic la orizont. Noi începuserăm să ne publicăm cărțile începând din '79, '80, '81, '82, '83, eu însumi am reușit să public trei cărți de poezie în România în '80, '82, '84 și ne uitam unii la alții și ne spuneam ce nemaipomeniți suntem, ce geniali suntem, ce bine scriem în toate domeniile pentru că apăruse deja și generația prozei (Mircea Nedelciu și alții)! Ne consideram extraordinari și, deși ne spuneam: „...și uite că, deși suntem așa de geniali, nu va veni nimeni, niciodată să ne descopere și să ne treacă dincolo!”

Există o obsesie românească, profundă, provenită din contexte culturale și istorice, și anume, că nu suntem destul de recunoscuți. Bine, asta este o altă tematică pe care o putem dezbate. Ideea este că toți vrem să fim traduși, toți vrem să fim cunoscuți, nimeni nu scrie numai pentru sertarul său sau

pentru publicul său local. Toți vrem să iradiem, să trecem dincolo prin limbi de circulație internațională și nu numai.

Într-un fel, scriitorii români au noroc pentru că ei sunt traduși în germană de (cum e cazul tău!) conaționali germani născuți în România care după aceea pleacă dar traduc bine în germană, de conaționali maghiari născuți în România care traduc bine în maghiară, de conaționali sârbi născuți în România și care traduc bine în sârbă și mai sunt cazuri și pentru ucraineană.

Deci, literatura română nu este orfană total. În plus, instituțiile care s-au implicat în ultimii 25 de ani în promovarea literaturii române au reușit un lucru fabulos: lista traducerilor din românește, dacă o facem exhaustivă, este impresionantă! Banii care s-au implicat/investit, energiile care s-au investit, legăturile bilaterale cu edituri și cu alte instituții din străinătate sunt impresionante. Și totuși există o anumită frustrare, avem impresia că uneori mașina se blochează în momentul în care trebuie să ajungem la marele public.

Au ajuns la marele public filmele românești; filmele românești, deci, imaginea, a fost mai rapidă decât cuvântul și filme românești au fost premiate la festivaluri internaționale – la Cannes, Marele premiu la Cannes, echivalentul Premiului *Goncourt* sau al Premiului *Nobel* dacă vreți, în domeniul cinematografiei a fost obținut de români la festivalul de la Cannes și chiar la alte festivaluri. Deci, regizorii de imagine au reușit, chiar și în alte domenii, cum ar fi muzica, reușitele românești sunt foarte importante.

În domeniul literaturii există, în același timp, un fel de (cum să zic?!), reușită și un fel de frustrare. De ce spun frustrare?! De pildă, în momentul în care au început să fie traduși în Franța, în anii '60, scriitorii latino-americani, s-a produs un fel de mișcare de masă. După ce a fost tradus Gabriel Garcia Marquez s-a produs un fel de focalizare a interesului francez pe literatura latino-americană și brusc au apărut alți 10-15, chiar 20 de autori latino-americani care au câștigat piața europeană.

Acesta este fenomenul pe care noi l-am dori. Focalizarea pe o anumită arie geografică, uneori, are niște consecințe extraordinar de interesante pentru (să zicem) numeroși autori. Franța a fost o fereastră spre universalitate pentru multe zone geografice culturale, să le spunem așa. Prin Franța au devenit scriitorii latino-americani universali cunoscuți; când Franța se focalizează pe literatura Nordului (să zicem) sunt zeci și zeci de scriitori din Scandinavia care încep să fie cunoscuți și încep să ajungă la marele public; când Franța se focalizează pe Orientul Mijlociu (să zicem), iarăși, sunt mulți autori care primesc premii, sau pe literatura magrebină...

Vorbesc de aceste zone occidentale unde vrem să intrăm noi, care și ele sunt, din păcate, obosite; nu-i putem cere Franței, totuși, să fie atentă la toate culturile lumii și la toți scriitorii. Există niște limite care sunt fizice și mentale. Chiar și criticii care citesc o carte la fiecare trei zile și ei obosesc. Revistele literare, emisiunile literare, se focalizează uneori pe Europa de Răsărit dar ocazional; de pildă, când a fost România invitată de onoare la Târgul de carte de la Paris s-a produs un fenomen interesant în sensul că presa franceză a vorbit masiv, în sfârșit, destul de mult despre scriitorii români și au observat chiar că există foarte multe traduceri. Au fost diverse operațiuni interesante de promovare a culturii române precum acest Festival *Les Belles Étrangères* când au venit 20 de scriitori români, au parcurs Franța, practic, cu cărți publicate, cu întâlniri cu publicul. Și, iarăși, reviste importante – cum este *Lire* și mai sunt câteva în Franța, *Magazine Littéraire* – au acordat pagini întregi României; și totuși, noi avem această idee că, din păcate, Occidentul nu poate asimila decât, într-un fel, câte un autor pe țară când vine vorba de Europa de Răsărit.

Cărtărescu este autorul nostru care-i acum recunoscut și așa spune tradus, omagiat, este victoria numărul unu a literaturii române. Dar este o victorie a lui personală, în spatele său nu mai sunt recunoscuți și alți 50 de autori români, nici măcar alți cinci. Din Albania a fost Ismail Kadare care a intrat în conștiința literară a Europei Occidentale și cu Kadare a rămas Albania. Din Cehia a fost Milan Kundera și cu el a rămas Cehia. Din Ucraina sunt mai mulți autori (ca să zic așa) propulsați, cel mai important este Andrei Kurkov. Din alte țări tot așa, aproape că un autor pe țară poate asimila Occidentul.

Mai rămâne întrebarea dacă nu cumva suntem noi puțin prea obsedați de această dorință de a fi recunoscuți în Occident și nu ar fi mai interesant să începem o operațiune bilaterală de a ne cunoaște și mai bine între noi în regiunile respective. Adică, să ne interesăm mai mult de literatura bulgară, de literatura vecinilor, de literatura sârbă, de literatura maghiară, de literatura ucraineană – dar, încă o dată, asta este o altă discuție.

Referitor la traducători, mă înclin și le aduc omagii fabuloase acestor oameni care, în general, așa spune în proporție de 98% lucrează din pasiune; fără pasiunea lor nu s-ar putea face, bineînțeles, această extraordinară muncă de transfer – uneori îmi vine să spun transfer și nu traducere de cărți, de stiluri, de genuri, din română în respectivele limbi.

Pasiunea este motorul numărul unu pentru că tot traducătorii încearcă, ei, prin mijloacele lor, să obțină relații privilegiate cu diverse edituri. Deseori mecanismul este acesta: traducătorul care s-a îndrăgostit de un roman sau de

un autor, aflat el în țara respectivă – adică în Germania sau în Franța sau în Marea Britanie sau în Italia sau în Spania, el găsește până la urmă un editor, el e cel care convinge. Munca traducătorului este dublă; pe de o parte traducerea respectivă, care este uneori o muncă de ore și ore de stat pe scaun – ai nevoie de oase solide (Marin Preda spunea că un prozator are nevoie în primul rând de oase solide). Asemenea, și traducătorul are nevoie de această constituție osoasă puternică ca să stea ore și ore să traducă. Munca lui de agent literar (aș spune) este absolut importantă, esențială, pentru că el convinge, și nu convinge cu ușurință; mă-ntreb dacă din o sută de propuneri traducătorul obține două răspunsuri – asta este un alt grafic de făcut. Dar, încă o dată: munca traducătorilor care s-au îndrăgostit de limba și literatura română este fabuloasă. Mai rămâne munca editorilor; deseori, munca editorului în țările unde sunt publicate cărțile românești nu este chiar nemaipomenită, pentru că editurile au și ele niște priorități, iar banii sunt întotdeauna puși pe un număr limitat de scriitori pentru a fi promovați. Chiar și o editură mare la care apare, de pildă, Gabriela Adameșteanu; ea are trei romane publicate – dacă nu cumva a apărut și al patrulea – la *Gallimard*, dar eu n-am observat niciodată ca editura *Gallimard* să pună bănuțul și pe o mare operațiune de promovare a Gabrielei Adameșteanu. Pentru că marketingul, pentru fiecare editură, este o altă secțiune a investițiilor. Să zicem că sunt publicați zece autori străini la o editură importantă, unul dintre ei va avea parte (să zicem) de această investiție în promovare, ceea ce înseamnă că ceilalți nouă vor aștepta un alt moment.

Piața cărții este atât de complicată și se complică de la un an la altul datorită inflației, datorită (sigur) multelor aspecte comerciale, datorită marelui număr de propuneri, datorită faptului că se amestecă aici și cartea electronică, se mai amestecă aici – și imediat vom discuta poate – inteligența artificială, se mai amestecă geo-politica, pentru că în mare măsură sensibilitatea cititorului în Occident este zgândărită și de ceea ce se întâmplă pe plan geo-politic. Acum, de pildă, focalizarea este pe Ucraina și pe Rusia, și este așa pe bună dreptate. Ar fi fost mai bine ca occidentalii să nu fi așteptat războiul ca să-i citească mai des pe ruși și pe ucraineni, dar așa se întâmplă. În perioada războiului din Bosnia sau din fosta Iugoslavie (între 1992 și 1996) a fost o focalizare pe literatura de acolo. De pildă, există în Franța o editură (și vreau să vorbesc despre ea, să spun un cuvânt) care se numește *L'Espace d'un instant/ Spațiul unei secunde* și care publică în special teatru din Europa de Răsărit, din Balcani și din Caucaz.

Este un extraordinar interes de literatură axată pe o anumită regiune a lumii. Dacă un francez vrea să găsească un autor macedonean ori din Kosovo sau un autor cecen sau un autor rom (ca să nu spun țigan) se duce la această editură, *L'Espaced'un instant* – unde am și eu un volum substanțial – și găsește autori de teatru publicați de această editură, ceea ce nu înseamnă că-i merge foarte bine editurii dar tot din pasiune supraviețuiește, iar cărțile există.

Pentru a rezuma și pentru a intra în dialog, munca traducătorului este fabuloasă. Curând ea va fi facilitată foarte mult și de tehnicile de traducere care intervin acum pe bază de inteligență artificială care... numele acesta nu este bine utilizat, nici conceptul de inteligență nici conceptul de artificial. Dar, traducătorul este cel care crează poduri, pivotul, este cărașul, este, cum să vă spun, îngerul păzitor al scriitorului român și al scriitorului în general – ceea ce nu e suficient!

Jan Cornelius: Te-am ascultat, am încercat de câteva ori să intru și eu pe fir, dar monologul tău era atât de rotund și de frumos că, de fapt, spuneai tot timpul ce voiam să spun și eu. Ce pot să mai adaug este: între țări – Franța, Germania, America Latină, dacă o iau toată la un loc, America de Nord, Canada – există anumite diferențe de recepție. Dacă aș presupune o mașinărie de *public relations* identică pot să văd că un autor, cum ar fi, să zicem Tatiana Țibuleac, este mult mai bine receptată în Spania sau în spațiul americano-latin decât, probabil, în Franța sau în Germania; eu nu am cifre, dar îmi dau seama. Și aici sunt niște chestii de afinități spirituale sau de preferințe ale poporului respectiv și sunt o mie de alte lucruri care nu se pot analiza pentru că altfel am produce *best-seller*-urile la comandă.

Dacă vorbim de traducători, eu am o experiență relativ bogată – deși eu nu fac exclusiv asta. Cum am ajuns eu cândva la traducere? Uitându-mă la textele mele care au fost traduse de alții în română, având deci norocul și „ghinionul” să înțeleg traducerea, am zis: stai un pic, că ăsta traduce altceva și pierde toate subtilitățile textului! Am început să corectez și mi-am dat seama că pierd mai mult timp corectând decât traducând și așa am ajuns la traducere, traducându-mă pe mine însumi și după aia am început să traduc alți autori.

Cum ne alegem cărțile care se traduc? Da, ne gândim dacă cunoaștem un pic piața țării (bine, nu traduc să servesc piața, că atunci aș lua banane sau mere), dar și la anumite afinități cu scriitorul respectiv pe care le-ar avea țara traducerii. Că n-o să traducă acum Dosoftei sau o chestie din asta care nu interesează la ora actuală decât pe anumiți specialiști; și atunci zic da, ăsta-i un scriitor care-ar interesa și care-ar putea fi puternic aici și după criteriul ăsta îți

alegi ce traduci, plus, firește, preferințe personale. În momentul în care traducătorul are o carte pe care vrea să o traducă neapărat, este într-adevăr (ceea ce ai spus și tu înainte) marea lui muncă și merit, bineînțeles, să găsească o editură. Dacă vine o carte americană cunoscută la Târgul de la Frankfurt, unde se vorbește de *copyright*, acolo sunt agenți care-ți spun: „Cumpăr pe ăsta, pe ăsta, pe ăsta!”, dar la țările mici, eu știu din România, traducătorii fac treaba asta. Și atunci, dacă traducătorul stă la Berlin, cunoaște anumite edituri din Berlin, anumiți oameni pe care-i cunoaște la un *party* și spune „am un scriitor formidabil, sunt convins că dacă-l publici, cartea asta o să meargă, o să funcționeze”. Treburile astea pot dura uneori ani de zile. Traducerea în sine sigur că este o muncă care cere talent și cere rezistență de stat pe scaun, dar, ca să nu traducem în gol, să nu traducem la o editură mică unde cartea se publică și (cum ai spus și tu) este un public așa, de familie care spune: „Măi, ești genial!”. Cred că dacă avem o editură mare și puternică, implicit, pe piață cartea se va răspândi mai repede, dar e dificil să găsești editura aceea în care să bagi șapte mii de autori, din toate națiunile.

Sigur că românii sunt obsedați să iasă în străinătate, să fie fie cunoscuți în Vest, și nu numai românii, și nemții sunt obsedați. Nemții sunt obsedați și frustrați că nu intră în America, intră foarte puțini, și francezii la fel. Și americanii stau și se uită la cer; au scriitorii ăia mari care automat se aruncă în lume și zic: „A, uite, ăștia sunt!” Bun, e un fapt că ne-am născut în limba română sau franceză sau engleză; pe de altă parte, ideea asta care se vehiculează, „Măi, dacă mă nășteam american sau dacă mă nășteam englez, aveam premiul *Nobel*, eram cel mai mare scriitor!” nu cred că e adevărată, poate eram altceva; astea sunt niște teorii din astea, speculative, care sunt foarte interesante dar nu știu dacă sunt întotdeauna în conformitate cu realitatea, dar sigur că există o doză de adevăr în ele. E mai frumos să scrii direct într-o limbă internațională dar și să te naști în ea; nu știu dacă e mai frumos să te naști în casa regelui și să fii rege, poate că nu. În schimb, avem traducătorii și autorii care lucrează cu două limbi, cu trei limbi; avantajul e că noi cunoaștem mai multe lumi și eu zic că pendularea asta între Est și Vest e benefică. Eu am fost cândva plecat în Germania (am plecat cândva prin prin '77) și vreo 25 de ani aproape că nu am avut legătură cu România. Mă duceam, când mai trăiau părinții, să-i vizitez, dar m-am întors cândva în limba română și mă întrebă unii sau mă întreb eu însumi: „Măi, tu ești nebun?! Cum adică, toți vor să fugă din România și vor să iasă din limba română și tu te întorci în română?!” Cred că asta nu este neapărat o decizie pragmatică, pragmatic pot să decid că nu mai produc săpun de

azi înainte – produc cuie pentru că se vând mai bine. Cred că este o problemă de identitate și de evoluție internă, în cazul în care am fi bilinguali și am scrie în două limbi diferite.

Pe mine mă interesează la tine și nu am apucat să te întreb niciodată concret: din câte știi sau din câte am aflat, piesele tale de teatru sunt scrise în franceză sau nu sunt, sau numai unele sunt; romanele am impresia că sunt scrise în română – nu din citit, dar am auzit și asta pe undeva – și acum ideea: e tot o chestie de traducere interioară, ori decizia asta de a lucra într-o limbă când știi și limba internațională e, pot provocant să îi spun, e masochism? De ce să scriu în română când pot să scriu direct în franceză sau în engleză?

Elsa Triolet spunea că a scrie în două limbi e bigamie, adică e ca și cum un bărbat ar trăi cu două femei și trebuie să se decidă pe care o înșeală cu care. Ca urmare a cărui proces se întâmplă treaba asta și dacă te-ai tradus tu pe tine însuși?!

Matei Vișniec: În ce mă privește, când am plecat din România în '87, aveam impresia că plec definitiv. Deci, dorința mea a fost să pot să scriu teatru în franceză și am avut nevoie de vreo trei ani ca să pot să asimilez destul de bine ca să scriu teatru în franceză. Dar, acest gen literar este oarecum special. Nici acum încă nu mă simt bine dacă scriu proză în franceză; limba mea natu-rală pentru proză și pentru poezie rămâne limba română. Dar, scriind teatru în franceză, am avut totuși niște revelații și stilistice și tematice, în sensul că la început mi-am propus să încerc să fiu cât mai bogat posibil stilistic și la nivelul construcției, fiind în același timp sărac la nivelul vocabularului. Adică, cu minimum de mijloace să obțin maximum de efecte, ceea ce funcționează bine în teatru pentru că uneori două personaje pot să-și arunce doar niște replici: „Alors? Rien! Demain...? Bon, peut être! Alors, qu'est qu'on fait?!” Deci, depinde de situație; pe niște replici foarte sărace, situația poate fi tensionată. Suspansul poate fi foarte înalt, situația dramatică este importantă deseori, mai importantă în teatru decât, bineînțeles, schimburile de replici. Scriind teatru în franceză am avut aceste revelații, oarecum m-am disciplinat, în sensul că și textele mele au devenit mai scurte. N-am mai scris texte de 100 de pagini, cum scriam în limba română, pentru că deseori scria limba pentru mine, am scris piese de 60 de pagini învățând eu însumi să tai, să construiesc, să fiu eficient, să fiu economic și să las spațiu chiar și pentru tăcere în piesele mele.

Deci, a fost foarte interesant, stilistic vorbind, ceea ce mi s-a întâmplat trecând la franceză, și eu însumi m-am transferat cu piesele scrise în franceză în românește, ceea ce este o altă experiență.

Sigur, Franța este pentru teatru un paradis, adică sunt atâtea structuri, sunt atâtea surse de finanțare și e atât de multă lume care vine în Franța să facă teatru, să descopere festivaluri, încât în Franța am avut întâlniri fabuloase cu editori străini și cu regizori străini. Pot să vă dau un exemplu: un actor brazilian a venit să facă o școală de actorie la Paris; a stat patru ani, mi-a descoperit piesele de la Festivalul de la Avignon, iar când s-a întors la São Paulo a deschis o editură și, pentru că i-a plăcut ce scriu citindu-mă în franceză, mi-a tradus efectiv 20 de piese care acum există în Brazilia. De pe o zi pe alta (aș spune) m-am văzut jucat masiv în Brazilia.

Deci, sunt întâlniri miraculoase care au loc în spațiul acesta cultural; cel al teatrului este cu totul și cu totul special. Sau, o altă întâlnire miraculoasă, de pildă: un profesor spaniol de literatură franceză de la Valencia vine la Avignon, îmi vede o piesă acolo, îi place ce scriu, ne întâlnim, discutăm și de atunci mi-a tradus în jur de 6-7 piese pe care le-a și publicat cu prefete, pe banii Universității de la Valencia, și sunt cărți care circulă. Există astfel de întâlniri miraculoase; ceea ce aș spune e că norocul, acest element de afectivitate spontană și alte lucruri despre care nu știm mare lucru pentru că literatura nu este o știință exactă, cultura nu este o știință exactă, nici omul nu este o știință exactă în ciuda faptului că avem niște idei despre anatomia lui și despre cum gândește. Așa că întâlnirile miraculoase fac parte din șansa de a fi promovat. Dar ceea ce spun funcționează în special în teatru; de pildă, în Iran am în jur de 7-8 piese publicate de editori care fac un fel de „rezistență culturală” și asta pentru că un regizor iranian care acum este în exil în Franța mi-a descoperit piesele, a început să le traducă, mi-a spus: „Acele piese sunt importante pentru noi!”. Imaginați-vă piesa mea „Spectatorul condamnat la moarte” cum sună în Iran. Ei bine, și există editori care au fost capabili să publice – nu știu cum reușesc să ocolească cenzura – dar cărțile există, piesele pot fi descoperite și pe web. Cum spuneai tu de anumite regiuni ale lumii: de pildă, în ultimii ani eu nu am avut spectacole importante în Germania, deși tu mi-ai tradus această piesă cu migrații dar ea n-a fost montată.

Jan Cornelius: Aici intervin scurt: eu am tradus trei piese ale tale, din care *Migrații*, care este un teatru cu un dialog minimalist, ceea ce pe mine mă fascinează ca dintr-un „defect” să faci o virtute; dar, de fapt, Agota Kristof sau Jhumpa Lahiri, care la ora actuală a schimbat din americană, unde a luat premiul Pulitzer, în italiană, e și o problemă de identitate; prin exil ea nu mai vrea să fie americană, vrea să fie italiană sau vrea să fie altceva. Asta e o chestie psihologică care e super interesantă! În acest caz, al *Migraților*, pe mine m-a

fascinat piesa; m-a fascinat comicul în tragic, e o afinitate aici cu felul în care văd eu lumea, așa ca am zis: „Domnilor, piesa asta trebuie tradusă!” Am tradus piesa pentru o agenție de teatru și am convins-o și pe o americană din Berlin să publice această carte în ediție bilingvă. A iesit o carte super frumoasă. Piesa s-a jucat la Viena, timp de o lună-două, ceea ce este deja foarte mult și încă undeva s-a jucat. Deci, s-a jucat, au văzut-o sute și sute de oameni; cartea asta s-a vândut și ea pe undeva, dar nu s-au vândut mii de exemplare, nici nu am așteptat asta. Dar poate, cine știe, cum zici că a venit brazilianul ăla, se putea să „explodeze”, să meargă toți la teatru și să zică: „În situația actuală, când toți fug undeva, vine unul și scrie o piesă din asta, care e și distractivă – adică e umor negru și e sarcasm și, pe de altă parte, transportă ceva esențial – ceea ce ne interesează pe toți.” Uneori se pot întâmpla lucruri din astea, cum spui și tu, și cartea devine *best seller*, dar nu fără pasiune și nu fără angajament de muncă puternic. Te las să continui; dar vorbeam de teatru și de literatură sau de film, că vorbeai la început; imaginea, scena, are pe potențialul ăsta de amuzament, *entertainment*, care este nelipsit în literatura anglo-saxonă. În Germania, de multe ori și cred că și în România simt chestia asta, în momentul în care o operă de artă are o ușurință, devine distractivă și lumea râde și zice „da, da, e frumos, dar nu e profund”, ceea ce nu e adevărat, este cu atât mai profundă dacă e și tragică. Sunt dimensiuni din astea care în diferite culturi sunt acceptate diferit. În poeziile, piesele de teatru și în romanele tale apare întotdeauna această dimensiune; pe mine asta m-a fascinat și m-a impresionat la toți autorii pe care i-am tradus. Tu ai făcut o experiență cu teatrul și filmul care transportă o imagine; mă pun în sală și mă uit, nu trebuie să citesc două săptămâni. Accesul e mai direct, e ca și la muzică, și de aia eu cred că romanul, la masele largi, pare mai greu decât cinematografia sau chiar și decât teatrul.

Matei Vișniec: Există un fel de pașaport spre marele public care sunt premiile. Succesul cel mai mare pe care l-am avut cu un roman în Franța a fost acesta, tradus de Laura Hinckel, „Negustorul de începuturi de roman” care a câștigat Premiul „Jean Monnet”. Imediat ce o carte are un premiu, apare câte-o bentiță roșie, ca și cum ar fi declarat pionier și premiantul clasei și atunci se poate întâmpla un miracol.

Așadar, există strategii pentru a obține cunoaștere internațională pentru literatura română. În orice caz, în Franța sunt (aș spune) traducători fabuloși care reușesc să obțină pentru scriitorii români apariții la mari edituri sau la edituri importante – de pildă, semnalez acum această carte *Ioșca* tradusă de Florica Courriol care publică mult, care traduce inclusiv Eminescu; la fel,

știu o editură, *Non Lieu*, care publică multă literatură română și care m-a publicat și pe mine. Aș spune următorul lucru: e foarte important în același timp să ieșim în afară cu traduceri dar și să aducem în interior editori, traducători, critici literari din străinătate. Toate pelerinajele pe care străinii le fac în România în locuri importante, la festivaluri interesante, sunt foarte benefice tot pentru noi, scriitorii români și tot pentru noi, pentru cultura română. De pildă, *Festivalul de literatură și traduceri* de la Iași este unul dintre cele mai reușite din Europa; există acolo o ambianță, există acolo un fel de public extraordinar care umple sala Teatrului Național pentru întâlniri cu scriitorii, ceea ce se întâmplă rar în celelalte țări și pe planetă în general. Să vezi 800 de oameni la o întâlnire cu un scriitor în sala Teatrului Național din Iași este un lucru fabulos. Acest tip de *Festival* (aș spune) ar fi bine să se mai multiplice, dar el rămâne sigur pentru Iași, este un festival bine conceput, cu oameni importanți care ajung acolo și e o investiție pentru ca apoi cultura română sau literatura română să treacă și ea dincolo de graniță. Astfel de pelerinaje sunt (de pildă) *Festivalul Internațional de Teatru* de la Sibiu. Pentru dramaturgii români, pentru regizorii români, pentru imaginea teatrului și a creativității teatrale din România acest *Festival* este o rampă de lansare. A devenit un festival – poate că e pe locul trei după cel de la Avignon și după cel de la Edinburgh – aș spune o vitrină culturală pentru România.

Astfel de pelerinaje culturale organizate în România sunt esențiale. Există un festival de poezie care încearcă să demareze și chiar reușește, la București, organizat printre altele de Ioan Cristescu și de Muzeul Literaturii; dar poezia rămâne totuși o „cenușăreasă” a literaturii, dar există! Alte festivaluri interesante (aș spune) există în România dar putem să inventăm noi festivaluri: un festival al editorilor, un festival al criticilor... Uniunea Scriitorilor, din păcate, n-a fost foarte inventivă și activă în ultimii 25 de ani prin crearea unui festival important. Era *Festivalul* de la Neptun dar el rămânea într-o familie restrânsă. Ar trebui, de asemenea, ca România să creeze niște premii importante, cu răsunet internațional. De pildă, când cineva obține Premiul *Goncourt* se aude pe toată planeta și autorul este imediat tradus.

Franța are o întreagă panoplie de premii, cam vreo 2.000 de premii. Unele (să zicem) – Premiul Poștei Franceze sau Premiul Societății Căilor Ferate, alte premii ale unor cafenele – dar sunt vreo 20 de premii cu adevărat importante: Premiul *Medicis*, Premiul de proză al Academiei Franceze, cel puțin 20 de premii importante. Premiul *Goncourt* nu numai că este Premiul *Goncourt* cel al juriului, e un *Premiu Goncourt al elevilor* și a apărut și un

Premiu *Goncourt al deținuților*, deci, este declinat pe trei etaje. Asta (și asta) ar fi o altă strategie care ar fi benefică pentru cultura română.

Jan Cornelius: La deținuți este foarte important, eu am citit și în închisori pe timpuri, și am zis că cel mai frumos este că nu pot să îmi plece auditoriul dacă nu îi place lectura. Ca să continui cu *Goncourt*, eu am cunoscut bine, personal, la Iași, la FILIT, doi laureați *Goncourt*: era François Weyergans, care era și membru al Academiei Franceze, și Mathias Énard, pe care l-am întâlnit odată și la Leipzig, și care amândoi au fost la Iași. Vreau să continui ideea ta cu importanța premiilor, a festivalului și a teatrului de la Iași. În momentul în care se întâlnește un public internațional și oamenii se cunosc *live*, în carne și oase, recepția, și relațiile, și ecourile, și produsele finale vor fi, zic eu, pozitive, iese ceva puternic din asta. De aceea vorbesc de FILIT unde se întâlnesc autori străini; spui că te duci la Iași pentru că vine scriitorul X, și cineva te întreabă unde este, și poate e dezamăgit că este în estul României, la o distanță mare. O marcă, o calitate și o cultură se perpetuează când în momentul în care vine scriitorul X și spune: „Du-te acolo, că colo chiar se întâmplă ceva!”

În acest context, fără să exagerez, vorbesc și de Memorialul Ipotești unde au avut loc anual întâlnirile traducătorilor de literatură română din diferite țări, iar oamenii aceștia văzându-se, cunoscându-se între ei, sunt absolut convinși că aceste întâlniri au avut o repercusiune asupra producției și pasiunii traducerilor pentru fiecare în parte, pentru că în momentul în care ne întâlnim și stăm la cafea și spui o mie de chestii care mi se transmit mie, îmi dai energie și invers. Și, înafară de asta, sunt o mie de chestii personale, de recomandări care, în momentul în care eu am încredere în omul ăla și îmi dau seama că el știe ce mi spune, pun mâna pe cartea aia și o citesc și poate în final o traduc. Nu pot să subliniez atât cât aș vrea importanța acestor întâlniri personale, a festivalurilor, bineînțeles și a premiilor – e foarte fain să ai *Goncourt*! L-am auzit pe Énard cum povestea că la decernare a mers cu escorta poliției, s-a pus acolo un covor roșu, e o cutumă la nivel național. Bun, cultura în Franța – cultura și arta culinară sunt pe primele locuri, și bine fac francezii! Nemții au început să învețe dar, mă rog, ei mai mult cu mașinile. Am vrut să revin un pic la Ipotești și la atelierile derulate acolo, ajunse anul acesta la a X-a ediție, cu bucla asta peste *Goncourt* și cred că legătura este foarte puternică.

Matei Vișniec: Aș vrea să mai elogiez, în două minute, diverse persoane și personalități care în străinătate fac enorm pentru cultura română fără să fie ei înșiși traducătorii tuturor cărților. Adică sunt (aș spune) niște „agenți de influență”, niște consilieri extraordinari, niște persoane având greutate cul-

turală în respectivele țări și care recomandă, care uneori sunt consultați de edituri și întrebați „merită sau nu merită să publicăm pe cutare sau pe cutare?!” De pildă, Bruno Mazzoni, în Italia, cunoaște pe toată lumea, cunoaște toate editurile, a recomandat, cred, zeci și zeci de scriitori, este prezent când scriitorii români vin în Italia la diverse festivaluri sau la diverse saloane de carte. În Germania poate tu ne spui cine sunt persoanele care... Dar vorbeam de Polonia, de pildă Joanna Kornaś-Warwas face extraordinar de mult – nu numai pentru mine că m-a tradus – ci și pentru alți scriitori români pe care-i recomandă. În Marea Britanie, de pildă, unde este foarte activă Josefina Korporaly care mie mi-a tradus un roman în engleză dar ea, tot așa, vorbește toate limbile de pe planetă: germana, maghiara, traduce și din maghiară și din română, și începe să aibă contacte, deci, recomandă.

Mai sunt câteva țări, de pildă în Bulgaria, Ognean Stamboliev, face enorm: traduce, traduce, traduce! Are contacte cu toate editurile din Bulgaria și face o muncă foarte importantă. Angelica Lambru, în Spania, că n-am numit destul pentru Spania, Nicolas Cavaillès, soții Courriol în Franța; în Grecia au început să apară persoane care fac o muncă de recomandare. Acești oameni, uneori, nu apar pe coperta cărților; nimeni nu apare pe copertă pentru că a recomandat un roman dar meritul celui care recomandă și care are greutate într-o țară este foarte, foarte important și salutar.

În ce mă privește aș spune că în literatura și cultura română au toate motivele să fie optimiste, cu o condiție: să fie și factorul politic de partea noastră pentru că fără bani, fără bugete, fără investiții, nu poți face această operațiune de promovare a culturii române. Investițiile în cultură sunt importante la nivel local și la nivel național; factorii de decizie trebuie să-nțeleagă și repet asta deseori: omul politic român care e în poziția de a ajuta cultura trebuie să înțeleagă că investiția în cultură nu se face ca în economie, investești astăzi 100.000 de lei și obții peste doi ani 300.000 de lei. Nu este un profit imediat, este un profit în educație, în conștiințe, în structurarea unei imagini și într-un viitor care nu poate fi analizat economic și prin cifre. Imaginea României se poate menține numai cu factorul politic care e conștient că trebuie investit în cultură. Spun deseori că în România ar trebui să investim 1% din PIB în cultură. Franța a făcut-o în 1959, a decis ca 1% din buget să fie orientat spre cultură. România trebuie să ia acum, după atâția ani, acest exemplu.

Jan Cornelius: Perfect de acord, adică 1,5–2% n-ar strica și e puțin. Însă, să adaug ceva referitor la Germania: chiar acum la Târgul de la Leipzig m-am întâlnit cu Jan Koneffke, cu Gabriela Adameșteanu și Ioana Pârvulescu,

care au fost publicate la niște edituri puternice în Germania (îi mulțumesc lui Jan Koneffke mereu când vin la Târg). Eu pe Jan Koneffke îl cunosc bine, este un scriitor vest-german născut aici și este căsătorit cu o româncă, Cristina, o arhitectă din București, și așa a ajuns interesat de România. Jan Koneffke este un scriitor cunoscut aici și care știe demult tot felul de editori, așa că l-am întrebat: „Măi, ele îți tot mulțumesc, ce-ai făcut de fapt?!” Mi-a zis: „Stai un pic, că povestea-i lungă; nu e așa simplu că m-aș fi dus la editori și le-aș fi zis doar să facem asta că-i bună. ” Este un maraton prin deșert de multe ori. Afirmarea unui scriitor, uneori, și cum spunea tu, și a unei culturi, nu dă neapărat roade mâine; trebuie urmărită *à la long* și cu pasiune. Iar el mi-a povestit timp de 10-15 minute unde s-a dus, ce-a făcut din nou, după aia a revenit după un an ș.a.m.d. Deci, e și el un om cu pasiune, pentru că a reușit cândva să citească în română și a văzut că este ceva substanțial. Și eu, din partea mea, am făcut ce-am putut. Sunt doi traducători cunoscuți și buni el și Ernest Wichner care este la Berlin și care a condus *Literaturhaus* în conexiune directă cu Herta Muller. Ăștia sunt oameni care de mulți ani traduc și traduc și traduc... Eu sunt traducător așa, slalom, îmi place mai mult să scriu și am scris și am ajuns cândva la traduceri și o fac, dar tot ca să lucrez cu limba. Oamenii ăștia, că de traducători vorbim și de ce traducem, sunt niște oameni formidabili, plini de pasiune. Asta spunând – slavă traducătorilor și slavă întâlnirilor personale și lui Vișniec care este jucat în Brazilia și la Paris! Este bine, eu mă bucur când văd știri din astea!

MAI MERITĂ SĂ TRADUCEM CLASICII?



Joanna KORNAŚ-WARWAS



Doris MIRONESCU

Monica Joița (ministru consilier la Ministerul Afacerilor Externe): Pentru ca prietenii noștri traducători să plece cu o idee clară și cu câteva nume clare, pe cât se poate, aș dori eu să vă întreb întâi, să ne spuneți câteva cuvinte despre acest termen bucluș, de „clasic”. Ce mai înseamnă astăzi „clasic” și ce ar trebui să însemne pentru un traducător de literatură română „scriitor clasic”, un scriitor român clasic?! Care ar fi aceștia? Deci, o întrebare să zicem de bază dar foarte complicată, în fond!

Doris Mironescu: Tema e într-adevăr una provocatoare. A fost provocatoare pentru noi, în primul rând, și sper să-i facem față dacă tot ne-am asumat-o.

Întrebarea pe care mi-o puneți în legătură cu clasicul e o întrebare aproape filozofică și a fost pusă, de-a lungul timpului, chiar în această formă. Totodată, este și o întrebare ușor comică, a cărei subversivitate este intuită de către cei care o formulează: ce este un clasic român? Problema vine de aici: clasicii ar trebui să fie pentru toate locurile și timpurile. Clasicii ar trebui să fie niște scriitori recognoscibili de către orice om educat; de fapt, asta era accepția clasicului în secolul XIX și într-o bună parte din secolul XX. Problema apare atunci când îți dai seama că, pentru unii clasici, ai nevoie de o denotație etnică: „un clasic român”. Există, deci, clasici români, după cum există clasici bulgari, clasici maghiari, clasici suedezi și clasici danezi, și îți dai seama că, de fapt, clasicii care capătă și o determinare geografică parcă nu sunt cu adevărat clasici, deoarece un clasic este mai întotdeauna francez, și apoi englez și ger-

man și, în fine, italian și spaniol, și pe urmă din alte culturi care au acces mai târziu la acest statut, adică încep să contribuie cu clasici proprii – care clasici se află, însă, mereu în dezbatere, au un statut deloc sigur.

În istoria literaturii române, întrebarea „ce este un clasic român?” este o întrebare plină de anxietate. Ea implică nesiguranța dacă clasicii români pe care îi cunoaștem noi pot fi recunoscuți drept clasici de către alți cititori, din alte spații geografice care nu au reprezentarea istoriei românești, a istoriei sociale românești, care nu au o egală experiență a limbii române, a frazeologiei acesteia, a diferitelor straturi istorice și sociale ale limbii, de fapt.

E o întrebare cu răspuns deschis. Din cauza asta, răspunsul pe care prefer să-l dau acestei întrebări, „ce este un clasic român?!” e un răspuns istoricizant. E vorba mai curând despre ce a fost un clasic român într-o anumită epocă sau în alta și ce mai este astăzi acceptat drept clasic, și aici răspunsurile sunt diferite în funcție de generațiile literare.

Mai întâi a fost nevoie de clasici români și abia apoi au apărut aceștia. Un coleg de la Institutul de Filologie din Cluj, Adrian Tudurachi, a scris acum opt ani o carte despre secolul XIX românesc ca „fabrică de geniu”, ideea fiind că se vorbește despre geniu înainte de a avea poeți care să scrie poezie într-o limbă cursivă și elegantă. Există o nevoie publică de geniu, o nevoie care investește scriitori de merit și simpli veleitari. De aceea, o primă bătălie în jurul noțiunii de „geniu”, care e și o bătălie pentru ideea de clasic și clasicitate, are loc pe la sfârșitul secolului XIX, atunci când intră pe scena literară – și mătură totul în cale – scriitorii junimiști, adică Eminescu, Caragiale. Dezbaterea asta acoperă încă câteva decenii și abia de prin anii 1940, când avem niște lucrări canonice despre istoria literaturii române (Călinescu, Vianu, Cioculescu, Streinu), se ajunge la o formulă fixă care va rămâne cam aceeași până la sfârșitul comunismului și puțin după aceea.

În România, la Facultățile de Litere, și astăzi, cursul despre epoca *Junimii* se cheamă „mari clasici”. Există patru mari clasici. E vorba de Eminescu, de Caragiale, de Creangă și de Slavici. Aici rezum niște investigații personale: Creangă a avut de luptat până să fie numit un clasic român; inițial era în competiție cu Petre Ispirescu; există lucrări de istorie literară pe la 1910 care cred că Ispirescu putea să fie un clasic mai ofertant decât Creangă pentru că a scris mai multe povești, nu doar 9-10, precum acesta. Evident, nu se pune atunci problema importanței expresiei stilistice și a ce înseamnă asta pentru practica modernă a scrisului literar. Slavici are și el aceeași problemă; și el s-a aflat mult timp în suspendare deoarece, în cazul său, exista o concurență locală. În locul

lui Slavici era avansat adesea Coșbuc drept clasic român, și asta ne arată că, chiar și pentru istoricii literari ai modernității – chiar și pentru un Călinescu, chiar și pentru un Vianu – noțiunea de clasic nu e până la urmă pur estetică, împachetează întotdeauna și valori politice. Trebuia să existe și un clasic ardelean, poate; asta ne spune nouă faptul că se ezită o vreme între Coșbuc și Slavici, și Slavici câștigă finalmente partida, tot prin 1940. Trebuie să fie un clasic ardelean așa cum avem clasici moldoveni – Creangă și Eminescu – și clasic muntean – Caragiale. Cumva, formația aceasta a clasicilor junimiști funcționează pentru a figura unirea politică a românilor. Nu-i o noțiune inocentă aceasta de „clasici”.

În fine, noțiunea e și după aceea dezbătută, dar mă tem că m-am lungit prea mult deja. Joanna, care e percepția ta cu privire la clasicii români, dă-mi voie să te-ntreb.

Joanna Kornaś-Warwas: Sunt de părere că, privită din afara ei, literatura română capătă un alt relief. Desigur, cei care au studiat filologia română pornesc de la aceeași noțiune de „clasici”, cea împărtășită și de tine. Totuși, după o vreme, mi se pare că și noi, cei care am urmărit literatura română de la distanță, am asistat la schimbarea canonului în ultimele trei decenii. Poate că, în discuțiile noastre, am confundat adesea ceea ce este „clasic” cu ceea ce este „canonic”. Dacă ne gândim la canon ca la un set de autori prezenți în manualele școlare și în programele universitare, nu toți aceștia sunt, propriu-zis, clasici. Și totuși, am încercat să ne orientăm după ceea ce este cunoscut, recunoscut, citit de majoritate.

Cred că putem vorbi, pe lângă clasicii secolului al XIX-lea, și despre „clasicii secolului trecut” – autori care, din perspectiva noastră, apar ca „noi clasici”. Aș merge chiar mai departe și aș propune noțiunea de „clasici ai modernității”: scriitori care, în epoca lor, nu au fost neapărat recunoscuți de critica literară sau de presa culturală, dar care și-au depășit timpul și astăzi sunt receptați și valorizați mult mai mult decât atunci când publicau. Printre aceștia, bineînțeles, se află și Max Blecher. Însă aș aminti și numele lui Tudor Arghezi: un autor foarte cunoscut, dar mai ales ca poet, ca prozator, însă, mi se pare mai puțin explorat. Romanul său *Cimitirul Buna-Vestire* este extrem de modern și ar merita să fie redescoperit, inclusiv prin traduceri.

Pe scurt, sunt mulți autori care ar putea intra în canon, ceea ce demonstrează că acesta este mereu în transformare. Îmi amintesc, de pildă, de celebra anchetă realizată de revista *Observator cultural* în anul 2000, care a întrebat pe criticii literari: „Care este cel mai important roman al secolului XX?” Răspun-

surile au conturat o altă percepție asupra clasicii literaturii române și au arătat că imaginea canonului se schimbă. Nu întâmplător, acolo și-a făcut loc și Mircea Cărtărescu. De aceea, întrebarea pe care aș vrea să ți-o adresez este: cum privești tu această schimbare a canonului? Cine sunt, în opinia ta, „clasicii modernității” de astăzi? Putem vorbi, de fapt, despre o astfel de categorie? Și care ar fi, în această perspectivă, numele „grele” ale noilor clasici?

Doris Mironescu: Foarte de acord cu tot ceea ce ai spus, în sensul că ancheta – de-acuma foarte veche de fapt, nu?, e din anul 2000 – a revistei *Observator cultural* cu privire la marile romane ale secolului XX – a scuturat destul de serios ierarhiile și a ridicat multe probleme. Iată, există încă în facultăți cursuri de „mari clasici”, o denumire fixată prin anii '60-'70 în canonul didactic. Dar asta nu înseamnă că am rămas cu aceleași seturi de clasici, nu înseamnă că avem aceeași perspectivă ca atunci despre ce scriitori merită să fie citați și din ce motive. În anii '60-'70, clasicii erau citați într-o manieră foarte protectoare. Criticii se percep pe sine înșiși ca niște gestionari ai memoriei colective, ca „păzitori ai porților literaturii” chemați să respingă impostura, să despartă net arta de ceea ce nu e artă. Dar e un raționament circular aici: scriitorii desemnați drept clasici în virtutea purității estetice a literaturii lor ajung să figureze ca figuri trans-estetice, ca „sfinți literari” ai unei tradiții culturale cu vocație de reprezentare politică. Cu cât figurile marilor clasici români sunt depolitizate în lecturile critice care le sunt dedicate, cu atât exemplaritatea lor devine una mai mult decât literară, putând fi utilizată pentru, să zicem, a articula o poziție intelectuală „națională”, dar autonomă față de puterea politică, dictatorială, a acelei perioade.

Cred că situația se schimbă după '90 și după 2000, din cauză că valoarea politică a apărării literaturii de non-literatură pică. Nu pică pentru toată lumea; scriitorii formați în comunism, după părerea mea, au rămas pe acele metereze pe care ei le apărau în comunism și le-au apărut și în continuare. Dar mentalitatea protectoare a criticilor noi față de tradiția literară românească se schimbă, o tradiție care apare tot mai bogată. În acest context vorbim de „clasicii ai modernității”, scriitori surprinzători, cu operă restrânsă, precum Blecher, precum Matei Caragiale – marile revelații ale topului *Observatorului cultural* din 2000 astea au fost. Matei Caragiale, autor practic al unei cărți, un roman (plus poeme, plus două nuvele); Blecher, autor a trei cărți de proză și una de poezie, dar toate subțiri, dădeau o impresie de instabilitate; pe asemenea „lame de ras” nu poți să clădești o cultură. Cultura trebuie să stea pe tomuri groase, pe romane de sute de pagini. Un roman de o sută de pagini poate

avea o valoare subiectivă, personală, dar nu poate fi o cărămidă canonică a identității naționale. În postcomunism, obsesia legată de identitatea națională începea să se risipească. Aceste anxietăți fuseseră de-acum resorbite, se trecuse de ele și cititorii puteau să citească pentru delectarea proprie, desigur, pentru completarea imaginii pe care o aveau despre tradiția românească, istorică, socială, politică ș.a.m.d. pentru experiențe psihologice și culturale și literare și lingvistice noi, pe care acești scriitori le oferă.

Deci, clasicul modernității reușea să ne oblige să lărgim noțiunea clasicului și să nuanțeze această dimensiune politică, pentru că ne interesează autorii aceștia, clasicii modernității, și pentru că ne spun ceva sub raport meta-estetic. Blecher e un scriitor evreu; în literatura lui se văd, timid, și unele dintre elementele experienței minoritarului din România interbelică. Impresia mea este că noii „clasici” sunt relevanți și pentru că ne spun ceva despre lumea lor ce nu aflasem de la alții. Dar nu vreau să spun că doar acești scriitori, neglijați mai înainte, precum Blecher, făceau asta. Tudor Arghezi, spre exemplu, pe care l-ai menționat, e și el extrem de interesant printr-o latură a operei sale peste care se cam trecea în anii comunismului, ca autor al *Florilor de mucigai* și al *Cimitirului Buna-Vestire*, care cred că dezvoltă filonul din *Flori de mucigai*. Nu e doar un poet al urâtului, care exploatează un câmp literar încă inedit atunci, ci un poet care vizitează zone periculoase, zone stranii, zone ale identității minoritare, adesea neglijate și nedreptățite: identități ale romilor, ale întemnițaților, ale persoanelor cu dizabilități – există și așa ceva în *Flori de mucigai*, ale homosexualilor. Pretindem că e vorba de un procedeu exclusiv estetic, de urâtul care trebuie și el transformat în resursă estetică, dar neglijăm efectul de emancipare a reprezentărilor colective despre noi înșine pe care Arghezi îl produce.

Joanna Kornaś-Warwas: Vorbind despre acești clasici care își păstrează puterea de a fi recitiți, revin la ancheta realizată de *Observatorul cultural*, la care am făcut deja referire. Ea a fost relevantă tocmai pentru că a implicat critici literari, iar rezultatele au fost surprinzătoare: pe primul loc s-au situat *Craii de Curtea-Veche*, iar Blecher a apărut, dacă nu mă înșel, pe locul opt. Această listă a arătat ce se citea cu adevărat și ce nume erau considerate esențiale.

Pentru mine, ca traducătoare, întrebarea care decurge de aici este următoarea: care dintre acești clasici merită traduși, dacă mai merită traduși? Cu alte cuvinte, care sunt clasicii care se citesc astăzi, atât în România, cât și în străinătate, și care au potențial de a fi receptați dincolo de granițe?

Din această perspectivă, m-aș întreba cum este receptată literatura română clasică în afară. Cred că mulți dintre autorii din acea listă au început deja să fie traduși, iar succesul lor confirmă importanța anchetei. Nu mă gândesc doar la numeroasele traduceri din Blecher, ci și la faptul că Matei Caragiale, de pildă, s-a bucurat de un interes crescut. Recent, Sean Cotter a propus o nouă traducere, a doua versiune, care, citită într-un context diferit, a avut un succes mult mai mare decât prima.

De aici apare o întrebare deschisă: care sunt clasicii români ce merită citiți și traduși astăzi, și care ar putea fi de interes pentru editorii străini? Cum putem noi, traducătorii, să oferim publicului din propriile noastre țări autori clasici încă necunoscuți, dar care au potențial de a fi redescoperiți?

Personal, cred că, pe lângă nume deja consacrate – cum ar fi Arghezi sau Matei Caragiale (tradus, de exemplu, în Polonia încă din 1968) – ar putea fi readuși în atenție și alți autori. Mi s-a propus, la un moment dat, să retraduc romanul lui Matei Caragiale, însă traducerea veche mi se pare foarte bună. Am sugerat, în schimb, o reeditare, deși aici apar și chestiuni legate de drepturile de autor.

Cert este că există deja un interes real din partea editorilor. În Polonia, de pildă, editorii vin cu întrebări directe: „Mai există o bijuterie de genul lui Blecher, un autor încă nedescoperit?” Se simte, deci, o cerere pentru clasicii literaturii române. După ce literatura contemporană a fost prezentată și tradusă, interesul se întoarce acum și spre clasici.

Doris Mironescu: Sunt vești grozave! Ce clasici mai trebuie traduși? Aș răspunde în glumă cu titlul unei cărți de Bogdan Ghiu: totul trebuie tradus! Dar, desigur, nu-i vorba aici de ambițiile sau, mai știu și eu, frustrările criticilor români cu privire la notorietatea literaturii române. Da, ar trebui, desigur, identificați acei „clasici” surprinzători, „bijuteriile”. Lucrează foarte mult în favoarea unui scriitor precum Matei Caragiale, precum Blecher, faptul că sunt atât de insulari, atât de aparte.

Acum, există și pornirea, nu chiar sănătoasă, de a ne lepăda de canonul didactic existent sub pretext că e deja uzat sau că scriitorii care-l formează nu mai pot fi, acum, traduși în alte culturi. Cred că Creangă a avut un mare ghinion la traduceri, deși din când în când se traduce; cred că ai tradus și tu o poveste de Creangă. Mi se pare că este un scriitor care nu are cum să aibă în străinătate ecoul, succesul pe care l-a avut și îl are încă în România. Și justificarea e întotdeauna pur contextuală, e vorba de familiaritatea cititorilor români cu Creangă încă de la școală, de capacitatea lui de a jongla cu frazeologia populară

ș.a.m.d. într-o manieră care transmite și indirect o mulțime de mesaje subtile legate de secolul XIX, de cultura română aflată în curs de modernizare, de căutarea unei identități naționale circumscrise etnic și social ș.a.m.d.

În fine, șanse sunt în continuare și pentru clasicii noștri care, din ferire, au fost traduși cel puțin în țările din zona socialistă în a doua jumătate a secolului XX. Țin minte că, la un moment dat, în cursul unui stagiului la Universitatea Humboldt din Berlin, am găsit o bibliotecă foarte bogată în limba română și cu traduceri în germană, făcute în Germania de Est. Erau însă niște rafturi izolate, într-un colț de bibliotecă, separate și cu un lănuț, deoarece cărțile respective nu erau integrate în sistemul electronic de marcare și nu puteau fi împrumutate. Iată condiția literaturii române traduse pe vremuri în țările socialiste. Dar ceea ce voiam să spun era că aceste traduceri vechi probabil că nu sunt bune, așa cum ai spus și tu mai devreme, nu-i așa? Poate că Matei Caragiale ar trebui re-tradus! Că sigur n-a fost tradus bine atunci...

Joanna Kornaś-Warwas: A fost tradus excelent, doar că volumul n-a mai fost reeditat din anii '68, nu mai este accesibil pe piața de carte, ar trebui să fie descoperit pe un raft al unei biblioteci sau prin anticariate.

Doris Mironescu În cazul acesta, se pune mai curând problema re-editării.

Dar să revin la întrebarea ta cu privire la clasici; îmi dau seama că ceea ce ar trebui să propun sunt scriitori cât de cât neașteptați. Și îmi place „sportul” ăsta, cu atât mai mult cu cât am niște scriitori pe care îi afecționez, pe care-i predau – îi predau cu îndârjire și încăpățănare, deși nu fac parte cu adevărat din canon. Îl predau, de exemplu, pe Alecu Russo dintre pașoptiști, un eseist surprinzător și paradoxal adesea, unul care-și descrie generația proprie, cea pașoptistă, nu ca pe o generație activistă ci, dimpotrivă, ca pe o generație de melancolici plini de îndoieli despre ei înșiși, despre țara și despre cultura în care trăiesc. După aia, ajungând spre sfârșitul secolului al XIX-lea, iarăși îl selectez, cu intenție, alături de Slavici, de Caragiale, de Creangă, pe Ronetti Roman, scriitor evreu-român, autorul celei mai bune drame românești de secol XIX care se cheamă *Manasse* și care a stârnit împotrivire încă de pe atunci. A putut să fie foarte rar pus în scenă, în condiții de (nu-i așa?) libertate și modernitate, cenzurat de naționalismul românesc xenofob al factorilor de decizie. Așa încât e o piesă de teatru care niciodată nu s-a jucat și care n-a fost reeditată după '45, sub comuniști! Și care, după aceea, o singură dată a mai apărut în România, în '97, la editura Hasefer pentru scriitori de origine evreiască. Este o aventură și până să dai de-o carte!

Altfel însă, e o dramă remarcabilă, bine scrisă, inteligentă și care propune personaje și situații care se rețin.

Dintre interbelici, dacă e să menționez pe cineva, afară de cei care de-acum au ajuns realmente să fie staruri internaționale, pe lângă Matei Caragiale și Blecher, Mihail Sebastian este, cred, în aceeași poziție. Scriitor ultra tradus, ultra relevant, un martor al persecuției evreilor din anii '30-40. Un diarist foarte sensibil și foarte inteligent și foarte acut ca sensibilitate și în același timp un romancier – în *De 2000 de ani*, un romancier care pune probleme identitare și le discută cu cruzime (să spun așa) și cu autenticitate – și apoi un dramaturg și un romancier al vacanței, al răgazului, al evadării, care chiar poate fi pus în legătură cu presiunea antisemită pe care a cunoscut-o.

Dar pe lângă ei, sunt surprins de faptul că, spre exemplu, Geo Bogza nu este mai tradus. El a fost tradus în timpul comunismului, cu siguranță, pentru că era academician în Republica Socialistă România. După aceea însă nu cred că a mai fost reactivat; e drept că e, în primul rând, poet și asta reprezintă o problemă aparte, dar e un poet extrem de relevant – încă o dată am să folosesc cuvântul, astăzi – în contextul anxietăților sociale. Un poet al petrolului și un poet al protestului împotriva exploatării muncitorilor din zona petrolului în România interbelică.

Păstorel Teodoreanu îmi place mie foarte mult, dar aici cred că se repetă situația lui Creangă; și el e foarte idiomatic, și el e foarte ironic, foarte oblic în tot ce scrie și s-ar putea să fie greu de tradus din cauza numeroaselor aluzii la un context cultural care s-ar putea să nu se transmită.

Acuma, clasicii modernității merg și încoace; cred că avem clasici ai modernității care merg până la scriitorii afirmați ai anilor '60. Unii sunt clasici în viață – Ana Blandiana, pe care știu că ai tradus-o – alții au devenit clasici cu decenii în urmă. Sunt surprins de faptul că sunt scriitori cu succes enorm în România, din care nu este aproape nici o traducere. Sunt surprins că literatura lui Radu Cosașu nu circulă. Am verificat pe site-ul Centrului Național al Cărții; există în ultimii 20 de ani o singură traducere, în Elveția, o selecție de eseuri ale lui Cosașu. Dar nuvelele sale, din ciclul *Supraviețuiri*, vin cu experiența fascinantă a unui om de stânga care suferă din cauză că comunismul îl dezamăgește la fiecare pas în anii '50, este interzis de la publicare și practic face șomaj ani de zile; ei bine, experiența asta nu se transmite, din păcate. Și, cam în proximitatea lui, un alt scriitor al aceleiași generații de vârstă, Mircea Horia Simionescu, unul dintre postmodernii români cu care cultura romană a defilat decenii la rând, l-a celebrat în anii '90, în anii 2000, pentru inteligența jocului

literar pe care o propune acolo. În plin comunism scrie cărți cosmopolite precum *Bibliografia generală*, cărți care tocmai din cauza asta te-ai aștepta să se transmită, să se citească și mai departe. Nu s-au tradus, culmea, Simionescu a fost în ultimii 20 de ani (n-a murit cu mult timp în urmă!) unul dintre scriitorii cei mai celebrați în România, dar nu cred că au apărut traduceri, sau poate că nu știu eu, din literatura lui.

Și, în fine, ultimul scriitor pe care-l menționez și care e chiar o bijuterie, e un caz, e un personaj, este Alexandru Monciu-Sudinski. Un scriitor anti-comunist, un scriitor dizident care face greva foamei, care e închis, care refuză să aibă o slujbă mult timp în România și face asta timp de un deceniu, până când reușește să se expatrieze și se mută în Suedia, și după câțiva ani dispare complet de pe radar. S-ar putea să trăiască și acum, s-ar putea să nu trăiască, nu știu nimic, și asta-l face un „caz”. Monciu-Sudinski are trei cărți publicate. O carte de povestiri anti-dictatură publicată în 1971 și apoi, imediat, retrasă de la tipar și topită, care se cheamă *Rebarbor*; e o carte realmente fascinantă, de proze scurte, dar toate organizate în jurul aceluiași personaj – un pedagog care citește mult, care trăiește promiscuu, care bate elevi, că asta face un pedagog, bate elevi în România Socialistă, nu altceva – și care se sinucide moral, se mortifică. Și, pe lângă asta, iarăși două cărți care nu știu cum ar putea să călătorească, două cărți de interviuri cu oameni ai muncii: una se cheamă *Caractere*, cealaltă *Biografii comune*. Amândouă pornesc de la interviuri reale pe care chiar le-a făcut autorul la Combinatul de la Reșița și la Combinatul de la Galați. Dar cărțile transformă aceste interviuri, le rescriu, de fapt, ca niște piese absurdiste. Intervievații, muncitorii aceia, răspund la întrebările puse într-o manieră de un autenticism atât de radical încât devine subversiv; muncitorii vorbesc când în limba lor, când în limba partidului, iar lipitura se vede. Una dintre cărțile lui a luat și premiul Uniunii Tineretului Comunist, dar după cele două cărți n-a mai publicat nimic și, cum ziceam, s-a și exilat, a plecat din țară. E realmente un caz, dar nu știu în ce măsură mai interesează anticomunismul astăzi, e și asta o problemă. Aștia ar fi câțiva dintre clasicii „mei”, ca să zic așa!

Joanna Kornaś-Warwas: Este extraordinar să descoperim, în astfel de liste, nume despre care nu știam prea multe. Pentru noi, din afara României, situația este adesea mai complexă: trebuie să prezentăm unui editor un scriitor sau o scriitoare despre care acesta nu are aproape nicio informație, nu poate citi în original, și pentru care nu există încă traduceri. Dacă o carte a fost deja tradusă în engleză, lucrurile devin mai simple, pentru că engleza este accesi-

bilă tuturor. Putem spune: „Acesta este un autor care merită tradus; iată traducerea existentă.”

De multe ori, însă, pentru a convinge un editor, recurgem la clișee care, deși nu îmi plac, se dovedesc eficiente. În cazul lui Max Blecher, cel mai frecvent folosit clișeu a fost acela de „Kafka românesc”. Atribuirea acestei etichete i se pune, uneori, pe seama lui Eugen Ionescu, dar, din câte știu, ea a apărut pentru prima dată într-o cronică semnată de Lucian Boz (*Rânduri despre o carte ciudată*, 1936). Oricum ar fi, eticheta a funcționat. În Polonia, de pildă, atunci când spui Bruno Schulz, imediat apare și asocierea cu Blecher, iar comparația devine un instrument de promovare.

Cred că succesul lui Blecher în străinătate se explică prin faptul că este un scriitor cu adevărat universal, atât prin tematică, cât și prin modernitatea sa. El a explorat registre avangardiste și suprarealiste într-o perioadă în care în România se scria, în general, romane realiste. Această diferență de perspectivă îl face să apară și mai modern în raport cu contemporanii săi. Acest aspect ne-a ajutat mult să-l promovăm. Din câte știu, operele lui Blecher au fost traduse la început în 13 limbi, dar acum numărul a crescut la 15 sau chiar 16, existând și ediții integrale.

Rămâne, însă, o întrebare deschisă: cum putem, noi, traducătorii, să construim oferte convingătoare pentru editori? Cum putem aduce în atenția lor clasicii literaturii române – fie prin noi traduceri, fie prin retraduceri sau prin simple reeditări? Este, cred, un subiect important pentru discuția noastră.

Și, pentru că am pomenit deja numele lui Blecher, aș vrea să evoc și biografia pe care ai scris-o – *Viața lui Max Blecher. Împotriva biografiei*. Mi se pare că și aceasta reprezintă un argument puternic pentru editori. Uneori, o biografie scrisă cu talent se citește aproape ca un roman și poate trezi apetitul pentru opera literară propriu-zisă. Nu este exclus că succesul lui Blecher în România să se datoreze nu doar criticii literare, ci și acestor abordări biografice. O carte bine scrisă stârnește curiozitate, iar unii cititori l-au descoperit, poate, mai întâi prin biografie. Alții, mai tineri, au ajuns la el după ce au văzut filmul lui Radu Jude și au căutat apoi romanele.

De aceea, aș vrea să te întreb cum l-ai descoperit tu pe Blecher și când s-a întâmplat acest lucru. Pentru noi, cei care am început să studiem literatura română mai târziu, el a fost o adevărată revelație, dar nu era încă un clasic. Mă interesează să aflu cum este citit astăzi în România. Știu că este foarte cunoscut, că a intrat deja în seria „Mari scriitori români”, însă mă întreb: de ce i-ai dedicat tu o parte atât de importantă din viață?

Doris Mironescu: Blecher era din Roman și eu m-am născut tot la Roman. Așa încât am știut despre el încă din liceu, unde exista și această mândrie locală: avem un scriitor de aici, a mers la liceul nostru, iată-l! Dar asta nu părea să-l avantajeze prea mult. În epocă nu apăruse nici un geniu la Roman și era straniu ca dintr-o dată să fi apărut unul chiar la început de secol XX, dintr-o familie evreiască de negustori. Dar mai târziu, la facultate, l-am citit cu atenție, am văzut și ce s-a scris despre el, și erau niște comentarii critice încurajatoare: floarea criticii românești a anilor '70 scrisese foarte bine despre Blecher. Mi-am făcut curaj și mi-am spus că voi lucra pe acest autor. Părea încă un autor nerevendicat (ca să zic așa) pentru că ideea de a scrie o licență și apoi un doctorat pe un anumit scriitor te făcea, într-un fel, proprietarul lui.

Acuma da, vulgarizez, nu mi-o luați în nume de rău, dar e drept că din anii '60 încoace critica românească practicase această formă de apropiere a scriitorilor de către un critic. Erau monografiați scriitorii într-o manieră întotdeauna aceeași, istorico-literară, așa că despre un autor nu era loc de mai mult decât o singură carte, și dacă apăruse o monografie, a doua nu se mai scria timp de vreo 10-20 de ani. Probabil așa am gândit și eu prin 2000-2001, când am ales acest subiect. Dar, între timp lucrurile se schimbaseră și de aceea titlul atât de ciudat, și de poetic, în intenție, al biografiei pe care i-am dedicat-o și care e trasă parțial din teza mea de doctorat. E o biografie, dar parcă nu ar vrea să se prezinte ca o biografie; o biografie care vrea să arate că știe ce anume se poate reproșa unui biograf și încearcă să evite să facă aceste greșeli de care toată lumea e avizată.

Într-adevăr, atunci, la începutul anilor 2000, era un privilegiu să te ocupi de Blecher; abia apăruse ancheta aceea a *Observatorului cultural*, marea surpriză, acest „challenger” apărut de nu se știe unde – din partea de jos a topurilor făcute până atunci, intrase brusc în „top 10”. Biografia, cartea mea a apărut în 2011 la o editură periferică din Iași și n-a circulat prea mult. Sincer, cred că-i cunosc personal pe toți cititorii ei.

Joanna Kornaś-Warwas: Dar a fost premiată, tirajul a fost epuizat, ceea ce arată că interesul a fost mare!

Doris Mironescu: Cred că cea de a doua ediție, ce a apărut la „Humanitas” în 2018, a avut o altă circulație, e-adevărat, dar la acea dată Blecher crescuse mult. E un fenomen și o muncă de colectiv renumele lui Blecher în noul mileniu. L-aș menționa în primul rând pe Claudiu Komartin, poetul care a înființat mai întâi un cenaclu, un club de lectură care se numea Institutul Blecher – ceea ce mi s-a părut extraordinar! Asta pentru că Blecher era opusul unei in-

stituții, opusul unei figuri atât de reprezentative încât să dea nume unei instituții. Și, pe urmă, tot Komartin a lansat Casa de Editură „Max Blecher”, care apare în 2015 și care a făcut foarte multe, într-adevăr, pentru Blecher. Cărțile de poezie pe care le-a scos și care sunt fabuloase au circulat, au ajuns la traducători și traducătorii au reacționat; traducătorul olandez al lui Blecher mi-a spus că l-a intrigat numele, și atunci l-a citit și l-a tradus integral în neerlandeză.

Deci, e clar că mare parte din succesul lui Blecher în anii 2010 i se datorează lui Claudiu Komartin și inițiativelor sale editoriale și cenaculare din București. Pe urmă vine filmul din 2016 al lui Radu Jude, *Inimi cicatrizate*, care e o lectură și e o lectură personală. Autorul a protestat când cineva i-a spus că el a ecranizat un roman, afirmând că e vorba de un eseu cinematografic. A avut un foarte frumos succes internațional care a ajutat foarte mult și la răspândirea numelui lui Blecher în România. Probabil fama lui a făcut ca Editura Humanitas să fie curioasă și să editeze volumul meu care la acea dată, vorba ta, se epuizase, se terminaseră acele câteva exemplare pe care le tipărise editura din Iași.

Astăzi Blecher e clar unul dintre cei mai apreciați scriitori în România. În continuare cred că beneficiază de această aură de „challenger”, de „underdog” – scuze pentru englezisme! – de campion neașteptat, de maestru din umbră. Din cauza asta, cred, este preferatul adolescenților în continuare; e genul de autor pe care vrei să-l citești pe sub bancă la școală, ca un gest de protest tăcut împotriva orei de matematică sau de biologie. Asta îl ajută foarte mult pe Blecher în continuare în România. În străinătate e, iarăși, altceva. În Polonia beneficiază de aura lui Schulz, e clar, și am văzut asta când, grație ție, am venit la Cracovia la Festivalul Conrad, și i-am întâlnit pe autorii unui volum despre „sub-arome și supra-culori” dedicat lui Schultz, Blecher și Hertei Müller, ceea ce mi s-a părut uluitor. Practic, aveam un autor român și jumătate în cartea aceea, și apropierea mi se pare în continuare foarte-foarte bună.

Iată că astfel de apropieri neașteptate poate, surprinzătoare, transnaționale și transculturale întotdeauna, stabilite instantaneu, ajută autorii să circule. Blecher poate să fie, nu-i strică deloc să fie un Schulz român, după cum și Schulz poate să câștige o fațetă în plus fiind un Blecher polonez. În orice caz, ajută foarte mult faptul că un scriitor est-european poate să fie transplantat și în culturi vest-europene, și în culturi americane, și sud-americane (e tradus și în Brazilia), dar mai recent și în Etiopia. Există niște traducători în amharică de

care am aflat recent de pe site-ul Centrului Național al Cărții, care traduc literatură română foarte consistent.

Sunt realmente uimit și plin de recunoștință, desigur, și asta ar trebui să ne spună că, în fond, literatura mondială nu-i întotdeauna acolo unde te aștepti să fie și că ar trebui să ne gândim că ne dorim să circule autorii noștri nu numai în țările în care, de secole, ne dorim să circule. Cultura română are de la început acest complex: „Să fiu publicat la Paris, la Paris să mă publice!” Există o anecdotă: „La Gallimard, birjar!” – spune scriitorul român când ajunge în Gare du Nord la Paris; să fie dus la editura Gallimard. Ei bine, nu doar Gallimard este literatură mondială, nu doar Gallimard este literatură străină; literatura străină și schimburi relevante în literatura lumii le faci adesea cu culturi pe care, uneori spre rușinea ta, nu le cunoști – cum e, iată, literatura etiopiană, despre care știu din... „Theodoros”, de Mircea Cărtărescu! E cam puțin, nu-i așa?!

Joanna Kornaś-Warwas: Ceea ce ai spus despre munca colectivă de a face să circule opera și mai ales numele lui Max Blecher s-a confirmat pe deplin. De multe ori, cititorii au descoperit mai întâi editura și abia apoi pe Max Blecher ca scriitor. Așa s-a întâmplat și cu al doilea volum tradus în Polonia, *Inimi cicatrizate*. Un poet polonez publicat de Casa de Editură „Max Blecher” s-a întrebat, firesc: „Dar cine este Max Blecher?” Așa a ajuns să citească romanul în traducere engleză și, fascinat, l-a propus unei edituri din Polonia – fără să știe că eu traduceam deja *Întâmplări în realitatea imediată*, pentru o altă editură. Îmi amintesc și de o anecdotă amuzantă pe care mi-a povestit-o Claudiu Komartin: la început oameni care sunau la editură și cereau să vorbească direct cu Max Blecher, fiind convinși că acesta era numele editorului. Putea să fie o coincidență, să existe și un alt Max Blecher care acum conduce editura, dar asta ne arată de fapt că numele Max Blecher nu a fost încă bine cunoscut.

Monica Joița: Cu permisiunea celorlalți invitați o să-i rugăm pe cei doi invitați principali să continuați acest „studiu de caz” fascinant, așa zice, pentru tema noastră și totodată să-mi permiteți să vă spun că noi toți știam, desigur, despre contribuția dumneavoastră esențială la cunoașterea lui Max Blecher astăzi în lume, dar că acum suntem extraordinar de surprinși și de emoționați intrând de fapt în mecanismul pe care dumneavoastră l-ați prezentat. Desigur că astrele culturale, în cazul lui, s-au îmbinat frumos. Ați avut teza de doctorat, apoi edițiile succesive ale cărții, a venit Joanna, au venit și ceilalți traducători, filmul lui Radu Jude. Dar iată că noi, cei care vă ascultăm intrând acum în intimitatea acestui mecanism, suntem de-a dreptul fascinați și ne dăm seama ce important este până la urmă lucrul comun, în colectiv, dus pe mai mulți ani,

pentru a promova cu adevărat un scriitor român și vă mulțumim foarte mult pentru acest lucru! Vă suntem foarte recunoscători și este fascinant ceea ce spuneți, și vă rugăm să continuați.

Joanna Kornaś-Warwas: Nu am pomenit autorii din avangardă. Mi se pare că aceștia se bucură în continuare de notorietate în România. De exemplu, Gellu Naum a început să circule șprin muzică sau, mai precis, prin *performance* – mă gândesc la spectacolul Adei Milea. Probabil toată opera lui nu este la fel de cunoscută ca „Apolodor”, dar aş menționa și romanul „Zenobia”, care, părerea mea, ar merita atenția cititorilor internaționali. Poate am putea veni cu câteva nume sau recomandări pentru traducători?

Doris Mironescu: E, într-adevăr suspect că nu am spus nimic noi doi despre avangardiști. Bănuiesc că asta se datorează faptului că avangarda este percepută din start ca transnațională. Și, din cauza faptului că Tzara, spre exemplu, se afirmă ca scriitor francez, nu prea mai ai ce să faci pentru el, să-l internaționalizezi mai mult – se ocupă francezii! Altfel însă, sigur că există o avangardă locală care continuă după Tzara, și aici sunt niște aspecte extrem de interesante.

Blecher și Geo Bogza sunt scriitori în marginea avangardei care profită mult de această afiliere; lor le-a dat foarte mult avangarda, chiar dacă n-au rămas în filonul ei. Apoi, „valul al III-lea” al avangardei române a dat scriitori extraordinari precum Gherasim Luca, care, expatriindu-se în Franța, scriind în franceză, s-a descurcat singur (ca să zicem așa), și Gellu Naum, prietenul, colegul, colaboratorul de aproape al lui Luca, rămas în România, care și el a scris o operă extrem de puternică și inspiratoare pentru scriitorii modernismului târziu românesc, și care a beneficiat și el de succes, în special în anii '90 când era încă în viață și a putut să intre în dialog cu traducătorii și cu editorii lui din străinătate.

Dincolo de asta, sunt scriitori pe care încă-i descoperim, scriitori mai mult sau mai puțin suprarealiști – Paul Păun, Dolfi Trost, Stephan Roll sau Sașa Pană – aceștia fiind socotiți mai întotdeauna avangardiștii noștri, ei fac avangardă la noi acasă, nu chiar pentru export. De altfel au și fost studiați recent, au început să fie studiați ca parte a unor rețele transnaționale în care ei reprezintă polul românesc. Și rețelele acestea sunt unele central-europene: rețele cu Ungaria, cu Polonia, cu Cehia, cu Slovacia, cu Iugoslavia. Sunt reviste care colaborează, fac traduceri reciproce, fac rapoarte periodice despre activitatea lor, și asta se întâmplă în anii '20-'30 cu o coerență uimitoare.

Acțiunile acestea de transnaționalizare au loc atunci și scriitorii sunt activi, se implică în ele. Încă nu e nevoie de, să zicem așa, medierea oficială a traducătorilor – scriitorii sunt și traducători. Dar e adevărat că arta nu i-a făcut să circule mai departe. Adică, avem câteva poeme traduse de Stephan Roll sau de Sașa Pană care apar în Ungaria sau în alte publicații de avangardă, în Cehia sau în Polonia, dar care rămân acolo pentru că avangarda nu a avut o posteritate norocoasă în estul Europei, pentru că în timpul regimului comunist avangarda e ținută inițial sub control, editată târziu și doar în antologii și, în orice caz, nu se mai face avangardă o bună bucată de vreme. Și când se face din nou, ea e camuflată sub forma neomodernismului, e *mainstream*; Gellu Naum sau Virgil Teodorescu, când scriu poezie avangardistă din nou, în anii '60-70 re-buie înțeleși și interpretați ca și cum ar fi un fel de Nichita Stănescu, poate mai radicali, și dacă sunt traduși, sunt traduși ca neomoderniști din Est, nu ca avangardiști.

Cum circulă avangardiștii polonezi?

Joanna Kornaś-Warwas: Nu știu dacă toate operele au fost traduse la fel de bine, dar, așa cum ai spus, avem și avangarda locală, iar receptarea ei se raportează și la ceea ce este cunoscut global, iar avangarda românească a fost cunoscută mai bine prin intermediul limbii franceze. Recent, a fost tradus în polonă Gherasim Luca de Jakub Kornhauser – acesta a lucrat pe varianta românească a *Vampirului pasiv*. Traducerea este relativ recentă, apărută acum câțiva ani. De aceea cred că există șanse reale de a promova și traduce avangardiști. Gellu Naum, de exemplu, a fost tradus doar parțial. Chiar și teatrul poate fi un vector de interes: o piesă tradusă și, ulterior, adaptată cinematografic de Anca Damian, cu muzica Adei Milea, poate atrage atenția publicului, după modelul filmelor lui Radu Jude.

Cred că cinematografia și scriitorii cunoscuți care scriu sau vorbesc despre clasici ai modernității contribuie semnificativ la promovarea acestora. Un exemplu este Herta Müller, care a scris un eseu despre Blecher, subliniind valoarea excepțională și frumusețea operei sale. O parte de cititori au aflat de Blecher prin intermediul Hertei Müller.

Întrebarea deschisă, pentru noi, traducătorii, este: ce putem face pentru a promova clasicii? Cum putem propune traduceri și cum le putem promova eficient? Există și provocări legate de limbaj. Uneori, textul clasicilor nu este ușor accesibil; limba veche sau expresiile de epocă pot fi piedici pentru cititorii contemporani, chiar și pentru cei care au studiat filologia. Cum traducem clasicii astfel încât să fie redați fidel și totodată să-i facem accesibili? Stilul lui

Blecher, de exemplu, este modern, dar păstrează amprenta epocii. Nu îl putem citi ca pe un scriitor complet contemporan, dar universalitatea temelor și autenticitatea îl fac actual. Unele expresii par învechite, dar valoarea operei și universalitatea ideilor fac lectura relevantă și atractivă astăzi.

TRADUCEREA CLASICILOR, AZI



Roberto MERLO



Doris MIRONESCU

Monica Joița (ministru consilier la Ministerul Afacerilor Externe): Cu permisiunea dumneavoastră, aș vrea să reiau puțin ideile de la întâlnirea precedentă, între Joanna Kornaś-Warwas și Doris Mironescu, tot pe tema traducerei clasicilor, care a suscitat un deosebit interes în rândurile noastre, ale tuturor, și din care s-au desprins mai multe idei, mai multe concluzii. Am dedus cu toții, de la întâlnirea trecută, că însuși conceptul de *clasic* a suferit atât de multe schimbări de-a lungul deceniilor încât o întrebare este esențială: cine mai sunt clasicii astăzi? Cine ne sunt clasicii în literaturile noastre?

Doris Mironescu: E o întrebare dificilă pentru că împachetează foarte multe anxietăți: avem clasici în literatura română? Este cultura română destul de impunătoare ca să-și impună clasicii și atenției altor culturi? Sunt întrebări centrale în cultura română, care își formează instituțiile literare, își construiește istoria literară și își decelează un canon național destul de târziu, pe fondul luptei pentru idealuri naționale și pentru construirea unui stat național modern, pe toată durata secolului al XIX-lea și mai târziu, în secolul XX.

Roberto Merlo: Problema clasicilor este, cum s-a discutat și la întâlnirea precedentă, o chestiune deschisă; s-a discutat foarte mult în cultura română de după 1989 despre refacerea, rescrierea, restructurarea canonului literaturii române, mai ales în ceea ce privește epoca totalitară: cultura sub un regim totalitar nefiind liberă, canonul propus de acea cultură nu este nici el o creație liberă, ci una dirijată de putere și condiționată de ideologie. Dar, bineînțeles, în acest val de regândire ale structurilor fundamentale ale culturii și literaturii române au fost prinse și perioadele de dinainte, perioada interbelică,

în primul rând, și perioada secolului XIX, care din acest punct de vedere era totuși ceva mai puțin problematică: „clasicii” secolului XIX au fost selectați în mare la începutul secolului XX și cam aceia au rămas până în ziua de azi. Dar conceptul de „clasic” este un concept canonic, deci este legat de aceste prefaceri ale canonului, și în ceea ce privește un canon literar, ca orice produs cultural istoric, politic determinat, trebuie să ne punem problema cine îl creează, pentru cine îl creează, când îl creează și pentru ce îl creează, adică pentru ce anume, în ce scop se creează un canon. Perspectiva mea asupra acestei probleme este și cea a traducătorului, fiindcă, în general, când traducem ne punem probleme foarte asemănătoare: cine traduce, pe cine se traduce, pentru cine se traduce, adică pentru ce fel de public, ce tip de editură, în ce context se traduce și, bineînțeles, când se traduce – care este momentul istoric în care se traduce un anumit autor – și, mai ales, pentru ce anume vrem să traducem o operă sau un autor anume. Din acest punct de vedere, problema canonului și a scriitorilor „clasici”, în general, se pune foarte acut, pentru că, de obicei, când ne referim la clasici ne referim la o epocă trecută: „clasicii” sunt de regulă scriitori consacrați, care au fost recunoscuți de establishment-ul literar din anumite puncte de vedere – al „reprezentativității” artistice, estetice sau în ceea ce privește conținutul. Clasicii, mai ales din perioadele mai vechi, bunăoară, pentru literatura română, din secolul XIX, au fost considerați „reprezentativi” pentru epoca respectivă, pentru formarea națiunii române, pentru unitatea românilor dincolo de granițele ce încă existau la acea vreme, pentru „sufletul” românilor. Este vorba despre un tip de discurs care astăzi, în secolul XXI, nu mai este viabil ca atare și pe care trebuie să îl privim ca pe un fenomen istoric, revolut din foarte multe puncte de vedere, dar care aparține unei epoci importante a formării culturii române. Dacă traducem un autor de secol XIX, bunăoară Eminescu, Slavici, Coșbuc (autori prezenți în proiectele propuse de traducătorii participanți la această ediție a Atelierelor FILIT pentru traducători de la Ipotești) sau Zamfirescu, Alecsandri, Creangă (avem aici o bună reprezentanță a panteonul „clasicilor” vehiculați de programele școlare), dacă traducem astăzi un autor din această epocă, ar trebui să întrebăm pentru *cine* și pentru *ce* îl traducem. Adică, ce intenționăm să facem traducând un asemenea autor?

Ideea de *actualizare* a clasicilor este o lamă cu două tăișuri, în sensul că, a-l traduce, bunăoară, pe Creangă astăzi este o operațiune culturală de promovare a unei epoci anume a istoriei culturii române, foarte specifică, care ține de un anumit mediu, de anumite idei, de anumite direcții de dezvoltare: apropierea de lumea țărănească, apropierea de modelele folclorice de creație și lingvistice etc. Dar, să aducem astăzi *Amintirile din copilărie* sau *Poveștile* lui Creangă în fața unui public contemporan propunându-l explicit ca pe un autor

de literatură pentru copii sau pentru tineret, poate să mai aibă șanse de izbândă? Un exemplu din experiența mea personală: la un moment dat, un editor care publicase o carte de literatura română contemporană tradusă de mine, văzând că acea cartea merge *relativ* bine, s-a gândit să publice ceva din literatura română pentru copii (un tip de literatura care, în genere, se vinde bine), și m-a întrebat pe mine ce anume s-ar putea traduce. Bineînțeles că, prima mea meserie fiind cea de profesor de literatura română, i-am propus să ne întoarcem la clasici. Creangă a fost tradus de mai multe ori în mai multe momente ale istoriei relațiilor culturale dintre Italia și România, iar traduceri, deși unele excelente, sunt cam învechite și ar trebui actualizate din punct de vedere lingvistic: am propus să facem o nouă ediție Creangă. Editorul respectiv a refuzat, pe motivul – întemeiat dintr-un anumit punct de vedere – că conținutul operei lui Creangă nu este actual: el voia povești cu copii care se droghează, care au probleme în familie, care se confruntă cu chestiuni actuale precum identitatea de gen, de clasă, de rasă și așa mai departe. Perfect legitim. Lăudabil, chiar. Și în Creangă nu găsim nimic din toată această problematică contemporană. Evident, erau alte vremuri.

Problema se pune în acest sens: ce vrem să facem când îi traducem, spre exemplu, pe Creangă, pe Eminescu sau pe Alecsandri în alte limbi și alte culturi? Ce tip de public vrem să atingem, cui vrem să îi aducem în față pe acești autori? Eu cred că sunt în principal două direcții, care sunt extrem de diferite: una este direcția „publicului larg”, cea la care se gândea editorul de mai sus și în care merge cea mai mare parte a editorilor, pentru că trebuie să și trăiască, să vândă și să scoată un ban din cărțile respective; cealaltă este direcția mai de nișă a „specialiștilor”, ceea la care mă gândeam eu, adică a cărților care pot intra în vizorul „profesioniștilor literaturii”, precum profesorii sau operatorii culturali din diferite domenii, care ar dori să integreze elemente de cultura sau de literatura română în activitățile lor. Deseori am primit întrebări sau cereri de recomandări de lectură din partea unor profesori italieni de gimnaziu sau de liceu, care predau literatura engleză sau comparată sau chiar literatura italiană, care doresc să introducă în programele lor ceva românesc, ca să deschidă orizonturi comparative sau să includă moștenirea culturală a studenților români din clasele lor într-o discuție cu privire la patrimoniul cultural european și global. La acest tip de „specialiști” mă refer, la „operatorii culturali” în domeniul literaturii, care au interes specific în vehicularea unor opere literare din spațiul românesc către un public care, în general, nu prea știe nimic în afară, în cel mai bun caz, de Cărtărescu. Astea ar fi cele două direcții pe care le văd eu, „specialiștii” în sensul ăsta și „publicul larg”.

Traducerea este o *meserie* și sunt oameni care trăiesc din această meserie, care sunt profesioniști în domeniu; eu nu fac parte din această categorie,

pentru că meseria mea – după cum am menționat – este cea de profesor universitar. Prin urmare, atunci când traduc, eu îmi pot permite să nu merg în direcția publicului larg, ci în cealaltă direcție, a „specialiștilor”, și să mă angajez în inițiative editoriale economice „perdante”, adică să traduc cărți care, probabil, nu se vor vinde în mii de exemplare. Totuși, din punctul meu de vedere, e bine să existe și aceste traduceri „perdante” din punct de vedere economic, dar care reprezintă un câștig cultural.

E bine să existe în patrimoniul de traduceri prezente într-o cultură literară și cărți care nu sunt publicate neapărat pentru a fi citite *imediat* de publicul cititor larg (care, de fapt, este tot mai „îngust”), ci mai degrabă pentru a fi disponibile pentru cei care ar putea dori, cândva, să le citească pur și simplu de plăcere sau pentru a le folosi în diferite tipuri de inițiative culturale. Înțeleg foarte bine, însă, și este absolut firesc, că atât traducătorii, cât și editorii, au nevoie ca cărțile pe care le traduc și le publică să se *vândă*. Acest lucru explică, în parte, și interesul predominant al pieței de carte pentru contemporaneitate. Am fost destul de surprins să văd în lista titlurilor pe care participanții la aceste ateliere doresc să le traducă un mare număr de autori „clasici”: foarte mulți traducători din română – dar nu numai – din ultimele generații au tradus sau traduc preponderent literatura contemporană, fiindcă este ceea ce cere piața, ceea ce chiar editorii înșiși doresc să publice în ideea că „se vinde”. Piața clasicilor români traduși recent în alte limbi nu este la fel de bogată, fiind adesea limitată la câțiva mari clasici ai secolului XIX, la autori și opere „canonice”, extrem de cunoscute. Din punctul meu de vedere, un mare atu al traducerii clasicilor ar fi să se introducă literatura română în circuitul literaturilor comparate: acesta ar fi un lucru foarte important din punctul de vedere al negocierii și al circulației valorilor literare în spațiul european. Atâta vreme cât cărțile din literatura română, cele care pot fi considerate „reprezentative” sau „importante”, într-un fel sau altul, nu sunt traduse, aceste cărți nu vor intra în ori-zontul comparatismului, iar literatura română va rămâne la margine când se va discuta despre literatura europeană, despre canonul european etc.

Monica Joița: Trebuie să îi dăm cuvântul în continuare lui Doris Mironescu, pentru a-și continua ideile (întrerupte din motive tehnice), dar îi mulțumim foarte mult lui Roberto Merlo pentru această introducere mai mult decât grăitoare și detaliată!

Doris Mironescu: Pornind de la rădăcinile sacre ale canonului și chiar ale canonului literar și de la reprezentativitatea automat comunitară, națională de fapt, a valorilor împachetate într-un canon, ajungem la ideea legăturii literaturii cu politicul. Se întâmplă că identitatea respectivei comunități, respectivei națiuni este legată indisolubil de numele din canon, de operele din canon, de regulile prezente în canonul literar. Din această cauză, de îndată ce apar

„sughițuri” ale istoriei, de îndată ce apar parcele dificile ale parcursului unei națiuni, încep să apară și problemele identitare despre care Roberto Merlo vorbea mai devreme în intervenția lui. O dată cu căderea comunismului, în anii nouăzeci, s-a pus foarte puternic această problemă a necesității reformulării canonului, a deconstruirii acestuia, a chestionării lui cu orice preț, a răsturnării lui, dacă este cazul, în orice caz a lărgirii lui. Chestiunea este deja istoricizată, evenimentele culturale de atunci le menționăm și acum, dar ele sunt deja istorie: un vestit număr special realizat de revista *Dilema* în 1998, care îl avea pe Eminescu pe copertă în chip de bancnotă, a stârnit valuri pentru câțiva ani, dar să pretindem că și acum stârnește valuri și scandaluri din pricină că Mircea Cărtărescu a scris, într-un scurt articol biografic, că Eminescu era mic de statură și avea picioarele păroase, după date autentice biografice, nu mai constituie un scandal, ci eventual constituie un fapt de magazin cultural pentru amintire ori amuzament. Și asta pentru că temperatura acestor evenimente a scăzut foarte mult, nu ne mai interesează, nu ne mai pare la fel de grav să știm aceste lucruri despre clasicii noștri, nu ne mai pare la fel de grav să ne punem întrebarea dacă aceștia sunt clasicii în care ne regăsim, dacă nu cumva mai sunt și alții, pentru că bănuiesc – sper – că suntem mai puțin nesiguri cu privire la identitatea noastră, care nu mai este în aceeași măsură legată de aceste embleme culturale și literare. Investim în continuare foarte mult în ele, credem în ele, ne recomandăm prin ele, facem festivaluri în numele lor, dăm premii în numele lor, Enescu, Eminescu, Brâncuși etc., dar, în același timp, canonicitatea, serialitatea numelor care compun canonul nu mai pare la fel de bătută în cuie.

Am discutat la dialogul precedent, cu Joanna Kornaś-Warwas, despre istoricitatea numelor care formează seria marilor clasici români, despre faptul că acești mari clasici nu au fost tot timpul aceeași, că seria lor s-a stabilizat destul de târziu, mult după moartea lor, în anii patruzeci ai secolului XX de fapt, și că ei au fost „înșurubați” în canonul didactic abia după aceea, în timpul comunismului, în anii șaizeci. Din această pricină, ne simțim mai puțin vulnerabili în fața ideii că poate clasicii noștri, cei patru – Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici – ar putea să fie cinci, ar putea să fie șapte, ar putea să fie doi și, eventual, alții decât cei din seria inițială. Din cauza asta ne simțim mai puțin amenințați că se pune de câțiva ani încoace destul de intens problema investiției canonice a Sofiei Nădejde sau a unor scriitori care nu sunt etnici români, precum Ronetti Roman; există astfel posibilitatea, la această vreme, unui canon oarecum mai relaxat. Pe de altă parte, mă întorc la ceea ce spunea foarte bine Roberto Merlo și anume că această relaxare a canonului nu ar trebui să însemne și o uitare a scriitorilor clasici minori, care au fost reduși la scară de in-

vestiția puternică, politică, școlară, de editare și așa mai departe făcută în cei patru scriitori junimiști. Ce ne facem cu Alecsandri? Ce ne facem cu Delavrancea, cu Coșbuc, cu Vlahuță și încă alții? Poate că ar fi trebuit și din ei să fi recuperat ceva, dar ce? Nu totul. Nu merită să aibă aceeași statură precum Eminescu, spre exemplu, poate pentru că valoric nu sunt la fel de grozavi; poate pentru că au pete biografice – Brătescu-Voinești este un antisemit feroce în anii treizeci, nu prea putem să recuperăm asta și nu ne dorim să o traducem în limbi străine, fiindcă nu asta ne interesează de la el. Dar există câteva proze ale duiosiei la dânsul, din anii tinereții creatoare, care ar putea să intereseze, poezia târgurilor provinciale, a comunităților mici și înfricoșate, a spaimelor de familie pe care generații de cititori români le-au asimilat, le-au învățat, acele lecturi au ajuns să facă parte din universul lor de referință și care ar putea să fie transmise copiilor lor care trăiesc în străinătate.

Aici revin la o problemă foarte interesantă ridicată de Roberto Merlo – posibilitatea de a propune traduceri din acești clasici mai mari sau mai mici, majori sau minori, însă mai țintite, mai focalizate, mai selective pentru publicuri mai restrânse, pentru un public didactic internațional, întrucât există comunități românești foarte mari în străinătate, în țările vest europene, și care învață uneori în românește sau uneori învață și în românește, și care ar putea să folosească ceva de pe urma acestor canoane didactice străvechi românești. Ce e de recuperat pentru ei? Pentru că, într-adevăr, nu există doar marele public și marile edituri și marii clasici și marii autori și marile capodopere, ci există și publicurile locale care pot să nu fie chiar de neglijat. Poate copiii emigranților români din Italia nu ne trezesc cine știe ce sentimente nouă, în România, nu ne pasă prea mult dacă ei vorbesc sau citesc în românește sau în italiană, există însă cititori la care vrem să ajungem – profesorii, studioșii, comparatiștii, care e nevoie să aibă ceva la îndemână; aici vorbea Roberto Merlo de câteva lucruri care se întâmplă deja de vreo două decenii – o deschidere a lumii academice românești către comparatism, către *World Literature Studies*, o încercare de a face posibile niște întâlniri literare transculturale, transnaționale la care să participe și cultura română.

Există un număr destul de amplu de cercetători în România dar și în străinătate, iar în străinătate este, cred, miza, care tocmai asta vor, asta urmăresc, să vadă în ce măsură ideile despre autonomia esteticului ale lui Maiorescu au corespondență în Brazilia sfârșitului de secol XIX, și se pare că au; în ce măsură un romantic român precum Eminescu poate fi pus în seria marilor ro-mantici europeni și în ce măsură nu poate fi pus, de cine poate fi alăturat și de cine nu – se pare că are mai multă legătură cu romanticul ceh Karel Hynek Mácha, cu slovenul France Prešeren și cu Petar Petrović Njegoš, muntenegreanul decât cu Hristo Botev, spre exemplu, fiind

vorba de un tempera-ment poetic diferit. Pe măsură ce ne apropiem de secolul XX și de secolul XXI găsim mult mai multe posibile legături pe liniamente și pe direcții care pot să ni se pară neapetisante pentru că sunt mai curând politice, iar pe noi ne interesează literarul și esteticul; însă nu e tocmai așa, pentru că literarul include în fond și destul de multă politică și destul de multă problematică de clasă și des-tul de multă zbatere socială – chiar clasicii noștri se ocupă cu asta, la Creangă, oricât de apolitic va fi fost el, există destul de multă preocupare identitară, din când în când de clasă, adeseori de rasă. (Creangă e cam antisemit, e adevărat, este autorul unei poezii revendicate de către legionari în anii treizeci, dar, între altele, și autorul unei nuvele simpatice, licențioase, *Moș Nechifor Coțcariul*, în care un țăran de la Neamț seduce o tânără evreică, recent măritată. N-am să susțin că asta contribuie neapărat la armonia interetnică, dar e ceva interesant, ceva care poate fi studiat, la nivel academic nefiind chiar atât de pudici încât să închidem ochii la *Moș Nechifor Coțcariul*, și poate nici la prozele pornografice ale lui Creangă, care sunt încărcate de anxietăți de clasă: *Povestea lui Ionică cel Prost* este despre un țăran sărac care îl păcălește pe bogătanul satului și îi seduce soția în prezența lui, pretextând că el nu știe ce e aceea sex, cum se face, și că trebuie învățat. Terenul este aproape neacoperit critic, pentru că critica românească este, istoric, foarte pudică, iar aceste lucruri nu se tipăresc decât din an în Paști, și de comentat – aproape niciodată).

Există, așadar, posibilitatea de a discuta zone clasice, zone poate nu neapărat canonice dar pe care canonicitatea le-a marginalizat, scriitori vechi, scriitori de secol XIX adesea, datorită existenței acestui interes, acestei curiozități, acestei deschideri academice pentru teme politice, identitare, culturale în sens foarte larg. Din acest punct de vedere putem să ne bucurăm de faptul că trăim o epocă postcanonică, în care canonul nu a dispărut, niciodată la nivelul școlar, dar relația noastră cu el s-a relaxat.

Roberto Merlo: Doris Mironescu are dreptate, și e semnificativ exemplul pe care l-a dat cu scriitorul muntenegrean Petar PetrovićNjegoš,cu *Cununa muntelui*, care, într-adevăr, a fost tradus în italiană în mai multe rânduri și, bineînțeles, fiind un poem epic, despre haiduci, despre revoluționarii antiotomani din Muntenegru, nu prea avea șanse să devină o lectură de căpătâi a cititorilor italieni, fiind un autor „de nișă”. Însă, a fost tradus, și datorită acestui fapt are o intrare pe Wikipedia în italiană și a pătruns în anumite discuții despre literatura secolului al XIX-lea sau despre imaginarul antiotoman în Balcani, atrăgând atenția unor specialiști care, fără aceste traduceri, nu ar fi putut să citească opera respectivă. Este unul dintre exemplele despre ce s-ar putea face și cu literatura română, inclusiv cu unii dintre autorii socotiți

„minori”, care ar putea fi analizați din anumite puncte de vedere inedite. Ceea ce aș putea să adaug peste ceea ce a spus excelent Doris Mironescu este importanța sprijinului instituțional pentru inițiative de traducere de această natură: așa cum am spus înainte, din punct de vedere financiar, economic și de marketing, asemenea traduceri „de nișă” s-ar putea să nu fie foarte vandabile și, prin urmare, rentabile financiar pentru editură, dar merită oricum făcute. Asta mi se pare că ar trebui să fie una dintre datoriile instituțiilor care se ocupă cu promovarea și difuzarea culturii române în străinătate: să aibă în vedere și asemenea circuite mai reduse ca amploare, dar nu mai puțin însemnate, de difuzare, nu doar pe cele care țintesc publicul larg. De fapt, cele două lucruri pot merge mână în mână: să fie tradusă literatura extrem contemporană, potențial mai „vandabilă”, dar și autorii mai vechi și „clasicii”. Circuitele de difuzare, însă, *sunt* diferite, și anumite norme pe care le impun forurile de finanțare au în vedere doar primul caz: să-i ceri editorului care publică o carte potențial „de nișă”, deși semnificativă din punct de vedere cultural, să scoată cinci sute de exemplare e prea mult, și îl descurajează să se angajeze la o asemenea întreprindere pentru că, deși cartea e plătită, a rămâne cu patru sute de exemplare nevândute este o problemă. Ar trebui să existe și direcții de subvenționare care să aibă în vedere posibilitatea de a scoate și tiraje mai reduse, o sută cincizeci, de pildă, cu posibilități de extindere. Este firesc ca instituțiile publice care finanțează publicarea traducerilor să dorească ca investiția lor să fie „rentabilă”. Totuși, rentabilitatea n-ar trebui doar contabilizată în termeni de exemplare tipărite, ci și evaluată în termeni de capital cultural câștigat prin existență traducerii unei opere cu o anume însemnătate istoric-culturală, cum ar fi „clasicii”, chiar dacă cercul cititorilor săi potențiali ar putea fi relativ restrâns.

Doris Mironescu: Întrebările pe care putem noi să ni le punem acum sau provocările pe care putem noi să le lansăm privesc ce anume putem să extragem de la clasicii noștri, de la scriitorii noștri vechi așa încât ei să devină relevanți în contexte largi, transculturale. Într-adevăr, miza unei astfel de inițiative va trebui, din start, să fie mai puțin ambițioasă. Ar fi vorba mai curând de antologii, probabil, de culegeri de texte din autori diferiți și nu doar români, de niște inițiative transculturale și transnaționale, dar poate că e puțin cam prețios să începem noi să dăm reguli sau idei pentru astfel de inițiative. Dar ce ar putea oferi literatura română în cadrul unei astfel de culegeri? Nu mă pot ghida decât după tipurile de subiecte pe care comparatistica românească le-a propus în ultimii zece-douăzeci de ani. Să ne gândim, de pildă, destul de la îndemână și destul de urgent, la nevoia de a aduce în față o literatură feminină pe care canonul a ocolit-o, de a aduce în atenție scriitoarele femei. Din cauza asta, de câțiva ani există un Premiu național de literatură *Sofia Nădejde*, care

promovează literatura scrisă de femei, simultan cu promovarea acestei scriitoare de secol XIX, marginalizată în primul rând pentru că era femeie, dar și pentru că era socialistă. Iată un loc unde se poate aduce o contribuție, unde discuți despre începuturile unei literaturi feminine și feministe în țările Europei de Est. Cercetările românești în domeniu merg, în general, fie pe Europa de Est, fie pe zone periferice și semiperiferice ale Europei, „Europa, România și Norvegia în secolul XIX” sau Danemarca, sau Slovacia etc. Eu, predând secolul XIX, cum știu că face și Roberto Merlo, care e specialist pe poezia secolului XIX și pe mitul dacic în secolul XIX, mă gândesc și la o literatură la fel de puțin reprezentată, anume literatura de salon. Deși este scrisă de oameni bogați, de boieri în secolul XIX, literatura română nu prea are literatură de salon. Poate asta se leagă de faptul că până și boierii care scriau literatură română o scriau dintr-o perspectivă naționalistă, se doreau reprezentanți ai țaranului, sondeau folclorul etc., iar asta face ca literatură de salon cât de cât valoroasă să nu avem decât foarte puțină. Costache Negruzzi e autorul unei excelente nuvele în 1838, *O alergare de cai*, despre cursele de pe hipodromul din Chișinău. La fel, rar de tot găsim literatură de conac, o literatură a „vieții la țară”, dar îl avem pe Duiliu Zamfirescu, cu romanul său din 1894, care scrie despre asta și care am văzut că e redescoperit, tradus și interesant pentru mulți. Pe urmă, Ionel Teodoreanu, care redescoperă tema și în *La Medeleni* rescrie acest roman al vieții la țară. Alecsandri, care ar putea fi interesant pentru episoadele venețiene și siciliene din viața sa, trăindu-și iubirea vieții lui cu Elena Negri la Veneția și Palermo, prin 1846-1847, se leagă de turismul romantic și sentimental.

Roberto Merlo: Sau chiar literatura de călătorie, care este extrem de interesantă pentru circularea imaginilor în epocă și este extrem de relevantă pentru construirea unei imagini colective a Europei din interiorul ei.

Doris Mironescu: E vorba și de constituirea unei imagini a Europei cât de cât comună, dar și de fixarea unor clișee: cum arată englezul care călătorește muncit de *spleen*, cum arată spaniolul, mereu înfumurat, cum arată alte naționalități. Iar, pe de altă parte, călătoria funcționează și ca ciment identitar și național, căci se călătorește și în interiorul țării – pașoptiștii călătoresc la munte tare des, urcă Ceahlăul în grupuri sau merg la mănăstirile oltenești și asta îi ajută să intre în legătură cu „sufletul național”, cu peisajul, cu poveștile, cu trecutul. Recent a apărut în traducere cartea lui Alex Drace-Francis, specialist în literatura de călătorie, *Istoria mămăligii*, care explorează și literatura mămăligii în România, și în care găsește niște chestii fantastice, pe care nu le-am mai citit în viața mea, iar eu sunt, chipurile, specialist în secolul XIX; găsește piese ale lui Gheorghe Asachi despre țaranul român trimis să-i învețe pe irlandezii, în

1847, cum se face mămăliga, fiindcă irlandezii nu știau. Vorbim, iată, de călătorii culturale și relevante economic și relevante pentru contactele între culturi, sau măcar pentru imaginarea unor contacte culturale și pentru imaginarul nostru comun european.

Roberto Merlo: Un lucru, într-adevăr, l-am remarcat: este lipsa femeilor din lista de „clasici” traduși și doriți de către participanții la ateliere, în afară de Sofia Nădejde și de Cella Serghi. Aceasta e o problemă deschisă, și foarte actuală: reintroducerea, recuperarea, redescoperirea scriitoarelor în canonul literaturii române. Pentru literatura contemporană, firește, lucrurile stau altfel, de la Gabriela Adameșteanu la Marta Petreu, Ruxandra Cesereanu și altele, sunt multe autoare care au fost traduse. Pentru segmentele temporale mai vechi ale literaturii române, însă, autoarele cam lipsesc din panorama traducerilor, așa cum lipsesc, bineînțeles, din canon, de fapt. Ceea ce impune o redescoperire și o recuperare.

Monica Joița: Roberto, în Italia care sunt clasicii de astăzi din literatura italiană?

Roberto Merlo: Eu fiind specialist în literatura română nu prea pot să zic, nu e domeniul meu, eu cunosc mai bine literatura română decât literatura italiană.

Monica Joița: În librării sunt traduceri noi din clasicii italieni?

Roberto Merlo: Pot spune că tocmai în România a fost inițiată o amplă operațiune culturală de excepție, de cel mai înalt nivel științific și foarte bine gândită din punct de vedere editorial, axată pe literatura italiană „clasică”. Este colecția *Biblioteca italiană* publicată de către Editura Humanitas, care a introdus sau a readus în circulație – în traduceri noi sau în traduceri și ele „clasice”, uneori revizuite – o serie de „clasici”, vechi, moderni sau contemporani, ai literaturii italiene, de la Dante, Cavalcanti, Lorenzo ilMagnifico sau Machiavelli, trecând prin literatura Renașterii și a Barocului și prin Romantism, până la Pirandello, Sciascia, Montale, Luzi sau Calvino. *Biblioteca italiană* de la Humanitas, gândită de Smaranda Elian și realizată cu participarea unui număr destul de mare de colaboratori excepționali – italieniști, traducători și îngrijitori de ediții – ar putea fi un exemplu pentru ceea ce s-ar putea face și în cazul literaturii române, adică o „bibliotecă a clasicilor”. Bineînțeles, revenim la ceea ce s-a discutat anterior: problemele unei asemenea biblioteci sunt ce punem în ea, adică care sunt autorii și/sau operele pe care le considerăm „clasice”, și cărui public i se adresează.

PARTENERIAT AUTOR ȘI TRADUCĂTOR. AVANTAJE ȘI RISCURI



Marian OCHOA de ERIBE



Gabriela ADAMEȘTEANU

Monica Joița: Bună dimineața! Vă mulțumim, Gabriela Adameșteanu și Marian Ochoa de Eribe, pentru că ați acceptat să fiți protagonistele acestui dialog! Vă invit, pentru început, să vorbim puțin despre proiectele dumneavoastră de scriere și traducere.

Gabriela Adameșteanu: Bună dimineața! Mă bucur că am fost aleasă împreună cu Marian, cea mai bună traducătoare din română în spaniolă! Colaborarea cu ea este o plăcere! Anul în care îți apar traducerile vine din urmă cu o muncă a traducătorului care a reinventat cartea pentru o altă limbă, pentru o altă cultură. După părerea mea, traducătorul este coautor. Deci e un parteneri-at cu risc pentru ambii, și pentru scriitor, și pentru traducător. Dar cu Marian Ochoa mergi la sigur, poate chiar cartea ta să sune mai bine decât în limba română! Anul acesta *Fontana di Trevi* a apărut în Spania, în traducerea lui Marian, iar în Ungaria a apărut *Voci la distanță* în traducerea Gabrielei Koszta cu care de asemeni am colaborat la mai multe cărți ale mele. În toamnă va fi publicată și ediția daneză *Dimineții pierdute*, un proiect mai dificil fiindcă Marie Andersen, editoarea de la Palomar, ea însăși o excelentă traducătoare, a fost foarte exigentă și nu a acceptat decât versiunea venită prin franceză a lui Anne Marie Tetevide. Din păcate, deocamdată pentru daneză sunt foarte puțini traducători.

Monica Joița: Mulțumim! Să ne referim puțin la acest caz special, așa zice, de traducere prin ricoșeu. Să discutăm un pic despre acest caz. Mulțumesc, deocamdată, și o rog și pe Marian să răspundă.

Marian Ochoa de Eribe: Bună ziua tuturor! În ce privește munca mea, anul acesta a fost destul de rodnic, bine, faptul că am terminat *Theodoros* de Mircea Cărtărescu e o dovadă. Și sunt extrem de încântată de această carte. A fost o bucurie mare. A fost o carte grea, într-un fel, dar nu cred că a fost cea mai grea carte a lui Mircea Cărtărescu, dar faptul că registrul literar s-a schimbat cu totul și cu totul și lumea literară pe care ne-o propune este cu totul alta decât Ștefan cel Mare și fereastra triplă către stradă și caloriferul, mă rog, toată lumea știe foarte bine despre ce e vorba, asta a fost un motiv de bucurie. Pentru mine, am zis asta mereu când am fost interviuată sau întrebată, a fost un fel de întoarcere la opera lui Cervantes. Este un fel de *novela bizantină*. Așa sunt considerate la noi romanele baroce unde se trăiesc mai multe aventuri în același timp, în paralel, suprapuse, cu lumi foarte pestrice și foarte pitorești, așa că pentru mine a fost o experiență absolut specială. Pe de alta parte, lucrez chiar acum la *Voci la distanță*, ultima carte a Gabrielei. Și mai am și un proiect foarte simpatic, *Vampirul Vicu în Mirabelia* de Radu Țuculescu. Când am acceptat acest proiect tocmai terminasem *Theodoros* și mi-am zis să schimb total registrul, să văd ce se întâmplă cu literatura pentru copii, ceea ce avea să se dovedească o experiență foarte interesantă. Eu nu am vorbit încă cu domnul Radu Țuculescu nici nu știu dacă el știe că eu sunt traducătoarea romanului. Dar este vorba de un proiect foarte interesant pentru că sunt și profesoară de limbă spaniolă și mereu mă plâng că copiii nu prea știu o mulțime de lucruri și că trebuie să învețe cuvinte, cuvinte, mai ales cuvinte, prin lectură. Iar acum eu sunt cea care trebuie să propună cuvintele pentru copii, ceea ce a dus la un fel de luptă interioară foarte puternică, o experiență foarte palpitantă, într-un fel. La *Voci la distanță* mai am lucruri, destul de multe lucruri, de prelucrat și de finisat, dar cam asta a fost pentru anul în care trăim acum.

Monica Joița: Mulțumesc, și acum vă invit pe amândouă să ne vorbiți despre acest subiect extraordinar de incitant pe care l-ați ales. De ce parteneriatul autor-traducător? De ce acest cuvânt care, sigur, pare normal, pare firesc, parteneriat?

Marian Ochoa de Eribe: Titlul a fost propus de Gabriela Adameșteanu. Eu am ales-o pe Gabriela pentru că are o operă absolut specială din mai multe puncte de vedere. Eu am citit-o înainte de a deveni traducătoarea ei sau traducătoarea ultimelor ei romane. O experiență extraordinară. Și, în plus, îmi este foarte dragă la nivel personal, are multe lucruri interesante de povestit. Când ne-am întâlnit la Madrid am vorbit îndelung, este o persoană (mai mulți dintre voi o știți mai bine ca mine) plină de umor, de haz. M-am gândit că puteam aborda orice discuție în acest dialog, dar subiectul a fost propus chiar de Gabriela. Eu, ca traducătoare, am început cariera traducând autori morți: am tradus în primul rând pe Panait Istrati și apoi pe Mircea Eliade, apoi Mihai

Sebastian. Primul autor viu a fost Mircea Cartărescu. Când am acceptat traducerea *Ruletistului*, a fost bine, a ieșit bine, dar când l-am cunoscut pe Mircea prima mea reacție foarte spontană a fost tocmai pe acest subiect, adică „sunteți primul autor viu pe care îl traduc”. Întâlnirea autor-traducător ne provoacă niște emoții, o mare tensiune, pentru că, așa cum a zis Gabriela, un autor pune în mâinile noastre opera sa. Cred că trebuie să fii generos ca să ai încredere în acest om care preia opera ta, la care ai lucrat atât de mult și care înseamnă un proiect vital și artistic. Și eu, ca traducătoare, mă simțeam în largul meu când autorul respectiv era mort. Dar atunci domnul Cartărescu a râs foarte mult și a zis ceva de genul, „sper că nu vrei să mor repede ca să te simți mai bine”. A fost o glumă, bineînțeles, și iată că mergem înainte cu mare bucurie și succes. Dar eu, ca traducătoare, am acest raport grijuliu cu autorii. Eu nu prea apelez la ei; Gabriela e martoră, eu nu am discutat cu ea nici un amănunt despre nici un roman. Eu mă descurc singură.

Gabriela Adameșteanu: Sincer, am avut o ezitare la cuvântul „parteneriat”, pentru că noi, românii, nu suntem niște parteneri întotdeauna facili. Există în general la noi multă suspiciune acumulată în timp și destul de puțină solidaritate, deci relațiile de parteneriat nu sunt foarte simple. Pot fi combinații dificile, mai ales fiindcă e vorba despre sensibilități de autori și de dificultăți ale muncii de traducător. Șansa mea a fost că eu am avut acest sentiment de parteneriat și am o listă de traducători cu care m-am simțit parteneră în timp ce mi se traduceau cărțile. Am avut noroc și cu Alain Paruit, primul meu traducător pentru o limbă ocidentală. Foarte bine m-am înțeles și cu Roberto Merlo, care m-a uluit cu româna lui: era așa de bună încât l-am întrebat din ce regiune a țării e, sezizasem accentul ardelenesc pe care îl prinsese când învățase româna. Nu știu dacă acum, ditamai profesor la Torino, încă îl mai are. Parteneră și prietenă sunt și cu Rumiana Stanceva, care mi-a tradus absolut toate cărțile în bulgară, și care este o minunată profesoară, cu doctorate, cu studenți. Joaquín Garrigós, pe care din păcate a trebuit să-l evocăm la Madrid, fiindcă murise foarte recent, mi-a tradus două cărți, deși dorința lui ar fi fost să traducă și *Dimineață pierdută*, dar întotdeauna era foarte ocupat. Și lui îi plăceau autorii morți, a tradus mulți interbelici și era foarte selectiv. Să nu uit pe Eva Wemme, care a luat și premiul de la Leipzig cu traducerea *Dimineții pierdute*, la care l-aș aminti și pe Jan Koneffke, scriitorul german, care a ajutat-o și care va traduce *Voci la distanță*. Și lista de parteneriate s-ar putea lungi.

Marian Ochoa de Eribe: Gabriela, eu vreau să abordăm și parteneriatul mai puțin pozitiv. Am citit mărturia lui Kundera în ce privește traducerea romanului *Gluma* și cum a descoperit că e alt roman. Și din acel moment el a început să treacă la control toate traducerile pe care le putea citi. Aș vrea să știu dacă tu ai pățit așa ceva. Spaniola ca limbă este destul de apropiată, pentru

un român este ușor să citească și să urmărească ce se spune acolo. E mai greu cu alte limbi. Dacă nu vorbești suedeza sau daneza sau ungara, este clar că nu poți urmări traducerea și nici cum s-a descurcat traducătorul în anumite pasaje mai grele sau mai complicate. Ai pățit așa ceva vreodată?

Gabriela Adameșteanu: Marea mea șansă este că, în afară de franceză, și chiar și acolo doar până la o limită, nu pot urmări nicio traducere a mea. Fericirea se bazează uneori pe ignoranță. Mi-am dat seama de acea minu-nată traducere a lui Alain Paruit, pentru că deși eu citeam, vorbeam în franceză și chiar tradusesem și eu, când i-am citit limbajul popular al Vicăi, am avut di-ficultăți să-l înțeleg. Paruit mi-a spus că a utilizat felul de a vorbi al unei mă-tuși a lui. Văzând că nu prea înțeleg, mi-am zis: asta e foarte bine. Pe urmă am intrat în partea a doua, „romanul retro”, iar Paruit mi-a spus că nu a avut aici cum să marcheze influența franceză asupra felului cum se vorbea în lumea burgeză românească a începutului de secol 19. Sunt deci și dificultăți ale tex-tului peste care niciun traducător nu poate trece.

Dar tot urmărind eu prima mea traducere (n-am mai făcut niciodată această operațiune), am descoperit că îmi lipseau, din când în când, pasaje: textul mai fusese uneori scurtat. L-am rugat insistent pe Alain să îmi pună înapoi pasajele. Mi-a spus că avusese o înțelegere cu editorul, care îi dăduse mână liberă cu această carte groasă, veche. (Și acum mi se pare un miracol că a putut să apară în anul 2005, după treizeci de ani de la publicarea ei în română, la Gallimard. Multă vreme eu construisem în minte un clasament, o ierahie a situației scriitorului român care vrea să fie tradus: sus de tot se afla *publisher*-ul, editorul, apoi foarte important era traducătorul, care, uneori, era și agent literar și undeva jos, mic, era autorul român, lipsit de putere pe piață, având în spate și o imagine proastă a țării. Așa stăteau lucrurile în 2005, acum stau mai bine.) Deci, Alain avea mână liberă să facă ce vrea cu textul, și mi-a spus, plictisit, după mai multe discuții: „Nu pun nimic înapoi și, dacă ții să știi, scena aia din salon e groaznic de lungă, nu se mai termină, e foarte bine că am scurtat-o. Tu nu știi nimic despre Franța, eu știu publicul francez, e bine că ți-am scurtat scena.” Atunci m-am rugat de el pentru un singur pasaj la care țineam foarte mult: profesorul Mironescu iese pe terasă, se gândește că nu știe dacă va mai avea și altă vară, e bolnav, începe războiul. Și vede păsările care zboară, și spune că și păsările au ceva feroce: dacă te uiți la ele și la ciocul lor de aproape, te pot speria. Țineam foarte mult la acest pasaj, și am insistat pentru el, iar Paruit a spus: „Nu, nici gând, și dacă vrei să știi, păsările nu sunt deloc feroce! Nu e adevărat ce ai scris acolo!”

Alain tradusese Cărtărescu înainte și mi-a spus că din punctul lui de vedere e cel mai dificil autor de tradus. Se poticnise cred că la *Orbitor*, atunci îmi scrisese și mie o scrisoare că nu va mai traduce niciodată, avea un moment de

descurajare. Și-a revenit, a terminat de tradus Cărtărescu, l-a publicat. Era fericit de câte ori găsea la Cărtărescu referiri la păsări etc. în care ei rezonau. Cu mine n-a rezonat decât la personajul Vica, pe ea o iubea. Iată și un alt risc pe care îl ai ca autor cu un traducător.

Dar marele risc e atunci când nu știi limba și n-ai cum controla nimic: de pildă, traducerea *Dimineții pierdute* în turcă a făcut-o foarte repede o traducătoare fără multă experiență, și eu m-am tot întrebat: o fi ea genială, sau Dumnezeu știe ce a pus acolo, în cartea mea? Nici traducerea *Dimineții pierdute* în engleză nu este reușită, limbajul Vicăi și limbajul Ivonei, femeii care aparțineau unor niveluri sociale și culturale foarte diferite, este uniformizat și din cauza asta, comicul de situație, comicul de limbaj se pierd într-o limbă de lemn, aplatizată. Traducătorul, Patrick Camiller, nu și-a bătut capul cu personajele mele. Uneori traducătorul decide să ia cartea de 400 sau 500 de pagini, citește un sfert, i se pare că îl interesează, se apucă de lucru, dar uneori pentru aceeași situație folosește cuvinte diferite, și din nou se pierd nuanțe expresive. Personajul meu Vica vorbea mereu despre soțul ei numindu-l „lighioana bătrână”, dar traducătorul a lucrat, poate, în timp mai lung sau lucra și la alte cărți, și a uitat de „lighioana bătrână”, așa că bărbatul Vicăi căpăta de fiecare dată altă denumire, și din nou comicul situației se pierde.

Marian Ochoa de Eribe: L-ai pomenit pe Alain Paruit, eu nu l-am cunoscut, dar am trăit această experiență pentru că noi, traducătorii, ne citim, adică citim cum a rezolvat Bruno Mazzoni în italiană sau cum a rezolvat Laure Hinckel în franceză, dacă deja e cartea publicată în limbile respective, iar eu, când am lucrat la *Aripa stângă*, publicată în traducerea lui Paruit, acolo lipseau pur și simplu zeci de pagini. Mie mi se pare o lipsă de respect, eu nu îndrăznesc să scot o frază; de exemplu, când apar cărțile lui Mircea Cărtărescu, când apar acolo dialoguri, foarte rar, pentru că nu este scriitor de dialoguri (și aș vrea să deschid acest subiect mai încolo), el nu prea scrie dialoguri, dar mai avem de a face cu câte o scenă cu copiii care glumesc între ei sau se mai joacă și spun cântecele cu rimă ușoară; dacă eu traduc literal, se pierde rima, gluma nu mai funcționează în textul spaniol, așa că probabil am sacrificat cam de două ori ceva la un autor, dar eu nu mi-aș permite asta în ruptul capului, chiar dacă mi se pare o scenă plictisitoare, chiar dacă nu se potrivește cu cultura mea, cu cultura spaniolă, cu publicul lector, asta nu mă interesează, asta e propunerea artistului și trebuie luată ca atare. Vorbeai și despre părerea lui Paruit despre dificultatea intrinsecă a textelor lui Cărtărescu și eu pot să spun că pentru mine (poate că sunt deja obișnuită cu vocea lui, cu felul în care construiește și textul, și fraza, și totul) nu e așa; eu am mai multe probleme cu dialogurile tale, fiindcă acolo tu „ai ureche” pentru limba vie, pentru limba spontană, care este foarte greu de reprodus, iar asta e nodul, spiritul prozei tale,

cum vorbesc și cum se construiesc personajele prin convorbirile lor, iar dacă eu, ca traducătoare, nu prind acest ton, nu prind registrul, dacă nu reușesc să prind, nu doar muzicalitatea discursului ci și stilul lui, atunci e dificil. Asta e și dificultatea la romanele pentru copii, unde dialogurile trebuie să fie credibile, accesibile. Mie mi se pare o dezbateră falsă sau artificială cea referitoare la dificultatea textului; poate fi un text cu fraze foarte lungi, foarte întortocheate, cu un stil baroc, care în sine este greu, complicat, însă de cele mai multe ori dificultățile eu le găsesc în altă parte; de exemplu, la *Voci la distanță* eu m-am luptat cu felul în care personajele vorbesc, se povestesc, vorbesc despre alții, asta fiind foarte dificil în general, și în opera ta în particular.

Gabriela Adameșteanu: Sunt conștientă de asta. Despre *Dimineața pierdută* mi s-a spus mult timp că e o carte netraductibilă. Acum, ca să îi fac dreptate lui Alain Paruit, el mi-a zis că nu există cărți netraductibile, există diferență între traducători (de fapt a zis că există și traducători proști). Tot el mi-a zis că „tu ești mai rea decât Cărtărescu, pentru că lui i-am tăiat un mai mare număr de pagini, și nu a spus nimic.” Dar știu că a spus într-un interviu în Suedia că aceea e ediția integrală, din ediția franceză lipsesc mai multe pagini. Marea mea dificultate, mai ales la *Dimineața pierdută*, dar și la celelalte romane, este că traducătorul trebuie să aibă în urechea vorbirea unei femei în vârstă și necultivată, dar nu proastă. Marele succes al Evei Vemme cu *Dimineața pierdută* în versiunea germană s-a datorat faptului că și ea avea o bunică provenită dintr-un mediu similar Vicăi și ea are o ureche foarte bună pentru vorbirea orală. Multă vreme s-a crezut că minoritatea germană a fost marea șansă pentru literatura română ca să fie tradusă în Germania. Din păcate nu e așa, în Spania, în Franța sunt mai multe cărți din literatura română traduse. În minoritatea germană erau mulți scriitori care s-au promovat pe ei înșiși în primul rând în Germania, unde s-a considerat, o vreme, că literatura română este cea a minorității germane, fie din zona șvabilor fie din zona sașilor. Herta Muller a luat premiul Nobel și ca autoare din România, ceea ce e corect, dar limba română încă e „nebifată” la Stockholm. Iar Gerhard Csejka, un foarte bun traducător, care visa să traducă *Dimineața pierdută*, ca o provocare a lui, mi-a spus: „Noi, care venim din România, nu putem traduce, copilăria noastră, tinerețea noastră le-am trăit într-o limbă și o cultură germană diferită, noi nu avem în ureche vorbirea vie din Germania.” Nu știu în ce măsură este adevărat, dar a fost o șansă că Eva Vemme, care era și femeie și avea în familie persoane pe care le putea considera echivalente, a tradus cartea și nu un domn care avusese germana săsească sau germana șvabă ca vorbire în toată copilăria drept limbă nativă.

Marian Ochoa de Eribe: Nu e adevărat că literatura e mai grea per total în cazul diferiților autori. În cazul Gabrielei Adameșteanu tonul și dialogu-

rile personajelor sunt axa traducerii. La început am fost speriată de perfecționismul ei, pentru că este un autor care se întoarce neconținut la opera sa și care o scrie, o rescrie, o schimbă și asta poate fi o problemă pentru un traducător. Sunt autori, precum Mircea Cărtărescu, din care am tradus masiv, care nu mai schimbă o virgulă; apoi am dat de Gabriela Adameșteanu care se mai gândește, mai schimbă numele personajelor, mai scoate sau mai adaugă text, astfel încât traducătorul poate da aproape în schizofrenie.

Gabriela Adameșteanu: Recunosc asta, și deseori mă încercă un sentiment de vinovăție față de editorii și traducătorii mei. După ce Alain Paruit mi-a spus că scena salonului e prea lungă, mi-am zis dacă tot e să o taie cineva, mai bine o tai eu! La *Provizorat* am făcut o ediție la care m-am gândit că ar fi trebuit, pentru traducere, să aibă mai puține detalii de viață românească. Dar când i-am spus lui Marian, ea deja tradusese și, foarte demnă, mi-a spus că cititorul spaniol acceptă și detaliile acelea presupus inutile; a avut dreptate, a fost foarte bine primită. La *Voci la distanță* apucasem deja să tipăresc a doua ediție și am insistat ca traducerea să fie făcută după această ediție. Cel mai bine ar fi să nu recitesc ce am scris, pentru că am această tendință continuă de a perfecționa textul. Dar tot tăind la cărțile mele, începând cu *Dimineața*, am observat două lucruri: în primul rând, că dau informații mult prea multe, mai ales la cărțile scrise în comunism, ce se adresau unor oameni cu un alt ritm al vieții și altă răbdare pentru lectură. Al doilea lucru observat este că literatura este perisabilă, ceea ce nu se învață la școală; noi credem că oamenii citesc cu aceeași plăcere ceea ce s-a scris acum o sută de ani, ceea ce nu e deloc adevărat. Dar dacă am spune acest lucru am dărâma tot studiul literaturii; realitatea e că o parte din informația pe care o dăm noi devine caducă în timp, un fapt pe care, poate, mai bine nu îl observăm.

Marian Ochoa de Eribe: Eu sunt profesoară la liceu și știu foarte bine ce înseamnă percepția copiilor față de mari clasici și țin minte că acum câțiva ani am citit *Mihail Strogoff* de Jules Verne, voiam să citim împreună un clasic cu aventuri, iar copiii erau absolut disperați pentru că în aceasta carte „nu se întâmplă nimic”; dacă nici în *Mihail Strogoff* nu se întâmplă nimic pentru noile generații de cititori, asta e și o dovadă a teoriei tale. Pe mine mă bucură foarte mult această reflecție a ta despre cititori, despre receptarea literaturii; eu am făcut lucrarea de doctorat despre teoria receptării și pe mine mă interesează dacă tu te gândești la lectorul contemporan, dacă ai observat această evoluție la tine, în opera ta, de la primele romane, dacă tu crezi că perspectiva față de opera ta ține cont și de cum va fi receptată.

Gabriela Adameșteanu: Pe scurt, lumea are impresia că *Dimineața pierdută* vine din mijlocul comunismului, dar, de fapt, vine cu patru ani înainte de căderea comunismului și a fost, spre uimirea mea, receptată în mare măsură

de generațiile următoare. Eu însămi sunt uimită că e citită și acum cu plăcere, după aproape jumătate de secol, ea a trecut foarte bine și examenele presei și criticii internaționale, în care a fost considerată drept ultima carte modernistă. Eram foarte mândră că în anii optzeci știam argoul tinerilor și aveam în *Întâlnirea* un personaj tânăr, un student care folosea acel argou foarte autentic. Când am citit-o la întrunire literară în România, m-am uitat la publicul tânăr care, din păcate, nu prindea nimic din ceea ce era de râs altădată, cu doar douăzeci de ani înainte. Acela a fost șocul meu, că și cărțile mele vor îmbătrâni și că există cărți care îmbătrânesc mai încet, și cărți care îmbătrânesc mai repede, ca și oamenii.

CUM SE PROMOVEAZĂ O TRADUCERE?



Monica CURE



Liliana COROBCA

Monica Cure: Cu Liliana Corobca am o relație de scriitor-traducător de mai mulți ani, și așa vorbi un pic mai mult despre ea. Este născută în Republica Moldova dar de foarte mult timp ea s-a mutat la București, și poate vom discuta și despre asta referitor la ceea ce înseamnă identitatea scriitorului în traducere; este scriitoare și cercetătoare a cenzurii comuniste. A coordonat volumele *Panorama comunismului în Moldova sovietică* și *Panorama comunismului în România*. Printre romanele publicate figurează *Imperiul fetelor bătrâne*, *Buburuza*, precum și biografia romanțată *Ionesco. Elegii pentru noul rinocer*. Romanul *Kinderland* a fost tradus de mine în engleză, fiind tradus și în germană, slovenă, sârbă și italiană și cu siguranță mai urmează și alte traduceri. În engleză am tradus în primul rând *Caiet de cenzor*, care a câștigat Premiul *Oxford Weindenfeld*, după care a urmat *Kinderland* și acum, în toamnă, a fost publicat *Capătul drumului*. Mulțumirile mele, Liliana, pentru că ai acceptat invitația mea!

Liliana Corobca: Mulțumesc foarte mult, este o inițiativă foarte originală și, probabil, una foarte specializată într-un domeniu nedreptățit, așa spune.

Monica Cure: Liliana, noi am vorbit foarte mult de-a lungul acestor ani, pentru că în fiecare an, practic, a ieșit o traducere în engleză dintr-un roman de-al tău, traduceri făcute de mine. Practic, suntem constant implicate în munca asta, și de traducere, unde tu mă ajuți foarte mult, dar avem și relația noastră în care discutăm promovarea și promovăm traducерile romanelor împreună. Prima întrebare este, pur și simplu, cât de importantă ți se pare promovarea traducerilor, mai ales în contextul în care am auzit deja, din biografia ta, că nu e singurul lucru pe care îl faci?

Liliana Corobca: Când ești un autor necunoscut într-un spațiu necunoscut, când ești tradus într-o limbă pe care eu, ca autoare, nu o vorbesc, și nu am un public al meu într-o țară străină, atunci promovarea este esențială, după părerea mea, pentru că acea carte, nu contează cât de valoroasă (dar e de presupus că este, din moment ce și traducătorul, și editura au găsit valoarea acelei cărți), dacă nu este promovată, atunci riscă să rămână aproape sută la sută necunoscută. Promovarea unei traduceri este esențială, mai ales pentru țările mici, pentru limbi în care există un singur traducător dintr-o limbă în alta; este esențial să existe și acest mecanism de promovare.

Monica Cure: Chiar și faptul că apare o carte tradusă și publicată la o editură din străinătate deja e un semn că a început mecanismul de promovare.

Liliana Corobca: Deja există o apreciere în străinătate a acelei cărți, dar pentru un public mai larg probabil că trebuie făcut mai mult, simpla publicare nu cred că este suficientă.

Monica Cure: Eu sunt de părere că nu e suficient, pentru că pur și simplu să traduci o carte nu înseamnă că aceasta va fi și citită. Sunt traducătoare profesionistă, trăiesc din asta, dar în același timp miza mea, motivul pentru care nu traduc formule din spațiul legislativ, de exemplu, este pentru că țin la aceste cărți și vreau să fie citite, să jungă la un public. Cum ai defini promovarea, să ajungă o carte la public?

Liliana Corobca: Poate chiar la publicul țintă, întrucât cărțile sunt foarte diferite, se scriu acum în foarte multe genuri și fiecare carte are un public al ei și are și o masă de public mai largă; dacă ar ajunge măcar la publicul țintă deja ar fi foarte bine. Iar dacă romanul, care este o specie bună pentru toată lumea, ajunge și la publicul larg ar fi ideal. Toate mecanismele și etapele, din momentul apariției/publicării unei cărți și până la receptarea ei, relația cu cititorii, cred că intră în categoria largă a promovării.

Monica Cure: Promovarea, când e făcută bine, are și rolul acesta, de apropiere a publicului de carte.

Liliana Corobca: Și eu mai scriu cronici, de pildă.

Monica Cure: E cumva o anticipare pentru cei care nu au citit cartea încă, dar este și o interpretare, o pregătire pentru cei care vor citi, cam în ce notă ar trebui citită această traducere, și asta mi se pare foarte important. Promovarea, în primul rând, făcută bine, ajută ca aceste volume traduse să ajungă la un public țintă, dar poate chiar să creeze un public, adică un marketing foarte bun lărgeste piața. De aceea mi se pare o muncă atât de importantă pentru că e ceva care dezvoltă și oportunități pentru mai multe traduceri și oportunități despre cum e văzută, în lumea traducerilor, o țară. Eu văd această legătură cu posibilități foarte vaste când vorbim despre promovarea traducerilor.

Liliana Corobca: Putem menționa că atunci când sunt alese cărțile pentru a fi traduse ele au, de obicei, o tematică socială; am remarcat că aproape în toate limbile în care am fost tradusă întotdeauna apare motivul țării, motivul social care depășește subiectul unui roman. Când promovăm o carte dintr-un spațiu geografic mai puțin cunoscut, promovăm o cauză mare, o țară – lumea nu a auzit de Republica Moldova și trebuie să spui unde se află pe hartă, ce populație, ce se mai întâmplă pe plan social – de aceea, a promova înseamnă a face și un fel de diplomatie culturală.

Monica Cure: Am observat, referitor la publicul țintă, că eu nu aș vrea ca traducerile mele să fie promovate doar pentru cei care ar fi interesați de România ca țară, mi se pare prea puțin; mai ales cărțile tale au teme care sunt înrădăcinate în România sau în Moldova, dar au clar legături foarte importante și sunt teme universale pentru alte țări.

Liliana Corobca: Nici în România nu am un public țintă, și nu spun asta cu regret, pur și simplu nu sunt autorul unei singure teme, am preocupări în foarte multe domenii și nu știu niciodată ce zone mă vor mai atrage în viitor, și atunci cei care iubesc, de pildă, *Kinderland* și literatura asta care pare pentru copii sau pentru un public foarte tânăr nu se regăsesc, ca cititori, în romanul *Calet de cenzor*. Din păcate (sau din fericire), nu țin nici eu să atrag o categorie foarte îngustă de cititori, mă adresez unui public foarte larg și divers.

Monica Cure: Într-o lume ideală, după opinia ta, cine ar trebui să promoveze traducerile? Și cine o face acum?

Liliana Corobca: M-am gândit, în primul rând, dacă mie ca autor îmi place să fac această muncă de promovare; atunci când sunt foarte solicitată, când trebuie să dau multe interviuri și când nu prea le reușesc pe toate, îmi spun că asta este o pierdere de timp și aș prefera să scriu un roman. Dar dacă nu faci deloc lucrurile acestea, dacă nu fac nici un turneu, dacă nu se scrie despre cartea tocmai publicată, simt că tot nu e bine; de fapt, îmi place și mie ca autor să-mi promovez cărțile, să mă întâlnesc cu publicul, să merg la întruniri, nu aș scoate toate acestea din program. Nu cred că ideal ar fi să facă altcineva totul pentru mine, ci văd și implicarea autorului în promovarea cărților sale dar, totodată, văd cum noi, și autorul, și traducătorul, și editura, încercăm să promovăm o carte, iar asta nu e suficient câteodată. Poate ar trebui îmbunătățit acest sistem, cu o mai mare influență a agențiilor de carte sau a unor instituții care să fie imparțiale, nepolitizate și care să aprecieze valoarea; asta în mod ideal. Nu știu dacă în România e posibil, unde totul este foarte politizat, așa cum în întreaga lume observăm niște schimbări la nivelul acesta al democrației, al libertății, care îi va afecta și pe scriitori, la un moment dat (sau deja îi afectează!).

Monica Cure: Toți ar trebui să contribuim la promovarea traducerilor. În același timp, dacă ar fi să aleg cine e cel mai responsabil aș spune, totuși, editura pentru că editura este cu cea mai mare experiență, publică aceste cărți care ajung la cititori an după an și în funcție de editură și posibilitățile editurii; cel puțin la *Seven Stories Press*, unde am publicat noi toate cele trei traduceri, au un buget pentru promovare dar limitat până la urmă; e o editură foarte bună dar independentă și, de pildă, au un angajat în Anglia care lucrează doar cu jumătate de normă, foarte eficient, de altfel, dar asta costă bani. În același timp, editurile văd în primul rând valoarea și au experiența de promovare.

Liliana Corobca: Nici eu nu aș pune autorul pe primul loc în promovarea propriilor cărți; aș da doar exemplul meu: am cunoscut colegi de breaslă, scriitori, care au spus că încă nu publică viitorul roman, întrucât cel prezent nu a fost destul de promovat, nu a ajuns bine la public. Eu, de pildă, nu gândesc așa, eu scriu carte după carte, uneori pot să scriu două cărți în același an, care pot să apară la diferență de jumătate de an; consider că, dacă am ceva de spus, nu mă gândesc vreodată că cartea publicată are nevoie de un an, doi sau trei ca să ajungă la public, ca să se scrie totul despre ea; câțiva ani, am publicat carte după carte, și asta a fost cam rău, într-adevăr, pentru promovarea cărților, fi-îndcă oamenii nu reușeau bine să citească *Buburuza*, și eu deja apăream cu *Ionesco*, iar asta nu e cel mai recomandabil pentru publicul unui scriitor. Însă eu cred că atâta timp cât eu am ceva de spus este mai important pentru mine să scriu și să nu îmi irosesc energia pentru promovare.

Monica Cure: Aici mi se pare că ar trebui să intervină alegerea editurilor; cele cu care lucrez gândesc foarte strategic și, dacă cumva au acceptat mai multe romane de ale tale, dacă ei nu se simt în stare să facă munca asta de promovare mi se pare normal să amâne măcar până momentul potrivit; în State există două anotimpuri în care se publică aceste cărți traduse.

Liliana Corobca: Eu am vorbit mai mult din perspectiva unui scriitor publicat în România; la traducere e un pic alt mecanism, pentru că dacă eu scriu acum un roman care te interesează foarte mult trebuie să aștepti să îl termin, să apară, e un timp al așteptărilor. Sau apar traduse cărți scrise cu ani în urmă, pe care le-aș fi uitat, dacă nu ar trebui să vorbesc despre ele pe la lansări.

Monica Cure: Cum ți se pare ție, ca scriitor, promovarea cărților tale în limba română aici în România și munca pe care o faci de promovare în cazul traducerilor?

Liliana Corobca: În ambele situații sunt câteva metode asemănătoare, lansări, interviuri, e cam același lucru. În România am mai participat și la emisiuni la radio, dar am fost și în Germania la emisiuni radiofonice, în Italia am fost la o televiziune; poate diferența o face importanța unei edituri sau a unei

reviste de prestigiu, unde nu ajung alți scriitori, dar în fond sunt aceleași mecanisme de promovare.

Monica Cure: Faptul că a trebuit să vorbești în engleză a fost o muncă în plus pentru tine?

Liliana Corobca: Da, dar există și o parte bună pentru că eu am nevoie de limba engleză nu doar când îmi promovez cărțile, ci și în activitatea de cercetător, în cea academică și, în sfârșit, engleza mea face niște pași semnificativi, înțeleg mai bine; e un pic poate mai stresant, dar aproape că nu observ, fiindcă interlocutorii sunt foarte deschiși, aproape nu am simțit o mare presiune. Și în Germania am vorbit în germană, doar în Serbia nu am vorbit în sârbă; în Italia a trebuit să citesc un manual de italiană, fiindcă editorul nu vorbea engleză, dar mi-a spus că italiana mea e suficient de bună. Din fericire pentru mine, știu multe limbi străine, iar pe unde merg încerc să înțeleg puțin și limba nouă, în care e tradusă cartea.

Monica Cure: Pentru alți scriitori ar fi o mare provocare; cel puțin în spațiul de limba engleză li se dă voie scriitorilor să vorbească în limba lor, pentru că nu e just să îi ceri unui scriitor care scrie în altă limbă să vorbească și în limba engleză, dar se pot întâmpla și situații în care traducătorul prezent la interviu să pretindă că el are și alte lucruri de spus față de scriitor și să fie cerut un interpret. Sunt foarte multe lucruri care nu se știu în afara domeniului, faptul că ești traducător nu înseamnă că ești și interpret și, cel puțin pentru mine, partea de interpretare nu e foarte bine însoțită; am foarte mare respect pentru cei care fac asta, dar pentru mine sunt două lucruri absolut diferite.

Liliana Corobca: Mie mi-a plăcut de editorul american de la lansarea de la New York; la un moment dat, am simțit că întrebările sunt prea complicate și, dacă o să răspund în engleză, s-ar putea să nu dau acel răspuns adecvat pe care mi-l doresc, așa că am vorbit în română. El a spus că i-a plăcut foarte mult să audă limba originală, vocea și răspunsul meu în limba română și apoi traducerea, fiindcă știa franceză și mai înțelegea câte un cuvânt în română. Am fost imediat de acord.

Monica Cure: Luna trecută, în octombrie, am fost într-un turneu foarte mic în Statele Unite, la Boston și apoi la New York, am avut două evenimente în orașe diferite și, practic, evenimentele erau diferite: în Boston era parte dintr-o serie care deja există despre traduceri, pe specific, și am avut un interlocutor care locuia acolo dar care s-a hotărât să facem evenimentul online pentru a putea fi înregistrat; în New York a fost altfel, a fost într-o librărie, în direct, și am fost împreună cu editorul editurii, el fiind cel care a pus întrebările. O impresie generală, Liliana, înainte de a-ți pune întrebări specifice, cum ți s-a părut turneul?

Liliana Corobca: Eu am fost prima dată în viața mea în America, am zburat pentru prima dată opt ore cu un avion cu șaisprezece ieșiri și două etaje, pe de o parte; pe de altă parte – dincolo de acest prim contact cu o țară nouă, mare, importantă, care și în România, și în Moldova, are o rezonanță deosebită, lumea își dorește să ajungă acolo ca un vis împlinit – noi am ajuns acolo într-o perioadă mai puțin propice lecturilor, era perioada electorală chiar dinaintea alegerilor, și am simțit că am găsit mai greu calea spre cititorii care aveau alte priorități. Mi-aș fi dorit să cunosc mai mult publicul american, fiindcă erau mai mult români acolo, deci mai mult cu români stabiliți în America am discutat, dar a fost foarte interesant, fiindcă eu mă ocup de exil și m-am întâlnit cu personaje cercetărilor mele anterioare.

Monica Cure: Care ți s-au părut a fi principalele beneficii pentru traducere, poate chiar indirecte, din acest turneu?

Liliana Corobca: Pentru că a trecut foarte puțin timp, nu îmi dau seama în ce măsură turneul nostru e devenit un eveniment foarte vizibil pentru un public mai larg, dar cred că partea aceasta de cititori descendenți din România au aflat de carte, au aflat și publicul universitar, studenții, s-a și scris, au fost toate împreună și cred că este un pas pentru viitoare traducerile altor cărți, pentru că nu știu dacă au mai fost promovați alți scriitori din Republica Moldova. Cred că și temele au fost foarte inedite; despre cenzură nu prea s-a vorbit nici în România, chiar dacă s-a scris, dar este o temă sensibilă și instituțiile, în special, au așa o temere, se evită promovarea temei în cadru instituțional; am văzut că și în America instituțiile românești nu s-au prea implicat în promovarea noastră. Poate am avut mai multe așteptări în acest domeniu; dar, pe de altă parte, cred că orice tip de promovare este benefic pe termen lung în special; pe termen scurt, nu îmi dau seama. Nu știu dacă s-au vândut multe exemplare, dacă am creat acel gen de așteptare, de interes scontat, cred că editura este mai îndreptățită să răspundă decât autorul.

Monica Cure: Tocmai editura a zis, și aici am învățat și eu, fiind și pentru mine primul turneu ca traducătoare împreună cu autorul, turneu plătit de editură (trebuie subliniat), că pentru ei a fost foarte important, mai ales că suntem la a treia carte tradusă, să fim prezenți fizic în State, să apărăm acolo; încă mă gândesc la motivul pentru care este atât de importantă prezența fizică, intuitiv știu că este important, fizic fiind un semn că nu e ceva foarte străin care nu are nici o legătură cu Statele. Într-o măsură aproape subconștientă aduce un plus.

Liliana Corobca: Am remarcat și în cazul altor traduceri că în general se practică, atunci când autorul are o traducere într-o țară merge, prin intermediul Ministerului Culturii, prin intermediul Institutului Cultural Român, la festivaluri, târguri de carte unde se fac lansările. În America, dar și în

Germania, am fost pe banii editurii, ocazie cu care editura susține autorul în mod excepțional; în America este o situație specială privind literatura străină: doar 3% din literatura publicată este literatură tradusă, asta neînsemnând cumva doar România sau literatura Europei Centrale, ci toată literatura străină, inclusiv textele științifice; în aceste trei procente să fie și traduceri ale cărților mele pentru care să se facă și lansări în momentul apariției cărții este un lucru foarte important. Un alt aspect: în America trebuie să te promovezi, să apari, să lansezi exact în momentul în care ai publicat cartea, în România eu nu am observat asta, poți promova și lansa pe parcursul întregului an. În România, o carte apărută în ianuarie este recentă și pentru lansarea ei până în decembrie, pe când în America, dacă cartea a apărut la începutul lui octombrie, la mijlocul lunii faci deja lansarea.

Monica Cure: Și eu am aflat acest lucru de la edituri, pentru că ei sunt în măsură să știe. Aș vrea să te întreb care ți se pare rolul traducătorilor în promovarea traducerilor?

Liliana Corobca: Cred că deja s-a răspuns până acum... Nu pot să vorbesc despre o singură traducere, fiindcă cam toți traducătorii fac și această muncă de promovare, cam toți traducătorii încearcă (poate și pentru faptul că își doresc să poată trăi din traduceri) să demonstreze peste hotare cât de interesantă este literatura română pentru a găsi mai multe edituri cărora să le trezească interesul pentru cât mai mulți autori; un singur autor nu este așa de productiv și nu reprezintă literatura unei țări, așa încât traducătorul face și această muncă de promovare, de diplomatie culturală, de *lobby* pentru literatură și pentru țară, încearcă să găsească acele puncte de legătură. Trebuie să cunoști foarte bine piața americană, de exemplu, ca să intuiești ce ar merge, ce ar interesa din literatura română peste hotare, să le deschizi mai multe perspective; apoi, sunt cărți care poate i-ar interesa, dar nu este cine să le traducă sau nu găsești editura; este o muncă foarte laborioasă a traducătorilor în acest moment, mai ales pentru traducătorii din limbile care nu au nici foarte mulți traducători, dar nici nu au instituții foarte eficiente (știm cum ajung unii oameni în instituțiile culturale, nefiind cei mai bine pregătiți, oameni care uneori nici limba țării unde sunt numiți nu o știu; cum ai putea să legi contacte, să cunoști publicul de acolo fără acest elementar instrument de relaționare?). Așa că traducătorul este aproape singura speranță, sau, mai ales, prima speranță; dacă ai trezit interesul editurii, este deja un câștig. Editura americană, în cazul meu, ar fi putut să se oprească la prima carte, dar au vrut să mă cunoască, ți-au cerut ție, ca traducătoare, să faci rapoarte, să găsești alte cărți ale mele care merită a fi traduse în străinătate, și asta mi se pare impresionant.

Monica Cure: Vom reveni la munca noastră împreună. Deocamdată, îmi aduc aminte că mi-ai povestit că ai fost invitată la un festival în altă țară și

traducătorul tău nici măcar nu a fost anunțat că vei veni, darmite să fie și el invitat.

Liliana Corobca: Da, s-a întâmplat în Serbia la un târg de carte din Belgrad, eu având deja publicate două cărți în limba sârbă, iar de la *Negrissimo* nu promisem încă dreptul de autor; mi-am spus că dacă tot am ajuns, ar fi o ocazie să mă duc să îmi iau cărțile, erau zece exemplare. La lansarea de carte nu a venit nimeni din partea editurii, nu știu nici până azi dacă au fost anunțați, deși mi s-a spus că ar fi fost; i-am căutat eu prin târg, iar ei erau foarte nedumeriți, neînțelegând ce caut printre cărțile lor; o situație care nu era normală. Nefiind anunțată nici traducătoarea, ea nu a putut participa la lansare, dar m-a sfătuit să merg și să nu intervin pentru ea. Eu, de obicei, când sunt invitată, nu întreb cine mai participă, fiindcă e delicată situația, oamenii ar putea fi ocupați cu alte proiecte.

Monica Cure: Eu aş putea să subliniez că poate scriitorii nu se gândesc la partea asta, care de fapt e un mare atu, anume ca traducătorul să fie implicat în promovare; depinde de la traducător la traducător, iar eu am învățat foarte mult din munca noastră împreună din turneu – inclusiv găsirea, de către mine, a interlocutoarei din Boston și a participanților la lansarea de la New York, din care o treime provenea din rețeaua mea de cunoștințe iar încă o treime din cei interesați de traducere, fiindcă în State există și acest tip de public care vrea să știe cum se traduce, care este interesat de exact acest proces. Dacă aş fi avut mai mult timp și mai multe resurse simt că aş fi putut face mai mult, dar aici este exact ca și la scriitori – în timpul acesta aş mai fi putut să traduc sau chiar să mai scriu ceva, eu fiind și scriitoare. Practic, văd acum legătura dintre traducerea lingvistică și traducerea culturală care este implicită în această muncă de marketing. Trebuie să propui o traducere, să cunoști acel public, tu fiind cel mai în temă să faci traducerea aceasta de marketing – ce ar fi de interes pentru un public să știe despre carte ca să devină cititor al ei.

Liliana Corobca: Firește, sunt și aceste aspecte mai tehnice, mai pragmatice, pentru că fiind vorba de Statele Unite, inclusiv biletul de avion e foarte scump, și atunci te gândești dacă timpul și mijloacele investite merită, ca să găsești public și să faci acest efort, fiindcă partea financiară la scriitori contează foarte mult. Sunt puțini scriitorii care își pot permite să trăiască din scris sau să aibă din banii lor niște inițiative, inclusiv de deplasare. Traducătorii, de pildă, pot trăi din traducere, dar eu, ca scriitor, trebuie să am și un job, fiindcă nu pot să trăiesc din scris.

Monica Cure: Cei mai mulți traducători nu trăiesc totuși din traducere; eu sunt cumva o excepție, fiindcă sunt plătită din State și din Marea Britanie, așa că îmi pot permite să fiu acum rezidentă în România.

Liliana Corobca: Faptul acesta îți limitează posibilitățile, fiindcă eu am un job de opt ore, iar pentru mersul în America efectiv nu mai aveam zile de concediu, ceea ce ne-a limitat opțiunile de program; dacă am fi avut mai mult imp, ne-am fi extins mai mult, fiindcă erau mai multe propuneri de a mai merge la prezentări. Partea economică își spune cuvântul asupra bunelor intenții, asupra a ceea ce reușim să promovăm, asupra relațiilor noastre, fiindcă sunt și aceste condiții care hotărăsc, cumva, pentru noi.

Monica Cure: Cu gândul acesta, să vorbim și despre alte moduri de promovare în afară de turneu și de lansări fizice; care sunt celelalte moduri care au fost de efect pentru traducerile din cărțile tale?

Liliana Corobca: Cea mai completă promovare, la care nici nu m-am așteptat ori visat, a avut-o *Kinderland* în publicul școlar de la festivalul Boovie (*Books&Movies*), derulat în România în acel an la Focșani de un grup de profesori foarte inimoși; vin echipe de copii din toată țara, se face un concurs, se aleg cărțile pe baza cărora ei fac filme scurte, cam de zece minute; *Kinderland* a fost ales pentru categoria copiilor de gimnaziu, cea mai tânără categorie. Cartea s-a vândut în număr foarte mare, așa cum s-a vândut și în Germania, unde a fost deja reeditată, deși acolo nu am avut acest gen de promovare.

Monica Cure: Cum a fost promovată în Germania ca să aibă un succes așa de mare?

Liliana Corobca: În Germania am avut foarte multe turnee, primul prilej în care am remarcat cât de mult contează să discuți cu oamenii, fiindcă acolo există un public, există o tradiție conform căreia oamenii plătesc pentru a veni să asculte un scriitor și niciodată nu am avut sala goală; erau doi-trei oameni pe scenă, cum e la lansările obișnuite, care îți prezentau cartea, se puneau câteva întrebări, iar după acestea era partea de întrebări venite de la public. Întrebările din sală erau atât de serioase încât eu, care nu am făcut documentare la *Kinderland*, am început să citesc statistici și să studiez fenomenul, pentru ca să fac față acestor răspunsuri. Pe mine mă ajută și faptul că sunt cercetătoare și am coordonat atâtea volume despre Moldova și România, așa încât nu cred că există multe întrebări la care să nu am răspuns, iar asta contează foarte mult; a contat prestația mea de cetățean al unei țări pe care ei nu o cunosc, publicul întrebându-mă uneori mai puțin despre roman și mai mult despre țara de unde sunt și pe urmă au cumpărat cartea. Acest gen de promovare nu l-am mai văzut în alte locuri; în Germania am fost în multe orașe, iar publicul nu era specializat, ei au *Literaturhaus* – mici uniuni ale scriitorilor în fiecare oraș și acolo eram invitată, nu neapărat la universitate sau în școli.

Monica Cure: În spațiul de literatură engleză e cumva invers în sensul că deja trebuie să fii un scriitor recunoscut ca să atragi public. De pildă, librăriile – un cu totul alt capitol când e vorba de promovare, fiindcă și ele au un rol

foarte important în promovarea traducerilor – trebuie să vadă clar cine ar veni ca să facă aceste evenimente și din pricina faptului că măcar o parte din librărie trebuie închisă pe durata evenimentului, așa că trebuie deja ca autorul și traducerea să fie cunoscute.

Liliana Corobca: Aici este un paradox, pentru că dacă nu ai câteva traduceri și dacă nu ești deja un autor în vârstă nu ai cum să fii cunoscut; în cazul meu, care nu sunt nici eu la prima carte, un început este binevenit, fiindcă nu poți fi cunoscut de la prima carte, nu poți să fii tradus dintr-o dată. Nu a fost cazul meu, eu am mers mai încet, cu un ritm mai lent, am mizat mai mult pe scris decât pe promovare, nu am foarte multă activitate pe rețelele de socializare, și asta iarăși contează fiindcă sunt autori cu o operă chiar mediocră, dar care sunt vedete adevărate pe rețelele de socializare; la lansări și prezentări ori vrei să ai o asemenea vedetă, ori vrei să ai un scriitor care stă în „bârlogul” lui și scrie.

Monica Cure: Nu se exclude una pe alta, ambele sunt importante până la urmă, fiindcă dacă nu există o promovare e ca și cum cartea nu există; același lucru e valabil și pentru traducere. Cel puțin în limba engleză, la traduceri din cărțile tale noi am avut mare noroc atât din partea editurii cât și din partea celor interesați să scrie recenzii.

Liliana Corobca: Am fost impresionată de faptul că în cele mai importante publicații de limba engleză au apărut cronici foarte frumoase, uneori mai subtile decât cele care au apărut în limba originală a textelor mele.

Monica Cure: Asta cred că se datorează la două lucruri: faptul că editura este deja recunoscută de către aceste publicații, s-au mai publicat anterior recenzii pentru cărțile editurii, dar și faptului că noi i-am cunoscut, pe o cale sau alta, pe cei care scriu aceste recenzii în limba engleză, ceea ce, evident, a ajutat. Ești de aceeași părere?

Liliana Corobca: Eu cred că ei ne-au cunoscut pe noi prin intermediul cărților, nici unul dintre ei nu mi-a fost anterior cunoștință personală.

Monica Cure: Au fost cunoștințele mele – Maria, Costică și Irina – deci, cel puțin în trei rânduri au fost cunoștințe prealabile.

Liliana Corobca: Pe Maria Rybakova am cunoscut-o și eu, a fost bursieră la Colegiul *Noua Europă*, ne-am întâlnit, mi-a cerut cartea, și ea mi-a spus că te cunoaște; noi cumva am avut cunoștințe comune aici. Pe Costică Brădățan nu l-am cunoscut anterior, el a venit cu recenzia, pe urmă a venit și în București; la rândul lui, este scriitor al unor cărți extraordinare, și îi sunt recunoscătoare că a venit și cu a doua cronică, încât i-am spus că dacă va mai scrie o carte îi voi scrie și eu lui o cronică; firește, el a fost amuzat. Am fost curioasă să văd cine e și i-am citit cu foarte multă încântare cărțile; în general, nu încerc să fiu prietenă cu oamenii care scriu despre cărțile mele.

Monica Cure: Asta se simte, fiindcă imediat recunoști pe cineva care vrea să se împrietenească doar din interes. În același timp, mi se pare că e ceva ca atunci când ești prezent și faci un lucru și e un lucru bun, se întâmplă.

Liliana Corobca: În cazul meu s-a întâmplat, uneori m-am apropiat de oamenii care au scris despre cărțile mele, dar aș vrea acea notă de obiectivitate, în cazul prietenilor s-ar putea să nu vrei să critici, te vei simți dator să mă lauzi, dar eu nu am nevoie de laude, eu am nevoie de păreri obiective.

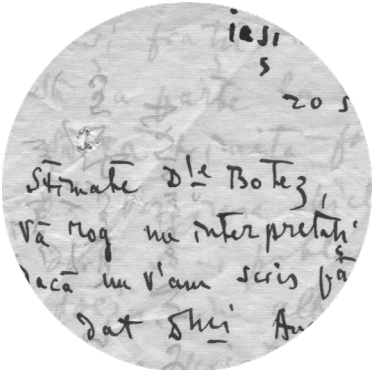
Monica Cure: Eu, deși i-am cunoscut, nu mă așteptam să scrie recenzii, nu a fost gândul meu, dar, pentru că pur și simplu le-a plăcut traducerea, au scris, făcând asta din timpul lor liber; sunt foarte puțini care sunt critici literari profesioniști, care trăiesc din asta, așa că este o muncă la care trebuie să te hotărăști, de ce aș scrie o recenzie la această carte și nu la această carte?

Liliana Corobca: La Costică Brădățan, el fiind născut în România și plecat, probabil că a fost și interesat de traduceri din limba română care sunt, de fapt, foarte puține, și atunci a vrut să vadă și această traducere.

Monica Cure: E o muncă absolut importantă, și cei care scriu recenzii, și cei care postează pe rețelele sociale; eu, când m-am dedicat scrisului și traducerilor am intrat pe Twitter și văd că sunt persoane care fac această muncă și ar putea să fie și mai mulți. Recent, Daciana Branea a început un blog în care se ocupă de traduceri din literatura română în engleză și mi se pare formidabil și e foarte important de recunoscut și munca lor.

Liliana Corobca: Dacă aș putea să trăiesc din asemenea muncă, aș promova și eu cărți, aș face cronică literară, critică literară, fiindcă mi se pare și mie important; uneori mă gândesc dacă persoanele care scriu pe rețelele de socializare au un job din care trăiesc, pentru că asta este o muncă, într-adevăr, eu pun câte ceva din când în când, dar îți ia o oră, două, trei să te gândești, să alegi, să pui, nu e chiar așa de simplu.

Monica Cure: În continuare trebuie să găsim strategii prin care să fie munca recunoscută, compensată într-un fel sau altul, și mai ales sustenabilă.



PATRIMONIU ȘI MUZEOGRAFIE

FONDUL DOCUMENTAR IPOTEȘTI:

Portret de familie

Mihaela ANIȚULUI

Bibliograf, Memorialul Ipotești –
Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu”

Contemporanilor și succesorilor imediați ai epocii în care a trăit Mihai Eminescu li se datorează schimburile epistolare pe tema datelor referitoare la biografia poetului. În acest carusel epistolar au fost implicați și membrii familiei Eminovici, care puteau rememora, ca martori direcți, sau reconstitui, ca martori indirecți, universul familial al Eminoviceștilor, despre care Titu Maiorescu spunea, imediat după moartea poetului, că era apăsător de o „nemi-loasă fatalitate ereditară” (Maiorescu 1892: VII).

În Fondul Documentar Ipotești al Bibliotecii Naționale de Poezie *Mihai Eminescu* se păstrează, în facsimil, scrisoarea Aglaiei Drogli, datată „Cernăuți, 3 iulie '889”, prin care sora poetului confirmă că „biografia fratelui Mihail (publicată în revista «Familia», n.n.) este exactă, cu deosebire că s’au născut în satul Ipotești lângă orașul Bottoșani depărtarea 1½ oară, proprietatea tatălui nostru”¹. Informația, ajunsă la Titu Maiorescu, va fi preluată de criticul literar (și primul biograf al poetului) în parte din prefețele ce au însoțit edițiile *Poesiilor* de după anul 1889. Va fi corectată de Matei, mezinul familiei Eminovici, în *Prefața* (Eminescu 1900: III-VI) ce însoțește volumul de *Poesii* editat de acesta ulterior.

¹ Scrisoare Aglaiei Drogli, în Fondul Documentar Ipotești, nr. inv. 37, f. 1, r. (Notă: citatele reproduc întocmai grafia documentelor).

Soră discretă și rezervată – „sînt multe scene din copilărie care mi le amintesc însă sînt de prisos a le spune căci nu pot fi bune pentru biografie”¹ –, Aglaia schițează totuși un tablou vibrant al reacției familiei atunci când Mihai a părăsit gimnaziul din Cernăuți în 1864: „Din desperare că murisă Pumnul (...) ș’au depus cărțile sub un scaun în grădina publică, ș’au plecat spre casa părințască. Întrebat de părinți de ce au fugit de la școală? El plângînd răspunde: «Mai mult n’am ce face în Cernăuți – Pumnul nu mai este – au murit». Părinții în loc s’al mustre au plîns și ei, noi copiii văzînd că plîng părinții începurăm și noi, așa că acea scenă nu se va șterge nici odată din memoria mea”³.

„Foarte drept, blînd, bun și milos, totodată despot mare și pesimist”⁴ – cum îl caracteriza succint Aglaia –, despre *fratele Mihail* va vorbi cu preponderență Matei în corespondența pe care o va întreține la începutul secolului următor. Din anul 1892 Matei își schimbase numele de familie din Eminovici în Eminescu⁵, iar odată cu moartea Aglaiei a rămas singurul supraviețuitor dintre frații Eminovici. Pe lângă folosirea oficială a numelui Eminescu, Matei revendica și dreptul de a fi legatarul editărilor operei eminesciene, așa cum reiese și din facsimilul scrisorii trimise în decembrie 1894 editorului Socec, în care îi cerea să înceteze „publicarea și vinderea scrierilor fratelui meu, poetul Mihail Eminescu, fiind eu în drept d’a face aceasta de la moartea dînsului”⁶.

Intrată în patrimoniul public după trecerea celor „10 ani rezervatari” (Pop 1962: 246) prevăzuți legal, opera eminesciană (în mare măsură inedită – poezia, proza, teatrul, sau needitată în volum – publicistica) nu a mai putut rămâne în directă moștenire intelectuală a lui Matei Eminescu. I-a revenit însă acestuia rolul de ultim martor al universului familial al Eminoviceștilor, rol căruia i s-a dedicat fără rezerve, așa cum reiese din consistenta corespondență întreținută cu președintele Tribunalului Galați, Corneliu Botez, realizator al volumului din 1909 *Omagiu*, dedicat lui Mihai Eminescu.

Din extinsul corpus epistolar referitor la biografia poetului și la cea a familiei sale, în Fondul Documentar Ipotești s-au păstrat puține și relativ disparate (în privința conținutului) scrieri originale al căror emitent a fost Matei Eminescu. În ordine cronologică, este vorba de o carte de vizită și de trei cărți poștale, prima adresată pictorului Relevici, celelalte trei – direct lui Corneliu

² Scrisoare Aglaie Drogli, în Fondul Documentar Ipotești, nr. inv. 37, f 1, v.

³ Ibidem, f 1, r-v.

⁴ Ibidem, f 1, v.

⁵ vezi *Monitorul oficial*, 31 octombrie 1892, în Fondul Documentar Ipotești, nr. inv. 164.

⁶ Scrisoare Matei Eminescu către editorul Socec, în Fondul Documentar Ipotești, nr. inv. 32.

Botez. „Căpitan în Retragerie Fost elev al Institutului Polytechnic din Praga. Cavaler al Ordinului Imperial Rusesc, Crucea de aur cu spade a Sf. Stanislav”⁷ Matei Eminescu intervenea, în 15 aprilie 1909, la pictorul Relevici pentru ca acesta să îi trimită lui Corneliu Botez „fotografia mamei pe care v’am încre-dințat-o (...) fiind necesară la scrierea vieții poetului”⁸. Moștenitor al spiritului organizatoric caracteristic tatălui său și, evident, din pricina spațiului limitat al unei cărți de vizită, Matei mai comunică doar un detaliu identificator asupra fotografiei în cauză, anume că „e bust și e fotografiată în Praga sau Wiena”⁹.

Tributar formației sale de militar de carieră, Matei îl va întreba (oarecum imperativ) pe Corneliu Botez, în cartea poștală pe care i-o adresează la 1 mai 1909, dacă a „dat de tânărul Relevici”¹⁰, preocupat fiind ca fotografiei în cauză, ce urma să fie reprodusă, să nu i se substituie o altă fotografie, neautentică. I se cuvine recunoscut lui Matei meritul de a cere insistent, în extinsa corespondență cu Botez, să nu fie preluate sau reproduse informații, documente ori fotografii asupra cărora avea serioase rezerve că ar fi autentice. Trebuie reamintit că Matei însuși, în *Notița biografică* mai sus invocată, accepta că „asupra locului și datei nașterii sale (a poetului, n.n.), e o cestiune care rămâne de discutat” (Eminescu 1900: II), susținându-și afirmația prin invocarea „Psaltirii vechi (...) care se păstra din străbuni în casa părinților săi și în care **sunt scriși consecutiv autograf de tatăl poetului** (s.a.) nașterile tuturor copiilor săi” (Eminescu 1900: III) și în conformitate cu care Eminovici ar fi notat pe această Psaltire că „astă-zi 20 Decemvrie anul 1849 la patru ceasuri și cinci-spre-zece minute evropienești s’au născut fiul nostru Mihai” (Eminescu 1900: III).

Din cele trei cărți poștale păstrate în original la Ipotești, doar într-una singură e vorba direct de Mihai. În continuarea scrisorilor în care oferise informații mult mai detaliate, Matei vorbește, în cartea poștală trimisă din Severin la „1 Maiu 1909”¹¹, despre cea de-a treia clasă gimnazială urmată de poet la Botoșani, precizând că „era printre elevii mediocri, la limba latină însă era cel I-iu”¹² și revine asupra informației referitoare la strofa scrisă de Mihai, în urma

⁷ Carte de vizită Matei Eminescu, în Fondul Documentar Ipotești, nr. inv. 170.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Carte poștală Matei Eminescu către Corneliu Botez, în Fondul Documentar Ipotești, nr. inv. 98.

¹¹ Carte poștală Matei Eminescu către Corneliu Botez, în Fondul Documentar Ipotești, nr. inv. 98.

¹² Ibidem.

unei vizite făcute la moșia din Dumbrăveni a familiei Balș, strofă care a avut drept sursă de inspirație o istorie a locului.

În celelalte două cărți poștale mezinul familiei Eminovici îi comunică lui Corneliu Botez date despre Raluca Eminovici și despre Ilie, fratele mai mare ce fusese elev al Școlii de Medicină a lui Carol Davila. Conform spuselor lui Matei, „prea puțină diferență de vârstă era între ei (între părinții poetului, n.n.), cel mult doi ani”¹³, corectând-și anterioara afirmație – „că am zis că era de 24-25 ani când s’a făcut portretul, din nebăgare de seamă. Era mai mare”¹⁴. Ilie, fratele dispărut prematur, evocat și de Mihai în versuri, „a murit sau în Decb. 1863 sau în Ianuarie 1864”¹⁵, scrie Matei în aceeași carte poștală, dând ca amănunt colateral, folositor pentru o stabilire mai exactă a datei, faptul că „era o iarnă excepțională”¹⁶.

Grație acestui schimb epistolar pe care Matei și Corneliu Botez l-au avut și, implicit, informațiilor de primă mână referitoare la poet și familia sa, a putut fi completată biografia poetului, rămânându-i fiecărui biograf al lui Mihai Eminescu să confrunte datele și relatările făcute de mezinul familiei Eminovici cu cele ale altor contemporani, pentru a putea reconstitui o imagine cât mai fidelă a traseului existențial al celui care a fost Mihai Eminescu.

„Deci spusele lui fiu-meu sunt anecdote și nu-l prea crede ce spune” (Pop 1962: 265), îi recomanda Matei Eminescu lui Corneliu Botez într-o scrisoare din 20 aprilie 1909. Afirmația categorică, motivată probabil și de tensionata relație tată-fiu, îndeamnă mai curând la circumspecție decât la ignorarea lucrurilor pe care Victor Eminescu le comunica, la rândul său, lui Corneliu Botez. De altfel, în scrisoarea din 13 aprilie 1909, chiar Victor îi spunea lui Corneliu Botez că „mama mea știe pe ici colo, crâmpie, pe cari totuși trebuie să le verific mai de aproape”¹⁷. Din relatările Matildei Ilian, prima soție a lui Matei și mama lui Victor, în 1881 „Ipoteștii erau deja afectați”¹⁸ – referire la faptul că moșia fusese vândută de bătrânul Eminovici în 1878. Cu toate acestea, „la Ipotești aveau gospodărie moldovenească, de vremea veche, îmbelșugată.

¹³ Carte poștală Matei Eminescu către Corneliu Botez, în Fondul Documentar Ipotești, nr. inv. 96.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Scrisoare Victor Eminescu către Corneliu Botez, în Fondul Documentar Ipotești, nr. inv. 14, f 1, r.

¹⁸ Ibidem.

Casă boerească cu cerdac, pitorească”¹⁹. Fosta cumnată și-l amintea pe poet fiind „cam neglijent, leneș, în sensul că făgăduia ceva dar nu făcea și asta nu doar că n-ar fi voit dar așa...”²⁰ În 1881, Matei și soția sa și-au petrecut Paștele la Ipotești, plecând apoi la Brăila însoțiți de bătrânul Eminovici, care a rămas apoi la ei răstimp de două luni; ulterior, acesta a plecat la București pentru un consult medical la doctorul Kremnitz, cumnatul lui Titu Maiorescu, prilej cu care „a cumpărat din București și a dăruit lui Mihai un ceas de aur cu lanț de 40 galbeni, ceas pe care l’a păstrat deși a dus de multe ori lipsă”²¹. Tot în această scrisoare, nepotul poetului dă informația că la moartea acestuia s-ar fi găsit între lucrurile sale „2 caete groase (...) legate în marochin și fie care prevăzut cu 2 broaște legate cu o cheie erau nescrise. În ele Mihai avea de gând să-și scrie pe curat lucrările”²².

„Portretul de familie” reconstituit prin reamintirea acestor documente păstrate în Fondul Documentar Ipotești nu ar fi întreg dacă ar lipsi scrisoarea trimisă lui A.C. Cuza de către cei doi fii ai lui Matei, Victor și Gheorghe. Fără legătură directă cu biografia eminesciană, scrisoarea e semnificativă pentru atitudinea celor doi nepoți față de modul în care posteritatea înțelegea să îl omagieze pe Mihai Eminescu. „Victor Eminescu, avocat-Brăila și Lt. Eminescu din Aviație” apreciau gestul lui A.C. Cuza de a organiza un festival, probabil în memoria poetului, rugându-l ca acest eveniment „să fie cruțat de ori ce măgulire banală și convențională, căci ar fi o impietate. Discreți, obscuri și anonimi am dori și noi să venim la Festival”²³.

Bibliografie:

- Eminescu 1900: Căpitanul [Matei] Eminescu, *Prefață*, în: Mihail Eminescu, *Poesii. Cu o notiță biografică de Căpitanul Eminescu, fratele poetului Mihail Eminescu*, București, Editura Librăriei Leon Alcalay.
- Maiorescu 1892: T. Maiorescu, *Poetul Eminescu*, în: Mihail Eminescu, *Poesii*. Ediția a șasea, București, Editura Librăriei Socec&Comp..
- Pop 1962: Augustin Z.N. Pop, *Contribuții documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, București, Editura Academiei Republicii Populare Romîne.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, f. 1, v.

²¹ Ibidem.

²² Ib idem.

²³ Scrisoare Victor și Gheorghe Eminescu către A.C. Cuza, în Fondul Documentar Ipotești, nr. inv. 8.

Rezumat: În Fondul Documentar Ipotești s-a păstrat parte din corespondența în care Aglaia, sora poetului, și Matei, fratele poetului, au oferit date suplimentare, solicitate de Titu Maiorescu, respectiv Corneliu Botez, despre biografia lui Mihai Eminescu. Victor și Gheorghe Eminescu i-au transmis, la rândul lor, lui A.C. Cuza date reproduse din amintirile de familie.

Cuvinte-cheie: Fond documentar, corespondență, date biografice.

Abstract: The Ipotești Documentary Collection preserves part of the correspondence in which Aglaia, the poet's sister, and Matei, the poet's brother, provided additional data, requested by Titu Maiorescu and Corneliu Botez, respectively, about Mihai Eminescu's biography. Victor and Gheorghe Eminescu, in turn, sent A.C. Cuza data reproduced from family memories.

Keywords: Documentary collection, correspondence, biographical data.



ASPECTE PRIVIND ȘELACUL ȘI TEHNICA LUSTRIIRII FRANCEZE A MOBILIERULUI

Valentin-Marin DURNĖAC

Restaurator, Memorialul Ipotești –
Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu”

Șelacul este un material natural, hidrofob, insolubil în apă și comestibil, produs de o insectă din familia afidelor, care poate fi găsit pe crengile unor anumiți arbori din sudul Asiei, sub forma unei rășini netoxice cu proprietăți unice. Datorită rarității sale, fiind produs doar în sudul Asiei, șelacul a fost, pentru o lungă perioadă de timp, folosit la o scară redusă. În prezent, rășina este folosită pe larg în diverse domenii, precum: fabricarea mobilierului (pentru finisarea mobilei), industria alimentară (aditiv alimentar utilizat ca agent de glazurare, având numărul E 904 și pentru conservarea fructelor), industria farmaceutică (agent de glazurare), industria IT (printarea tridimensională și fabricarea electronicelor eco). Pentru protecția și finisarea mobilei este utilizat șelacul constituit din amestecul dintre rășină (în general, sub formă de fulgi de diferite nuanțe) și alcool etilic absolut (concentrație 99%).

Istoria, utilizarea și producerea șelacului. În prezent, în comerț sunt disponibile numeroase lacuri sau verniuri pentru finisarea și protecția mobilierului, destinate atât profesioniștilor, cât și amatorilor, însă nu există un lac sintetic cu aceleași proprietăți ca șelacul. Timp de sute de ani, rețeta inițială de fabricare a șelacului s-a schimbat în foarte mică măsură.

Potrivit epopeii indiene *Mahābhārata*, șelacul uscat a fost folosit în construcția unui palat, care ulterior avea să fie incendiat intenționat. Înțelegem astfel că rășina era cunoscută încă de acum 5000 de ani. În secolul unsprezece șelacul este menționat ca materie primă pentru pigmenții utilizați de artiști, fiind folosit pentru vernisarea cuferelor și ca strat de etanșare a cerurilor în secolul al XVI-lea.

Manuscriptul lui *Théodore de Mayerne* din 1620, care este rezultatul a 26 de ani de cercetare în chimia picturilor, prepararea pigmenților, cleiurilor și lacurilor, conține și informații despre utilizarea șelacului și a altor rășini dizolvate într-un solvent (alcool sau terebentină) care erau aplicate pe argintul aurit pentru a conferi aspect de aur veritabil. Manuscriptul prezintă interes și

pentru istoria conservării și restaurării ca discipline, deoarece conține și detalii despre cum erau curățate sau reparate unele picturi în urmă cu patru secole.

Informații despre utilizarea șelacului se găsesc și în lucrarea *A Treatise of Japanning and Varnishing*, scrisă de John Stalker și George Parker și apărută în 1688 la Londra. Fiind prima publicație care conținea și schițe (ilustrații), cartea oferea și rețete de preparare a verniurilor pe bază de șelac. Termenii „japanning” sau „japanner” se referă la o tehnică de înfrumusețare a suprafețelor de lemn sau metal, aceasta fiind o încercare a meșterilor europeni de a imita tehnica de lăcuire a meșterilor japonezi, care era foarte populară în acea perioadă. Existau unele confuzii în ceea ce privește diferențele dintre lacul oriental *urushi* și lacurile pe bază de șelac. *Urushi*-ul era utilizat neprocesat, în forma sa naturală, direct de pe copac, și putea fi folosit doar în țările de origine, întrucât era dificil de stocat și nu putea fi transportat în forma sa pură.

La sfârșitul secolului al XVII-lea, șelacul era utilizat pentru a crea lacuri de finisare a mobilierului, însă era aplicat cu pensonul și nu rezulta finisajul cu un luciu natural și mătăsos a *french polish*-ului de mai târziu. În acea perioadă, erau folosite și alte tipuri de verniuri pentru finisarea mobilei, în special, uleiuri sicative (de in, copal, sandarac sau mastic) care erau extrase direct din arbori sau plante. Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, tehnica de aplicare a șelacului s-a îmbunătățit, obținându-se suprafețe netede, ce confereau mobilierului un aspect satinat și lucios. Această tehnică era potrivită și pentru aplicarea pe mobilierul furniruit care deseori era decorat cu marchetării și intarsii. Aspectul satinat al mobilierului furniruit devenise popular, iar finisajul cu șelac îi conferea o luminozitate deosebită, evidențiind fibrele furnirului.

Lustruirea cu șelac a crescut în popularitate și în perioada *Regency* (1795-1837, contemporan cu stilul *Empire*), când palisandrul se folosește la scară largă în fabricarea mobilierului. Stilul eclectic al mobilierului victorian (anii 1837-1901, care coincid cu perioada *Belle Époque* din Franța și *Gilded Age* din SUA) și înlesnirea comerțului, datorată revoluției industriale, au făcut ca în fabricarea mobilierului să fie folosite numeroase esențe de lemn precum mahon, nuc, stejar, palisandru. Majoritatea mobilierului realizat în această perioadă era lustruit cu șelac, fiind obținute atunci printre cele mai reușite finisări, păstrându-și frumusețea până în zilele noastre.

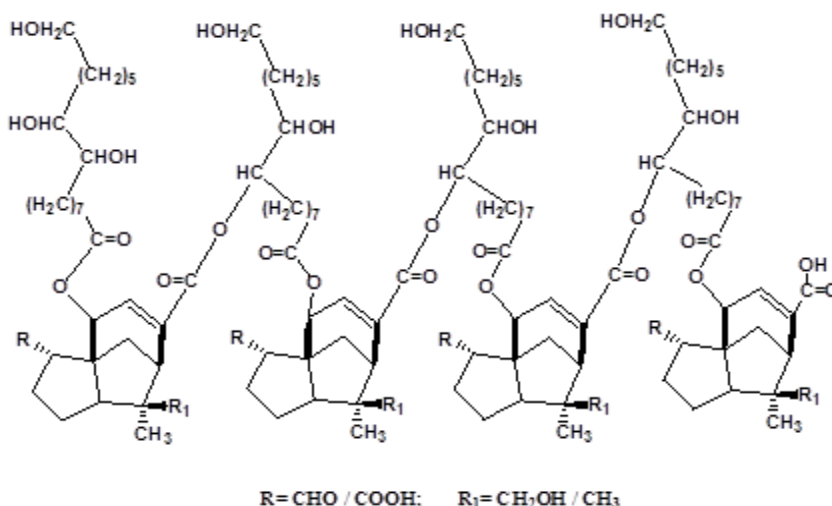
Proveniența șelacului. Șelacul este o rășină naturală de origine animală, secretată de o insectă numită *Kerria Lacca* (*Laccifer Lacca*) care poate fi întâlnită în Thailanda și India. Numele insectei derivă din cuvântul *lakh* și semnifică numărul 100 de mii, reprezentând numărul de insecte necesar

producerii unui kilogram de lac. Aceste insecte produc o rășină vâscoasă ce conține șelac, care necesită diferite etape de procesare pentru a putea fi folosit în industrie. În stadiul de larvă, insectele de lac se așează pe arborii gazdă (*Schleichera*, *Butea monosperma*, *Ziziphus Mauritiana*, *Schleicher oleosa* sau *Flemingia semialata*) pentru a se putea hrăni cu seva arborilor și a-și finaliza ciclul de dezvoltare. Dacă insecta mascul părăsește arborele, femela gândacului de lac continuă să trăiască în arbore, producând rășina și folosind-o drept protecție în jurul corpului său. Femela depune între 200 și 500 de larve, continuând să producă rășina. Crenguțele acoperite de rășină sunt recoltate, această formă a rășinii fiind denumită *sticklack*. Rășina este îndepărtată de pe crenguțe, spălată pentru a înlătura impuritățile, produsul obținut denumindu-se *seedlac* (semințe de lac), cel mai puțin procesat șelac. Următoarea etapă în procesul de rafinare constă în topirea seedlacului, filtrarea acestuia printr-o pânză, pe o suprafață plană și rece formându-se discuri din lac, *buttonlac* (nasturi din șelac), sau pelicule subțiri din care se obțin fulgii de șelac. Șelacul în formă de fulgi și nasturii din șelac pot fi dizolvați în alcool, soluția obținută fiind comercializată sub denumirea de *french polish*.



1. Fulgi de șelac

Șelacul este o rășină complexă, chimia rășinii fiind studiată începând cu anii 1960, folosind diverse tehnici cum ar fi cromatografia pe coloană, cromatografia în strat subțire, cromatografia de gaze și metode spectroscopice. Șelacul este o rășină poliesterică compusă din acizi grași hidroxicici și acizi sesquiterpenici, având proprietăți unice.



2. Structura chimică a șelacului (Sursa foto: Researchgate)

French polish-ul sau tehnica lustruirii franceze. Cu toate că în comerț șelacul dizolvat în alcool este prezentat ca *french polish*, termenul reprezintă procesul de acoperire a lemnului, prin aplicări succesive cu o soluție de șelac dizolvat în alcool, folosind o pânză din bumbac în care se împăturește vată de bumbac îmbibată cu soluția respectivă. În urma aplicării acestei tehnici, rezultă o suprafață lucioasă, reflexivă, cu aspect mătășos. Înainte de perfecționarea tehnicii de lustruire franceză, verniurile pe bază de rășini naturale solubile în alcool erau aplicate cu ajutorul pensulei. Inevitabilele neregularități rezultate erau șlefuite cu ajutorul diferitelor materiale abrazive.

Pentru a putea finisa un mobilier prin tehnica *french polish*-ului este nevoie de practică și timp. Tehnica lustruirii franceze implică șase pași: (1)confeccionarea tamponului; (2)colorarea suprafeței (dacă este necesar)(3)acoperirea porilor; (4)aplicarea straturilor succesive de șelac; (5)nivelarea; (6) mătuirea. Spațiul de lucru trebuie, de asemenea, să fie curat, lipsit de praf sau alți contaminanți. Murdăria, praful sau oricare alte fibre căzute pe suprafață vor cauza defecte, zgârieturi ce vor fi vizibile. Dacă tamponul conține o canti-

tate prea mare de șelac, excesul de lichid va lăsa urme pe suprafață. Dacă tamponul este prea uscat, acesta va îndepărta stratul anterior de șelac. În timpul aplicării, tamponul trebuie să fie în contact permanent cu suprafața și în continuă mișcare, fiind aplicată o presiune constantă. Primul strat de șelac trebuie aplicat pe direcția fibrei lemnului, cu mișcări rapide, fără a exercita o presiune prea mare pe tampon. Următoarele straturi vor fi aplicate cu mișcări continue circulare sau sub forma cifrei 8. După câteva straturi de șelac aplicate, tamponul nu va mai aluneca ușor pe suprafață, datorită procesului de dizolvare a șelacului, care deja s-a întărit. Câteva picături de ulei de in crud (sau ulei mineral), aplicate pe baza tamponului, vor rezolva această problemă. Dacă după aplicarea primului strat lacul a curs și rămân urme inestetice, suprafața poate fi șlefuită cu granulație de 800. Dacă suprafața nu prezintă urme, prima șlefuire poate începe după aplicarea stratului cinci, cu hârtie abrazivă de granulație 1000 sau lână de oțel 0000. După aplicarea a șase-șapte straturi, suprafața trebuie lăsată să se usuce cel puțin 24 de ore. Între reprizele de lăcuire, tamponul poate fi păstrat într-un borcan închis etanș, în care se adaugă câteva picături de alcool. După aplicarea a încă șase-șapte straturi, suprafața trebuie lăsată la uscat încă 24 de ore. Dacă suprafața a ajuns la un luciu natural, mătăsos, se poate încheia procesul de lăcuire. Pentru obținerea unei suprafețe cu luciu oglindă, se pot aplica până la 40 de straturi de șelac. Concentrația de șelac a primului strat trebuie să fie de maximum 25%, pe măsură ce se înaintează, concentrația va scădea, adăugându-se solvent.

În general, *french polish*-ul este potrivit pentru lustruirea unor suprafețe plane; mulajele, colțurile și suprafețele sculptate sunt greu de finisat prin această tehnică. Pregătirea suprafeței pentru *french polish* reprezintă un pas important în procesul finisării. Orice mică imperfecțiune care nu poate fi observată pe un mobilier finisat cu ulei sau alte vernisuri este vizibilă pe o suprafață acoperită cu șelac, fiind esențial ca suprafața pe care urmează să fie aplicate straturile de shellac, să fie bine șlefuite și degresate. Pentru a obține o suprafață foarte lucioasă care să accentueze fibra și culoarea, porii din fibra lemnului trebuie acoperiți, în general cu pulbere de piatră ponce sau produse speciale din comerț. Tehnica de *french polish* poate părea complicată, însă, cu puțină practică și timp, poate fi realizată chiar și de un amator competent.

Conservarea și restaurarea mobilierului finisat cu șelac. Pentru a testa dacă o suprafață a fost lăcuită cu șelac, luăm un bețișor cu vata înmuiată în alcool etilic și îl punem într-un loc cât mai ascuns al mobilierului. Dacă suprafața a fost finisată cu șelac, acesta se va dizolva în câteva secunde.

Finisajul tradițional pe bază de șelac rămâne semisolubil în alcool o perioadă îndelungată de la aplicare, putând fi îndepărtat sau recondiționat cu alcool. În multe cazuri, finisajul cu defecte superficiale poate fi ușor recondiționat fără a fi nevoie să îndepărtăm vechile straturi de șelac și să refinisăm suprafața. Dacă stratul de șelac nu este foarte degradat, este de preferat să recondiționăm suprafața decât să refinisăm. Micile defecte sau ușoarele semne de uzură pot fi remediate prin resaturarea atentă a urmelor, prin aplicarea cu pensula sau tamponul a unei soluții de șelac de concentrație mică. Această tehnică este utilă în restaurarea mobilierului de epocă, putându-se astfel păstra patina nobilă. Urmele albe, cauzate de apă sau căldură, pot, de asemenea, să fie înlăturate prin aplicarea unei soluții slabe de șelac. Petele albe de pe finisajul de șelac sunt, de fapt, mici fisuri de suprafață, care pot fi îndepărtate prin șlefuire cu materiale abrazive foarte fine. Procesul însă necesită atenție sporită și se pot observa unele diferențe de luciu.

În afară de urmele de uzură funcțională și de ineale de apă, finisajul cu șelac poate fi afectat și de razele ultraviolete nefiltrate, care, treptat, pătrund prin stratul de șelac, pe suprafață apărând o pudră albă. Așezarea unor recipiente calde, cum ar fi o ceașcă cu cafea sau o farfurie cu supă, pot deteriora stratul de șelac. O suprafață finisată cu șelac se poate deteriora și la contactul cu băuturile alcoolice.

În cazul în care suprafața prezintă degradări multiple ce nu pot fi remediate, vechile straturi de șelac vor fi îndepărtate cu un amestec de alcool etilic (sau metilic) și ulei de in. Un amestec de apă distilată cu alcool etilic absolut și hidroxid de amoniu, la care se adaugă câteva picături de ulei de in, pulverizat pe o suprafață, va dizolva straturile de șelac și acestea vor putea fi îndepărtate cu ajutorul lănei de oțel oooo sau cu fibră textilă abrazivă. După înlăturarea șelacului, suprafața va fi ștearsă cu o lavetă din bumbac înmuiată în alcool etilic, pentru îndepărtarea eventualelor reziduuri.

Este important ca, atunci când se efectuează teste pe suprafața lustruită, să se stabilească natura finisajelor anterioare și modul în care acestea se pot schimba în timpul curățării și pregătirii pentru refinisare. Multe finisaje care sunt degradate pot fi recondiționate sau reparate. În niciun caz suprafețele nu trebuie șlefuite, deoarece aceasta poate îndepărta nu numai finisajul de șelac, ci și toată patina suprafeței și suprafața lucrată manual, care are valoare istorică. Obiectele decorate cu marchetărie și furniruite pot suferi foarte mult din cauza acestei abordări invazive, iar subțierea furnirului ajunge adesea în punctul în care prelucrarea grundului este vizibilă. Daunele cauzate de șle-

fuirea suprafețelor de epocă sunt ireversibile și nu ar trebui niciodată luate în considerare pentru mobilierul de epocă sau pentru tâmplăria interioară istorică. Odată ce stratul deteriorat a fost curățat până la o suprafață solidă, este posibilă reconstruirea unui finisaj de șelac folosind tehnici tradiționale. Reversibilitatea și stabilitatea pe termen lung a șelacului îl fac potrivit pentru utilizarea lui de către restauratori pe mobilierul de epocă finisat inițial cu șelac și de pe care acesta poate fi îndepărtat din nou.

Bibliografie:

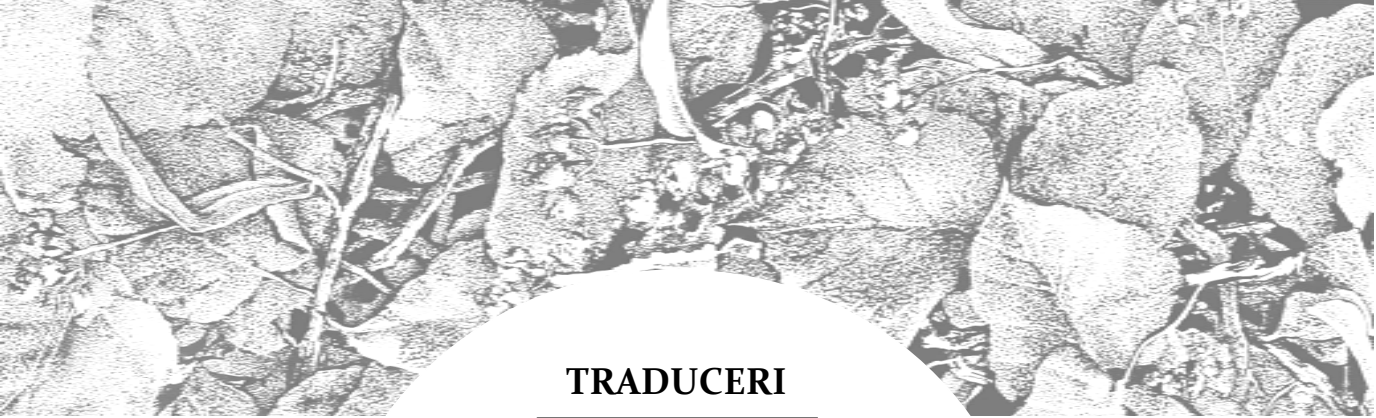
- Ahuja, Rastogi 2023: Arihant Ahuja, Vibhore Kumar Rastogi, *Shellac: From Isolation to Modification and Its Untapped Potential in the Packaging Application* <https://www.mdpi.com/2071-1050/15/4/3110> (ultima accesare: 17.10.2025).
- Beech 2012: Anthony Beech, *Shellac* www.buildingconservation.com (ultima accesare: 17.10.2025).
- Jones 2013: Derek Jones, *French Polishing, Finishing and restoring using traditional techniques*, Newtown, Taunton Press.
- Rivers, Umney 2012: Shayne Rivers și Nick Umney, *Conservation of furniture*(*Routledge Series in Conservation and Museology*), Abingdon, Routledge.
- Velji 2011: Vijay Velji, *Guide to French Polishing* <https://www.fnewoodworking.com/project-guides/finishing/french-polishing-demystified> (ultima accesare: 17.10.2025).

Rezumat: Șelacul este o rășină naturală de origine animală folosită pentru finisarea și restaurarea mobilei. *French polish* reprezintă procesul de acoperire a lemnului, prin aplicări succesive cu o soluție de șelac dizolvat în alcool, folosind o pânză din bumbac în care se împăturește vată de bumbac îmbibată cu soluția respectivă. Această tehnică este utilă în restaurarea mobilierului de epocă, iar reversibilitatea și stabilitatea pe termen lung a șelacului îl fac potrivit pentru utilizarea lui de către restauratori pe mobilierul de epocă finisat inițial cu șelac și de pe care acesta poate fi îndepărtat din nou.

Cuvinte-cheie: șelac, french polish, restaurare, mobilier de epocă, tampon, pensulă, colorare, nivelare, mătuire.

Abstract: Shellac is a natural resin of animal origin used for finishing and restoring furniture. French polish is the process of coating wood by successive applications of a solution of shellac dissolved in alcohol, using a cotton cloth in which cotton wool soaked in the solution is folded. This technique is useful in the restoration of period furniture, and the reversibility and long-term stability of shellac make it suitable for use by restorers on period furniture originally finished with shellac and from which it can be removed again.

Keywords: shellac, french polish, restoration, period furniture, pad, brush, staining, leveling, matting.



TRADUCERI



Eliza Claudia FILIMON

Lect. univ. dr., traducătoare,
Universitatea de Vest din Timșoara

LA STEAUA

Mihai Eminescu

La steaua care-a răsărit
E-o cale-atât de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Poate de mult s-a stins în drum
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre.

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie:
Era pe când nu s-a zărit,
Azi o vedem, și nu e.

Tot astfel când al nostru dor
Pieri în noapte-adâncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmărește încă.

TO THE STAR

It's such a long way to the star
Which rose at dead of night,
That chiliads flew by here and far
Before we sensed its light.

Maybe it perished on its way
Deep in cerulean skies,
Yet only now can its bright ray

Glimmer before our eyes.

The icon of the star that died
Ascends to younder sphere:
It lived when it could not be eyed,

Now gone, we see it here.

Withal, as our deepest yearning
Succumbed to nighttime call,
The light of love no longer burning
Pervades us still and all.

NAAR DE STER

Het is een heel eind naar de ster
Die uit het zwerk verscheen,
Dat millennia verstreken te ver
Voordat zijn licht raakte ons
hierheen.

Misschien verdween het onderweg
Heel eind in een blauw morgenlicht,
Zijn straal pas nu kan gaandeweg
Schitteren in ons zicht.

Het icoon van de dode ster nadien
Traag naar de hemel opstijgt:
Het bestond toen we het niet konden zien,
Als we het nu zien, bestaat het niet.

Evenzo zelfs als ons verlangen
Kwam in de diepte nacht om alreeds,
Het licht van liefde ooit gevangen
Achtervolgt ons nog steeds.

AL ASTRO

Al astro que se levantó
Hay tan largo camino,
Que milenios recorrió
Su luz antes que nos vino.

Había acaso muerto ahora
Lejos en su pista azulada,
Pero su rayo a esta hora
Luce en la mirada.

El icono del astro que murió
Espacio al cielo va:
Subsistió cuando no se vio,
Hoy se ve, mas no exista.

Lo mismo cuándo nos anhelo
La noche oscura sigue,
La luz del amor y desconsuelo
Todavía nos persigue.

NUMAI POETUL

Lumea toată-i trecătoare.
Oamenii se trec și mor

Ca și miile de unde,
Ce un suflet le pătrunde,

Treierând neconținut
Sânul mării infinit.
Numai poetul,
Ca pasări ce zboară
Deasupra valurilor,

Trece peste nemărginirea timpului:
În ramurile gândului,
În sfintele lunci,
Unde pasări ca el
Se-ntrec în cântări.

ONLY THE POET

The whole world is transient,
People grow and die
Like thousands of swells
In which a soul dwells,
Roaming forever free
The ample bosom of the sea.
Only the poet,

Like birds in flight
Over the waves,
Transcends the boundlessness of time:
In the branches of thoughts,
In the holy meadows,
Where birds like him
Surpass each other at songs.

ALLEEN DE DICHTER

De hele wereld is vergankelijk,
Mensen komen en sterven
Als duizenden deiningen,
Die een ziel zou doordringen,
En resoneert het daar op mee
De oneindig boezem van de zee.
Alleen de dichter,

Als vogels die
Over de golven vliegen,
De oneindigheid van de tijd overstijgt:
In de takken van de gedachte,
In de heilige weiden,
Waar vogels zoals hij
Op gezangen wedijveren.

SÓLO EL POETA

El mundo es transitorio,
La gente crece y muere
Como miles de oleajes,
Cruzado por un alma en sus viajes,
Surcando para siempre suavemente
El seno del mar infinito.

Sólo el poeta,
Como las aves que vuelan
Sobre las olas,
Va más allá de la eternidad del
tiempo: En las ramas del pensamiento,

En los prados sagrados,
Donde las aves como él

Compiten en los cantos.

ȘI DACĂ...

Și dacă ramuri bat în geam
Și se cutremur plopilor,
E ca în minte să te am
Și-ncet să te apropiu.

E ca durerea mea s-o-mpac
Înseninându-mi gândul.

Și dacă stele bat în lac
Adâncu-i luminându-l,

Și dacă norii deși se duc
De iese-n lucru luna,
E ca aminte să-mi aduc
De tine-ntotdeauna

AND IF...

And if the boughs rap at my pane
And all the poplars dither,
It means in my mind you remain
I slowly bring you hither.

It is for me to ease my woe
With silver lining musing.

And if the stars cast a soft glow
The lake deepness suffusing,

And if the dense clouds disappear
The moon, brighter than ever,
It is for me to hold you dear
You're in my thoughts forever.

EN ALS...

Als de takken kloppen op het raam
En de populieren beven,
Verbeeld ik me je lichaam
En terug je komt in mijn leven.

Langzaam zou mijn lijden uitschitteren
Met pretige gedachten verlichten.

Als de zilveren sterren schitteren
Om de diepe meer op te lichten,

En als de volken verdwijnen
Zodat de maan mooi gloeit,
Zult je in mijn gedachten blijven
Je bent me dierbaar, meer dan ooit.

Y SI...

Y si a las hojas las ramas tocan
Y los álamos tiemblan,

Es que mis pensamientos te conjuran
Y mis ojos te contemplan.

Y si astros alumbran su calor
Sobre el lago en su
profundidad, Es para aliviando
mi dolor Levantando mi
soledad.

O, RĂMÂI...

"O, rămâi, rămâi la mine,
Te iubesc atât de mult!
Ale tale doruri toate
Numai eu știu să le-ascult;

În al umbrei întuneric
Te asemăn unui prinț,
Ce se uit-adânc în ape
Cu ochi negri și cumiți;

Și prin vuietul de valuri,
Prin mișcarea naltei ierbi,
Eu te fac s-auzi în taină
Mersul cârdului de cerbi;

Eu te văd răpit de farmec
Cum îngâni cu glas domol,

Y si nubes densas se rompen
Y la luna brilla por detrás,
Es que mis sueño te evoquen
Solo tú por siempre jamás.

În a apei strălucire
Întinzând piciorul gol
Și privind în luna plină
La văpaia de pe lacuri,
Anii tăi se par ca clipe,
Clipe dulci se par ca veacuri."

Astfel zise lin pădurea,
Bolți asupra-mi clătinând;
Șuieram l-a ei chemare
Ș-am ieșit în câmp râzând.

Astăzi chiar de m-aș întoarce
A-nțelege n-o mai pot...
Unde ești, copilărie,
Cu pădurea ta cu tot?

PLEASE, STAY...

"Stay with me, please stay, my dear,
I love you so very much!
All your longings and your yearnings
Only I can hear and touch;

In the darkness of the bower
You mirror a prince so wise,
Gazing fondly at the water
With his dark and tender eyes;

With the roaring of the waves,
With the rustling of the grass,
I can help you overhear
As the herd of hart would pass;

I can see you are entranced
You are murmuring so lightly,
Reaching out your naked foot
To the lake water so sparkly;

Upon gazing at the full moon
Scattering its light in stages,
Years of your age feel like moments,
And sweet moments feel like ages.”

Thus spake the woods in a whisper,
Swaying boughs over the clearing;

OH, BLIJF BIJ MIJ...

“Oh, blijf bij mij, blijf, als je blijft
Ik hou zo veel van jou!
Aan je wensen en je verlangen
Luister ik en blijf ik trouw;

In de schaduw van de schemering
Je lijkt wel een prins zo bewogen,
Die aan het water start
Met donkere en lieve ogen;

Door het gebulder van de gloven,
Door het hoge gras nooit belopen,
Stiekem zou ik je laten horen
Een kudde herten rustig lopen;

Ik zie je zo gefascineerd
Waar bent je, lieve kindertijd
Met je bos en al de rest?
Ik begrijp het niet meer best.

I rejoiced at its display
On the field, I hastened cheering.

Were I to return at present
I'd no longer grasp its call...
Where are you, beloved childhood
With your woods, and charm, and all?

En je kabbelt lekker door,
Naar het schitterende water
Strekt je een vakte voet naar voor;

Toen ik de volle maan bekijk als
In het meer weerspiegelt haar gevoelens,
Je levensjaren voelen als momenten
Zoete momenten als eeuwen voelen.”

Zo sprak het bos in een fluistering
Zijn groene bladerdek zwaaien;
Lachend rende ik op het veld,
Ik juichde, de wind ging waaien.
Zelfs als ik vandaag terugga

OH, QUEDATE...

«¡Oh, quedate conmigo, queda!
Yo te estoy amando
Todos tus deseos, todos
Solo yo estoy escuchando;

Entre tinieblas de la noche
Pareces un alma solitaria,
Que, con suaves ojos negros
El abismo del agua fijaría;

Con el golpe de las olas,
Con la hierba susurrando,
Te hago oír en secreto
La grey de ciervos trotando;

Yo te veo fascinado
Cómo cantas suavemente,
Y la agua brillante tocas
Con tu pie desnudo atentamente;

Mientras miro la luna llena
Su brillo sobre los lagos
Tus años son segundos
Dulces segundos son siglos».

El bosque habló con ternura,
Moviendo sus copas sobre mi;
Yo silbaba a su canto
Y, riendo, al campo sali.

Hoy, aunque regrese allí
No podría entenderlo ya más...
¿Dónde estás, dulce infancia
Con tu bosque y lo demás?





DIN CORRESPONDENȚA LUI GHEORGHE EMINOVICI*

Traducere în română de

Dr. Miruna BACALI

Universitt Duisburg-Essen

Scrisorile lui Gheorghe Eminovici n limba german constituie un document istoric extrem de interesant i ofer traductorului o muncă deloc lipsită de provocări. Comparnd exprimarea în germană cu fragmentele în română presărate de-a lungul textului, observăm că exprimarea lui Gheorghe Eminovici în limba germană este mai bogată în vocabular, mai diversă i mai aleasă, ba chiar pe alocuri ușor greoaie i ceremonioasă (aa cum constata i Ovidiu Papadima în prefaa sa). n același timp, întâlnim pe alocuri greeli de ortografie, exprimare i coeren în limba germană pe care o folosește Eminovici.

Viznd o traducere care să redea tonul scrisorilor într-un mod autentic, fiind în același timp inteligibilă cititorului contemporan la nivel de coninut i respectând normele ortografice i de punctuaie ale românei moderne, am recurs în timpul redactării finale a traducerii la următoarele măsuri:

- am păstrat registrul stilistic (neuniform) al originalului: acolo unde apar neologisme, acestea au fost, redate ca atare (exemple: „a emite”, „a supraveghea”, „n prezent”, „instigat” etc.); acolo unde limba folosită este una mai degrabă de zi cu zi, am redat-o ca atare în traducere;
- punctuaia i ortografia au fost adaptate la normele românei actuale; la fel i topica;
- anumite exprimări i construcții din original induc în eroare, deoarece germana folosită nu este întru totul coerentă; de aceea, am făcut schimbările necesare pentru a facilita înțelegerea coninutului;
- am eliminat exprimările redundante („n continuare, urmează...”);
- am păstrat scrierea numelor proprii, pe care Gheorghe Eminovici le variază (von Bizay/von Bizai).

* Scrisori în limba germană, culese i publicate de Ovidiu Papadima (1964).

(III)

Dumbrăveni, la 25 august 1839

Dragă domnule v[on] Bizay!

Mă doare nespus că nu mai am bucuria să primesc câteva rânduri de la dumneavoastră. Gândiți-vă că nu sunt chiar ultimul om, ca să fiu uitat în acest fel. Vă rog să îngăduiți să-mi scrieți despre buna dvs. stare precum și despre mulțumirea și nemulțumirea domnului Morath – căci puteți să mă credeți, mi-am pierdut toate speranțele fiindcă nu mi se scrie nimic, mai ales având în vedere că domnul serdar Theodor Grohs mi-a scris de curând că domnul Hofrath ar fi foarte nemulțumit de mine. Nu știu nicicum ce să fac – uneori îmi vine în gând să las totul, fiindcă îmi e foarte greu, și nu e un suflet care să mă încurajeze. Slavă fie domnului, gospodăria merge mai bine decât la alții, dar ar putea merge și mai bine, dacă aş avea pe cineva lângă mine pe care să mă bazez.

Acum încep sărbătorile evreiești iar pentru distilarea rachiului ne lipsește un meșter, așa că tot Eminovici trebuie să le facă pe toate – ce e de făcut? Soarta mea e deja binecuvântată de Domnul Dumnezeu, și cu toate acestea, dac-aș ști că domniile sale sunt mulțumiți, îndată le-aș uita pe toate.

Regret infinit că nu-mi scrieți nimic. D-l. Kuparenko și soția sa vi se prezintă și sunt recunoscători pentru scrisoarea pe care le-ați trimis-o. De asemenea, îl salută pe domnul Sotiry și pe soția sa, ai căror fiică, domnișoara Margiolitza, arată întrutotul sănătoasă și frumoasă – și spuneți din partea domnului Kuparenko că domnul Sotiry și soția să nu-și facă speranțe să primească înapoi copilul, doar de-ar face un altul și i l-ar da în schimb – minunat este cât iubesc copilul cei doi soți, iar eu cred că înșiși părinții copilului nu ar purta grijă mai bună de el. Salutați-l din partea mea pe domnul Zövani – pe domnul căpitan Vasile – pe domnișoara Maritzel Kalisandra, servitorul Vasili și toate cunoștințele mele – domnul să le dea sănătate și mulțumire – domnul să ne binecuvânteze și să trăim din nou împreună. De-aș fi știut că voi fi atât de trist, tot nu aş fi făcut altfel – pricina tristeții mele este că din lipsă de boi gospodăria nu poate fi păstrată în stare destul de bună. Rămâneți cu bine.

Al dumneavoastră servitor credincios
Eminovici

(XII)

Dumbrăveni, la 24 octombrie 1839

Stimate domnule v. Bizay!

Scrisorile dumneavoastră atât de scumpe mie din 13 și 17 ale lunii, care conțin însărcinările mele, le-am primit cu mare bucurie astăzi. Regret doar că domniile voastre, domnii mei, v-ați pus de acord să se cumpere boii atât de târziu; aceasta este pricina, căci nu toate muștele adună miere, ci doar așa-numitele albine. Mare mi-a fost mirarea cum vă puteți încrede în cuvintele unui om bătrân care spune ca primește 2.000 de la Vântura! Acestea au fost spuse de Vântura în glumă și nu în serios. De curând, bătrânul C. a luat oameni cu sine la Botoșani și a adus un bou la mâna a doua, deși ar fi putut cumpăra 30. Credeți-mă, domnule v. Bizay: asemenea afacere de mi-ar fi fost încredințată, toți boii ar fi până acum în grajd, fără ca eu să fi ieșit din casă.

Lipsa boilor domnești a mai pricinuit ceva, anume că în mare măsură a trebuit să îngrop cartofii de pe câmp. O doamne în împărăția ta! De-ați fi ținut legătura cu mine în privința cumpărării boilor, toate ar fi în cea mai bună stare, dar cum primiserăți de la domnul Hofrath sarcina de a scrie numai domnului von Heyn, vă rog să binevoiți să nu-mi reproșați lipsa de fapte a domnului von Heyn. Orice om din vecinătate care mă vede și mă cunoaște întreabă imediat unde sunt cei 700 de boi îngrășați, căci aceștia nu se văd nicăieri. Toți s-au mirat cum am reușit să sădesc 630 de fâlci având numai 84 de boi domnești. Fiecare om s-a mirat cum de am obținut cel mai mare număr de cartofi pentru noi. Credeți-mă, în Dumbrăveni nu e decât un singur George Eminovici și nu mai mulți, numai el slujește domnului său credincios, harnic și neobosit, și nu altora, însă pentru asta primesc mai puțină recunoștință decât ceilalți. Ce e de făcut? În ziua de azi așa ne mulțumește lumea iar norocul nu îmi dă parte de mai mult. E bine-cunoscut că suntem mult în urmă cu boii de cumpărat, dar mă uit prin împrejurimi și poate adunăm ceva. În ce privește săditul câmpurilor, am primit prea târziu sarcina, întrucât, așa cum spuneam în cele de mai sus, am sădit deja 630 de fâlci, iar în primăvară mai trebuie sădite următoarele terenuri (în fâlci):

200 fâlci de cartofi

200 » cucuruz despre care nu faceți nici o mențiune

48 » secară de vară

85 » grâu ”

110 otz ”

75 ovăz ”

16 [fălci] hrișcă [de vară]

734 cu totul (fără anason și leguminoase).

Aceasta este starea și nu alta.

Cazanele pentru cartofi au fost refăcute fiindcă cele de dinainte erau cioplite în formă rotundă, iar cartofii fierți nu se puteau scoate din ele nici după multă trudă. De asemenea, îmi scrieți de vorbele domnului von Heyn, cum că am socotit boii cumpărați de el la de două ori mai mult față de prețul la care i-a cumpărat, ceea ce e neadevărat și povestit într-un fel lingușitor, căci am socotit boii doar la prețul pe care l-a plătit el. Herghelia a trecut la stațiunea de iarnă, iar acum avem vești triste de acolo, căci a murit o iapă cu pui, anume frumoasa Șvăboaică. Aceasta nu a putut învinge boala pe care o avea și a pierit.

Distileria mi-a mers foarte greu la începutul prelucrării cartofilor, până astăzi am încercat cu 10 meșteri ca să obținem o cantitate mai mare, chiar și pe cel din Brehuiești l-am tocmnit, care nici el nu mi-a dat mai mult de 6 ocale pe mierța de rachiu de orz. De ieri, cantitatea a crescut la $9\frac{3}{4}$ ocale, iar cu distilarea se ocupa Aron și Lipa – eu supraveghez distileria. La cartofi vom avea cu totul până la 21.000 de mierțe – și vă rog să mă credeți că la mine au ieșit mai buni decât la toți vecinii. Lui Mohsang și lui Dvorak li se va îngădui să primească lucrurile cum a fost promis. De 12 zile plouă și la început a căzut ninsoare, dar azi vremea s-a îmbunătățit. În sfârșit, vă rog ca sarcinile care mă privesc numai pe mine să mi le dați doar mie în persoană, căci dumneavoastră și domnul Hofrath v-ați convins că lucrurile vor merge altfel decât obișnuiesc să meargă. Herghelegiul-șef lui Zvoreschi nu-l mai putem tocni, acesta a plecat la București – primul herghelegiu al nostru a primit o scrisoare de la dvs., iar eu am onoarea să vă slujesc.

G. Eminovici

(XXX)

Înălțimea ta, domnule milostiv!

Roadele sunt culese toate, despre care urmează tabelul. După socotelile de până acum, 627 de fălci sunt sădite.

Apoi, cu barajul vom isprăvi curând, morile sunt în funcțiune de trei zile cu șase trepte, iar pentru munca rămasă mai socotesc trei zile. Îndrăznesc de aceea să vă rog ca bătrânul Bek să primească plată pentru asta. Eu însumi

am stat la muncă și atât am practicat, încât în viitor voi putea să construiesc singur un baraj.

În loc să fac un nou cazan, am cumpărat în Zvorești unul vechi cu 3600 de plăștri, care sigur ne va folosi timp de patru ani. Tocmai culeg cucuruzul iar apoi pornesc să scot cartofii. Apoi, 100 salahori și 50 cărăuși au plecat la Iași să lucreze vinul.

Înălțimea ta! La baraj mi s-a întâmplat un necaz, anume preotul George din Siminița a venit acolo beat și a început să bată un husar, ceilalți husari de acolo fiind și ei puțin beți l-au bătut la rândul lor, apoi același preot a mers la Botoșani și a depus plângere despre mine la Isprăvnicie, cum că eu aș fi poruncit să fie bătut. La această plângere, Isprăvnicia a adunat o comisie locală de cercetare, care prin martori a descoperit că eu nu am fost la fața locului, iar husarii au fost dovediți ca vinovați. Ca să împiedic o noua inspecțiune și aceasta să nu păgubească mersul afacerilor, i-am trimis vorba preotului prin alții, să se împace cu oamenii, ceea ce a și făcut și pentru care i-am dat 10 galbeni, iar el a fost mulțumit și mi-a trimis o înțelegere, în care era trecut ca plângerea lui a fost nedreaptă atât către mine cât și către ceilalți, și cu asta toate s-au încheiat. După trecerea a 24 de ore, economul Ștefan cu fiul și ginerii lui, precum și cu socrul preotului bătut Filip, l-au convins pe acesta să protesteze la înțelegere și să ceară o altă comisie, ceea ce a și făcut, cu gândul să primească mai mulți bani de la mine și să facă mai multe pagube domniei.

Comisia a apărut a doua oară și a pus sub jurământ mai mult de 60 țărani – și pe aceia aduși de preot, din fericire și după multa trudă și cheltuieli pe care mi le-am făcut ca să apăr atât pe mine cât și pe ceilalți, toate le-au pus pe seama preotului, și atunci a fost dovedit că preotul însuși a început cearta și în trecut a bătut pe mai mulți, care de aceea au și sângerat. Comisia cu pricina a descoperit între altele că preotul Costachi din Dumbrăveni a instigat neliiniștea țăranilor la începutul anului trecut. Las pe fiecare să judece cum pot eu să am parte de liniște, dacă preoții înșiși o strică, când de la aceștia se așteaptă să facă liniște și pace în rândul poporului necioplit.

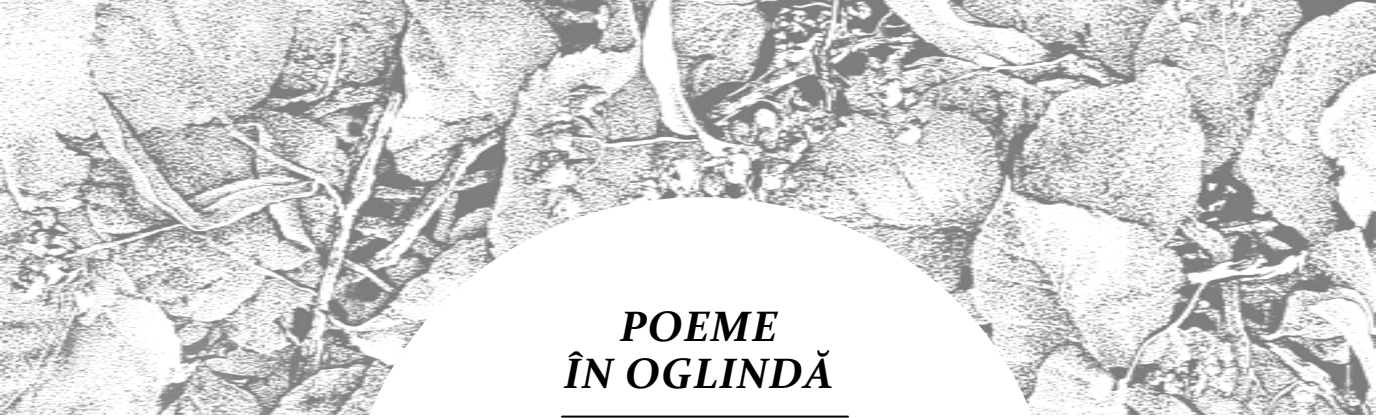
În sfârșit nu mai spun nimic, decât că toate astea sunt îndreptățite, din pricină că acești preoți folosesc de două ori mai multe terenuri decât le-a fost lăsat de la conducere, ceea ce îi bucură precum pe caii bine hrăniți, folosiți numai din când în când pentru munci ușoare. Cei care se folosesc de avere în acest fel să fie alungați, iar celorlalți să le fie măsurate pământurile după puncte, prin care un număr de 80 de fâlcii cu totul pot fi puse în folosința stăpânirii, ca astfel să puteți domni la orice vreme peste moșie.

Ieri am fost eu însumi la domnul ispravnic, iar acesta, la recomandarea domniei sale prințul Moruzi, m-a primit cu multa bunătate și, printre altele, mi-a povestit că Melach a declarat că va emite un decret prin care să îngrădească domnii pământeni, ca aceștia să nu dea de lucru fiecărui țăran mai mult de cinci prăjini de cartofi. Apoi, domnia sa principele Moruzi a povestit cum că Melach și-ar fi declarat serios intenția să pricinuiască înălțimii tale greutate în afaceri cu prima ocazie, ceea ce vă spun că mă îngrijorează tare. Grâul, așa cum vă va fi spus și domnul von Heyn, a fost vândut la un preț bun, acum prețul a scăzut cu mult. Oprindu-mă la această dare de seamă, cu credință nestinsă

Preacredinciosul slujitor al înălțimii tale

George Eminovici

Dumbrăveni, la 25 septembrie 1840



POEME ÎN OGLINDĂ

Mihai EMINESCU

FLOARE DE TEI

Floare de tei,
Cât de curând te treci
Ochilor mei lucind
Te-i arăta pe veci.

Floare de crin,
Eu pururi am gândit
La ochiul tău iubit
De raze plin.

Floare de măr,
Copilă doar erai
Și de pe-atunci aveai
Aur în păr.

/.../
Floare de lunci,
Oare de mult s-a dus
Steaua către apus?
Încă de-atunci?

Floare de lac,
De-atunci cuprins cu chin
Eu sufăr și m-alin,
Sufăr și tac.

/.../

Simona POPESCU

FLORILE

Floare de deal,
ce lung se face prezent-trecutul
se-amestecă văzutul cu nevăzutul
continuă jocul exuvial.

Floare de crin
toate au fost
și toate revin
toate devin
Caută rost, caută rost

Floare de măr,
Zilele trec și zilele vin
Vorbele vechi înapoi:
Frumos, Bine și Adevăr.

/.../
Floare de lunci,
mintea le țese
pe cele alese
de acum, de atunci

Floare de lac
Ce multe-s de spus
acum la apus
toate emplastice se-mpac.

