QVAESTIONES ROMANICAE

IX
Memorie – Uitare

Tomul 3
Istorie și studii culturale.
Carte și bibliotecă.
Muzică și teatru.

Coordonator: Valy CEIA

ISSN 2457-8436
ISSN-L 2457-8436

ISBN GENERAL 978-973-125-887-4
ISBN 978-973-125-903-1

DOI 10.35923/QR

Timișoara
Editura Universității de Vest

2022

Comitet onorific / Honorary Committee:
Florica BECHET, Universitatea din Bucureşti
Jenny BRUMME, Universitatea din Barcelona
Riccardo CAMPA, Acad., DHC, Institutul Italo-Latino American, Roma
Sanda CORDOŞ, Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca
Ioana COSTA, Universitatea din Bucureşti
José Manuel GONZÁLEZ CALVO, Acad., Universitatea din Extremadura, Cáceres & Academia Regală Spaniolă
Jukka HAVU, Universitatea din Tampere & Academia Regală Spaniolă
Michael METZELTIN, Acad., DHC, Universitatea din Viena
Ileana OANCEA, Universitatea de Vest din Timişoara
Adriano PAPO, Acad., DHC, Universitatea din Udine
Lăcrămioara PETRESCU, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi
Martin MAIDEN, Acad., DHC, Universitatea din Oxford

Comitet ştiinţific / Scientific Committee:
Tamar APTSIAURI, Universitatea din Tbilissi
Georgiana I. BADEA, Universitatea de Vest din Timişoara
Laura BĂDESCU, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române
Florica BECHET, Universitatea din Bucureşti
Tibor BERTA, Universitatea din Szeged
Frédérique BIVILLE, Universitatea „Lumière", Lyon
Mirela BORCHIN, Universitatea de Vest din Timişoara
Jenny BRUMME, Universitatea „Pompeu Fabra", Barcelona
Norberto CACCIAGLIA, DHC, Universitatea pentru Străini, Perugia
Giovanni CAPECCHI, Universitatea pentru Străini, Perugia
Ioana COSTA, Universitatea din Bucureşti
Vasile DOCEA, Universitatea de Vest din Timişoara & Biblioteca Centrală Universitară „Eugen Todoran" din Timişoara
Monica FEKETE, Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca
Katarzyna GADOMSKA, Universitatea Sileziană din Katowice
Alexandre GEFEN, CNRS – Universitatea Paris 3 – Sorbonne Nouvelle – ENS
José Manuel GONZÁLEZ CALVO, Universitatea Extremadura, Cáceres & Academia Regală Spaniolă
Jukka HAVU, Universitatea din Tampere & Academia Regală Spaniolă
Sébastien LEDOUX, Universitatea Paris 1 – Panthéon Sorbonne
Coman LUPU, Universitatea din Bucureşti & Facultatea Pedagogică din Bratislava
Martin MAIDEN, Universitatea din Oxford
Laszlo MARJANUCZ, Universitatea din Szeged
Michael METZELTIN, Acad., DHC, Universitatea din Viena
Ileana OANCEA, Universitatea de Vest din Timişoara
Adriano PAPO, Universitatea din Udine şi Centrul de Studii *Adria-Danubia*, Duino Aurisina, Trieste
Antonio PATRAŞ, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi
Lăcrămioara PETRESCU, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi
Elena PÎRVU, Universitatea din Craiova
Alessandro ROSSELLI, Universitatea din Szeged
Eleonora RINGLER PASCU, Universitatea de Vest din Timişoara
Mihaela Silvia ROŞCA, Universitatea de Vest din Timişoara
Leonardo SARACENI, Institutul Superior de Muzică „Francesco Cilea", Castrovillari
Oana SĂLIŞTEANU, Universitatea din Bucureşti
Andreea TELETIN, Universitatea din Bucureşti & Universitatea Sorbona, Paris 3
Libuše VALENTOVÁ, Universitatea Carolină din Praga
Estelle VARIOT, Universitatea Aix-Marseille, AMU
Leonard VELCESCU, CRESEM-CRHiSM, Universitatea „Via Domitia" din Perpignan
Violeta ZONTE, Universitatea de Vest din Timişoara

UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIŞOARA
FACULTATEA DE LITERE, ISTORIE ŞI TEOLOGIE

QVAESTIONES ROMANICAE
IX
Memorie – Uitare

Tomul 3
Istorie și studii culturale.
Carte și bibliotecă.
Muzică și teatru.

Actele Colocviului Internaţional *Comunicare şi cultură în Romania europeană* (ediţia a IX-a)
Papers of the International Colloquium *Communication and Culture in Romance Europe* (the 9th edition)

Coordonator / Coordinator:
Valy CEIA

Secretari de redacție / Editorial Assistants:

Ana-Maria AVRĂMUȚI
Daniel HAIDUC

Comitet editorial / Editorial Board:

Mirela BONCEA
Emina CĂPĂLNĂȘAN
Valy CEIA
Ioana Mia IUGA
Ramona MALIȚA
Simona REGEP
Roxana ROGOBETE
Dumitru TUCAN
Bogdan ȚÂRA
Luminița VLEJA
Manuela ZĂNESCU

TIMIȘOARA
EDITURA UNIVERSITĂȚII DE VEST DIN TIMIȘOARA

2022

Responsabilitatea privind conţinutul ştiinţific al materialelor revine în întregime autorilor.

Orice corespondenţă se va adresa la/Please send mail to:

Universitatea de Vest din Timişoara
Bd. Vasile Pârvan nr. 4, Timișoara 300 223, România
Facultatea de Litere, Istorie și Teologie
Centrul de Studii Romanice din Timișoara (CSRT), sala 410

E-mail: ciccre@e-uvt.ro, valy.ceia@e-uvt.ro
Web: ciccre.uvt.ro

Quaestiones Romanicae. IX: *Memorie – Uitare*

Coordonator: Valy Ceia

Tomul 1: Conferințe plenare. Limba și literatura latină. Limba română. Literatura română.
Tomul 2: Limba și literatura franceză. Limba și literatura italiană. Limba și literatura spaniolă.
Tomul 3: Istorie și studii culturale. Carte și bibliotecă. Muzică și teatru.

Timișoara
Editura Universității de Vest din Timișoara EUVT
2021-2022

ISSN: 2457-8436
ISSN-L: 2457-8436

ISBN GENERAL: 978-973-125-887-4
ISBN: 978-973-125-903-1

DOI: 10.35923/QR

Cuprins

Istorie și studii culturale * *History and cultural studies* 9

Silviu ENE, Repertoriul vaselor de tip 'Head pots' descoperite în Dacia (secolele II-IV p.Chr.) * (The Repertoire of the 'Head pots type' Vessel Unearthed in Dacia (2nd-4th Centuries AD)) 10

Nicolae HURDUZEU, Plante magice folosite în ritualul funerar * (Magical herbs used in funeral rituals) 28

Nicoleta Silvia IOANA, Latinitatea limbii și a poporului român – reper de cercetare în activitatea lui Claudiu Isopescu * (The Latinity of the Romanian language and people – a benchmark of research in the activity of Claudiu Isopescu) 34

Laura MESINA, Lo specchio del principe, lo specchio della memoria: *Gli insegnamenti di Neagoe Basarab a suo figlio Teodosio*, 1521 * (Mirror of Prince, Mirror of Memory: *The Teachings of Neagoe Basarab to His Son Theodosie*, 1521) 42

Alexandra-Valentina MIHALI, Pedeapsa cu moartea. Privilegiu pentru unii. Supliciu pentru alții * (Death Punishment. Privilege for Some, Torture for Others) 50

Eusebiu NARAI, La perception du journal banatien „L'Ouest" („Vestul") sur les relations roumaino-allemandes pendant le gouvernement Iorga-Argetoiano (avril 1931-mai 1932). Étude de cas: avril 1931 * (The perception of the „West" journal on Romanian-German relations during the Iorga-Argetoianu government (april 1931-mai 1932)) 62

Gizella NEMETH, Adriano PAPO, L'oblio dei 'potenti'. Vite parallele di alcuni personaggi in genere poco ricordati dalla storiografia * (Oblivion of 'Powerful'. Parallel Lives of Some Characters Generally Little Remembered by Historiography) 76

Laurenţiu NISTORESCU, Cloilios, un episod de autocenzură la Titus Livius * (Cloilios, an episode of self-cenzorship in Titus Livius) 86

Felicia Aneta OARCEA, La mémoire de l'histoire. Le destin de la famille Török (Váradi): la noblesse oubliée * (Histories from the shadow of memory. Török (Váradi) family between nobility and forgetfulness) 97

Maria Alexandra PANTEA, Notes mémoriales des prêtres militaires du diocèse d'Arad dans les années de la Première Guerre Mondiale * (Notes of the military priests from the Orthodox Episcopate of Arad regarding the realities on the fronts of the First World War) 107

Mihai A. PANU, Între tentația nazificării și represiunea comunistă: Destinul etnicilor germani din România * (Between N.S. alignment and communist repression: The political destiny of ethnic Germans in Romania) 113

Radu PĂIUȘAN, Activitatea comunistă în Banat în ultimele luni ale anului 1944 * (Communist activity in Banat in the last months of 1944) 124

Cristina PETRESCU, Vasco da Gama – navegando entre memória, história e literatura * (Vasco da Gama – Navigating between History, Memory and Literature) 139

Ioan-Nicolae POP, Discursul religios modern. Între memoria creștină și uitarea contemporană * (Modern religious discourse. Between Christian memory and contemporary forgetting) 148

Vasile RĂMNEANȚU, Aspects de l'activité de la Mairie de Timişoara pendant l'année 1942 * (Aspects from the activity of Timisoara's Municipality in 1942) 155

Călin TIMOC, Contribuția arhitectului italian Giovanni Morando Visconti la cunoașterea antichităților Daciei Romane * (The contribution of the italian architect Giovanni Morando Visconti to the knowledge of the antiquities of Roman Dacia) 170

Cristina TUDOR, Viorel Țigu, pictor și restaurator de biserici. Formarea sa profesională și activitatea desfășurată în domeniul artei religioase ortodoxe române din Banat în perioada 1950-1960 * (Viorel Țigu, church painter and restorer. Professional apprenticeship and activity in the field of Romanian Orthodox religious art in Banat during 1950-1960) 178

Mihaela VLĂSCEANU, Forme și conținuturi baroce în arhitectura religioasă din Timișoara * (Shapes and contents of the Baroque Architecture in Timișoara) 191

Carte și bibliotecă * *Book and Library* 207

Ivona OLARIU, Sunt bibliotecile sustenabile în noua lume a *științei deschise*? * (Are libraries sustainable in the new *open science* world?) 208

Gabriela PANU, Mecanismele memoriei. Amintire și uitare la universitarele timișorene în perioada comunistă * (The mechanisms of memory. Memory and forgetfulness at the Timișoara universities during the communist period) 243

Manuela ZĂNESCU, Metamorfozele memoriei. Biblioteca Centrală Universitară din Timişoara în memoria arhivei şi în memoria cititorilor * (Metamorphosis of memory. The Central University Library of Timişoara in the memory of the archive and in the memory of the readers) 256

Muzică și teatru * *Music and Theatre* 269

Attila BALÁZS, Între fugitiv și etern: sentimentul de flow la cursurile de improvizație în artele spectacolului * (The feeling of flow in improvisation classes in the performing arts) 270

Nicolae Mihai BRÂNZEU, Inechități analitice în muzicologia românească postcomunistă – Cazul compozitorului Nicolae Brânzeu * (Analytical inequities in post-communist Romanian musicology – The case of the composer Nicolae Brânzeu) 278

Michelangelo CARDINALETTI, *«Ricordare è come un po' morire»*. La musica di Ennio Morricone nel film *Una pura formalità* di Giuseppe Tornatore * (*«Remembering is a bit like dying»*. Ennio Morricone's music in *A pure formality* by Giuseppe Tornatore) 296

George Dan ISTRATE, Memoria e dimenticanza nella terminologia delle arti visuali: arte – artista / artigiano – artefatto / manufatto * (Memory and forgetting in the terminology of the visual arts: art – artist / artisan – artifact / handemade) 306

Ioana Mia IUGA, Evocare prin muzică la Timișoara – premiera mondială a operei *România: Revoluția 1989*, de Aaron Garber * (Evocation through music in Timisoara – The World Premiere of *Romanian Revolution: 1989*, an opera by Aaron Garber) 316

Adrian KOREK, Spațiul teatral românesc: o oază de teatru pentru mai multe limbi * (Romanian theatrical space: an oasis of theatre for many languages) 325

Aida MARC, Clara Schumann – o personalitate umbrită de cutumele vremii * (Clara Schumann – a personality overshadowed by the customs of the time) 333

Silvia Sorina MUNTEANU, *Kindertotenlieder* și *Rückert-Lieder* de Gustav Mahler * (*Kindertotenlieder* and *Rückert-Lieder* by Gustav Mahler) 345

Simona NEGRU, Portrete de mari cântăreți bănățeni (I) * (Portraits of great singers from Banat I) 353

Dana-Mirela PUIA, Personaje rusești pe scena teatrală românească, între speranțe și ratare * (Russian feminine characters on the romanian stage, between hopes and failure) 360

Daniel UNGUREANU, Amintiri digitale: abordări ale memelor românești asupra carantinei naționale * (Digital Memories: the Romanian Memes Take on the COVID-19 Lockdown) 367

Panel FOODie * *Panel FOODie* 377

Luminița DRUGĂ, Nadia-Nicoleta MORĂRAȘU, Valențe sociolingvistice ale discursului culinar din cărțile românești pentru gospodine * (Sociolinguistic Dimensions of the Culinary Discourse in Romanian Books for Housewives) 378

Petronela SAVIN, Rețeta culinară ca practică orală de partajare a cunoașterii * (Culinary Recipe Marked by Orality) 392

Recenzii * *Reviews* 401

Adina-Voichița ROȘU, Un dicționar monumental, grec-român, umplând un gol imens din cultura română 402

QVAESTIONES
ROMANICAE IX

Istorie și studii culturale

History and cultural studies

DOI: 10.35923/QR.09.03.01

Silviu ENE
(Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan”)

Repertoriul vaselor de tip ‘Head pots’ descoperite în Dacia (secolele II-IV p.Chr.)

Abstract: (The Repertoire of the ‘Head pots type’ Vessel Unearthed in Dacia (2nd-4th Centuries AD)) The vessels in the shape of a human head (referred to in the scientific literature as ‘Head Pots’) differ in manufacturing technique from those with the figure applied on the body of the vessel by the fact that they were made in a bivalve mould. Another element that differentiated them was the fact that they were closer to the Greek tradition, than to the Celtic or Germanic one. The production of human-shaped vessels, in the Roman period, developed with the processing of glass, first in Syria and Alexandria, and then in Cologne, until the end of the first century AD. In the second and third centuries AD, the spread of this type of vessel continued in North African workshops and in Athens. At the beginning of the fourth century there was a decline during the Christian persecutions. The faces of deities, satirs, older people, teenagers and *aethiopes* were used as models. As for their utility, we cannot be sure, specimens of this kind were discovered in different contexts: graves, settlements, camps, etc.

Keywords: *‘Head pots’, funerary, bivalve mould, satirs, Syria.*

Rezumat: Vasele în formă de cap uman (denumite în literatura de specialitate și *Head Pots*) diferă ca tehnică de fabricare de cele cu figură aplicată prin faptul că erau realizate într-un tipar bivalv. Un alt element care le diferenția era faptul că erau mai apropiate de tradiția greacă, decât de cea celtică sau germanică. Producția de vase în formă de cap uman s-a dezvoltat în perioada romană o dată cu cea a prelucrării sticlei, prima oară în Siria și Alexandria, iar mai apoi la *Colonia Claudia Ara Agrippinensium* (Köln), până la sfârșitul secolului I p.Chr. În secolele al II-lea și al III-lea p.Chr. este continuată răspândirea acestui tip de vas în atelierele nord-africane și la Atena, pentru ca, la începutul secolului al IV-lea să se înregistreze un declin care este marcat de persecuțiile creștine. Ca modele erau folosite chipurile de zeități, satiri, bătrâni, adolescenți și personaje de culoare sau *aethiopes*. În privința utilității lor nu putem fi siguri. Exemplarele de acest fel au fost descoperite în diferite contexte: morminte, așezări, castre etc.

Cuvinte-cheie: *‘Head pots’, funerar, tipar bivalv, satiri, Siria.*

În epoca romană se fabricau diferite tipuri de vase cu decor plastic: cu decor aplicat, antropomorfe etc. Vasele de tipul *Head Pots* diferă de cele cu figură aplicată prin tehnica de fabricare și prin faptul că erau mai apropiate de tradiția greacă, decât de cea celtică sau germanică.

Tradițiile antropomorfe ale vaselor din estul Mediteranei datează încă din epoca neolitică, cu vase mari, precum cele găsite la Çatalhöyük (Fig. 1), în Anatolia.

Ulterior acestea au devenit mai mici, iar modelarea trăsăturilor este din ce în ce mai naturalistă, culminând cu vasele puțin cunoscute de la începutul secolului al V-lea a.Chr. (Fig. 2). Aceste vase policrome au fost copiate în Etruria (Fig. 3) și în sudul

Italiei și, probabil, în Africa de Nord (Fig. 4) din secolele al IV-lea și al III-lea a.Chr., până în primele secole creștine, aproape exclusiv, în produse nevopsite.

Producția de vase de acest tip s-a dezvoltat în epoca romană o dată cu cea a prelucrării sticlei, prima oară în Siria și Alexandria, iar mai apoi la *Colonia Claudia Ara Agrippinensium* (Köln), până la sfârșitul secolului I p.Chr. (La Baume 1980, 82-83, fig. I). În secolele al II-lea și al III-lea p.Chr. este continuată răspândirea acestui tip de vas în atelierele nord-africane, în *Britannia* (Fig. 5), la *Augusta Treverorum* (Trier) (Fig. 6) și la Atena, pentru ca la începutul secolului al IV-lea p.Chr. să se înregistreze un declin în timpul persecuțiilor creștine (Braitwaite 1984, 116-117).

Fig. 1. Vas antropomorf descoperit la Çatalhöyük (7500-5700 a.Chr.) *apud https://www.flickr.com/photos/catalhoyuk/971964416*

Fig. 2. Crater descoperit la Atena (cca. 420 a.Chr.) *apud https://en.wikipedia.org/wiki/Pottery_of_ancient_Greece#/media/File:Satyr_kantharos_Met_27.122.9.jpg*

Fig. 3. Crater descoperit în Etruria (sec. III a.Chr.) *apud Braitwaite 1984*

Fig. 4. Crater descoperit la Cartagina (150 a.Chr.) *apud https://www.livius.org/pictures/tunisia/carthage/carthage-museum-pieces/carthage-incense-burner/*

Fig. 5. Crater descoperit în *Britannia* cu reprezentarea lui *Septimius Severus* (193-211 p.Chr.) *apud https://www.selby.gov.uk/fragment-roman-head-pot*

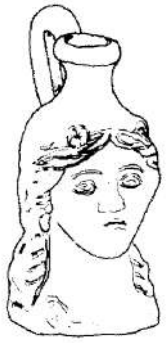


Fig. 6. *Balsamarium* descoperit la Trier (sec. II-III p.Chr.) *apud Braitwaite 1984*

În privința utilității lor, dacă este să ne ghidăm după multiplele contexte de descoperiri din Imperiul Roman: morminte, așezări, castre, temple, cum este cazul vaselor descoperite la: *Eboracum* (prov. *Britannia*, azi York, Marea Britanie) (Braitwaite 1984, 124), *Vindonissa* (prov. *Raetia*, azi Windisch, Elveția) (Hintermann 2000, 464, fig. 5, 6), *Viminacium* (prov. *Moesia Superior*, azi Kostolac, Serbia) (Nikolić, Raičković 2008, 143-144), *Dionysopolis* (prov. *Moesia Inferior*, azi Balcik, Bulgaria) (Știrbulescu 2008, 312, nr. 624) și *Aegyssus* (prov. *Moesia Inferior*, azi Tulcea, România) (Știrbulescu 2008, 310, nr. 622), nu putem avansa nici o concluzie. Totuși, descoperirile de la nivelul provinciei Dacia ar putea indica o utilitate cotidiană (Fig. 8).

Tehnica de fabricare a vaselor de tip *Head Pots* nu este cu mult diferită de cea a teracotelor sau a opaițelor. Acestea erau turnate în tipare bivalve care erau mai apoi lipite și arse în cuptor.

Vasele de acest tip au fost descoperite în 11 situri din Dacia (Fig. 7), și anume: *Acidava* (Enoșești, oraș Piatra-Olt, jud. Olt)-o piesă, *Ampelum* (Zlatna, jud. Alba)-o piesă, *Apulum* (Alba Iulia, jud. Alba)-șapte piese, Buciumi (com. Buciumi, jud. Sălaj)-două piese, *Porolissum* (Moigrad, com. Mirșid, jud. Sălaj)-două piese, *Potaissa* (Turda, jud. Cluj)-două piese, *Romula* (Reşca, com. Dobrosloveni, jud. Olt)-două piese, Slăveni (com. Gostavățu, jud. Olt)-două piese, *Sucidava* (cartier Celei, Corabia, jud. Olt)-o piesă, *Tibiscum* (Jupa, jud. Caraș-Severin)-o piesă și *Ulpia Traiana Sarmizegetusa* (Sarmizegetusa, com. Sarmizegetusa, jud. Hunedoara) o piesă.

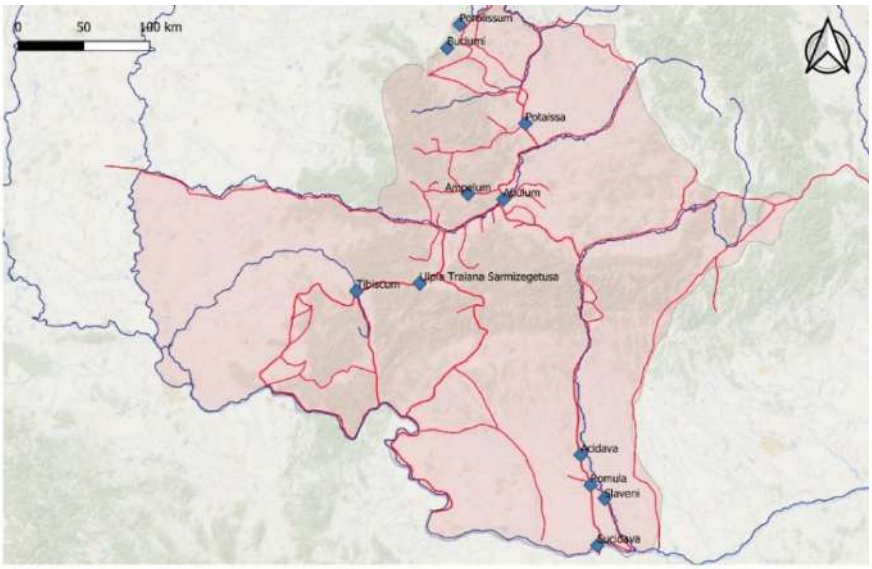


Fig. 7. Descoperirile de vase de tipul "Head pots" în Dacia

Din cele 22 de piese catalogate la nivelul provinciei Dacia (Fig. 8), cea mai mare parte sunt descoperite în așezări, în apropierea unor ateliere, cum este cazul celor două tipare de vase în formă de cap uman descoperite în atelierul ceramic de la Slăveni (Popilian 1981, 44, pl. 14, fig. 4-5), în castre, în temple și în necropole și o bună parte nu au contextul descoperirii cunoscut.

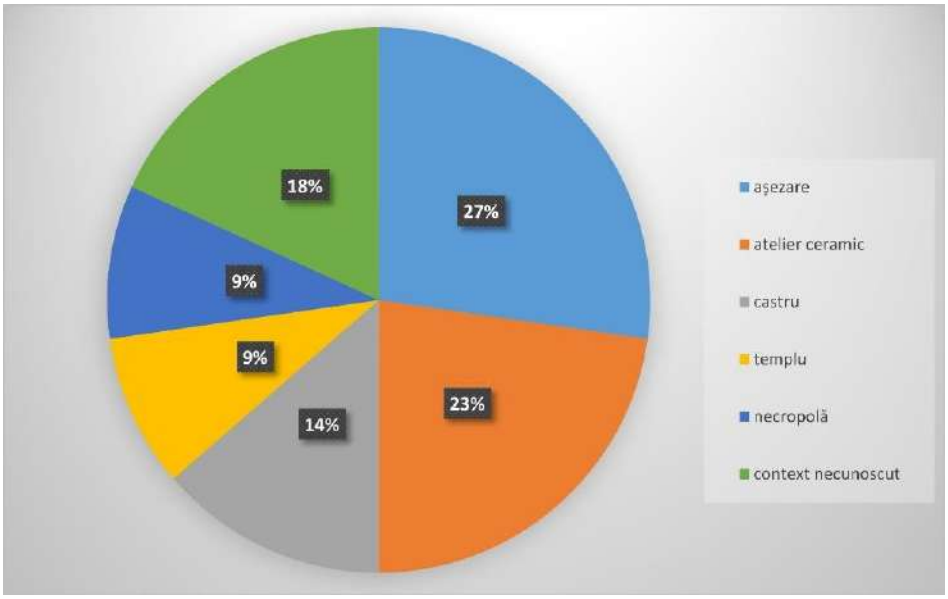


Fig. 8. Repartiția vaselor în funcție de contextul descoperirii

Vasele de acest tip înfățișează subiecte variate: bărbați și femei, zei și muritori deopotrivă. Fiind niște produse de serie, întocmirea unei tipologii este mult mai facilă. Înălțimea vaselor de acest tip, în Dacia, variază între 10 – 20 cm și în general redau divinități. Ele erau turnate de obicei sub formă de două mari tipuri de vase: Crater și *Balsamarium*.

Menționăm o primă serie tipologică definită prin reprezentarea unui chip de satir. Acesta are: părul scurt, din care ies două cornițe subțiri, sprâncenele, pleoapele și pupilele marcate prin incizii adânci, nasul gros, pomeții proeminenți și buzele cărnoase. Deocamdată este documentat în trei așezări: Buciumi (nr. cat. 5), *Porolissum* (nr. cat. 4), *Apulum* (nr. cat. 7, 8, 10, 11), *Potaissa* (nr. cat. 9) și *Romula* (nr. cat. 6). Există și o variantă distinctă a tipului, mult mai stilizată, reprezentată printr-o singură piesă, descoperită la *Ampelum* (nr. cat. 12).

Un al tip este figura unui bărbat cu părul și barba bogată (probabil *Iuppiter*). El este ilustrat, deocamdată printr-o piesă găsită în castrul de la Buciumi (nr. cat. 1). Tot din categoria zeităților masculine ar fi reprezentarea unui personaj bărbos (posibil *Faunus*), de pe un vas fragmentar descoperit la *Ulpia Traiana Sarmizegetusa* (nr. cat.

3) și o posibilă reprezentare a lui *Ianus* pe suprafața unui *Balsamarium* descoperit la *Tibiscum* (nr. cat. 2).

În ceea ce privește chipurile de muritori, se poate defini doar o singură serie tipologică caracterizată prin reprezentarea unui personaj feminin cu nasul gros, ochii migdalați și buzele groase, regăsită în șapte exemplare descoperite la *Apulum* (nr. cat. 14, 16, 17), *Acidava* (nr. cat. 18), *Romula* (nr. cat. 15), *Potaissa* (nr. cat. 20) și *Porolissum* (nr. cat. 19). Dacă ar fi să judecăm după piesa descoperită la *Porolissum* (care este împodobită cu motive vegetale), totuși, și după similitudinile cu celelalte piese, acestea ar putea fi chipuri de bacante.

Singurele două tipare folosite pentru realizarea acestor tipuri de vase au fost descoperite la Slăveni, una dintre ele înfățișând un chip feminin (nr. cat. 21), iar cealaltă valva anterioară a unui chip feminin (nr. cat. 22).

Piese similare acestui tip de vase sunt întâlnite în principal în estul Mediteranei, dar și în *Moesia Inferior* (Știrbulescu 2008, 312-315, nr. 624-631) și *Moesia Superior* (Nikolić, Raičković 2008, 144, nr. 34-36), datate în secolele II-IV p. Chr.

În consecință cu toate că piesele prezentate sunt în număr restrâns (22), putem ajunge la câteva concluzii. În ceea ce privește utilitatea acestora ne putem ghida după contextul descoperirilor. Mai bine de 50% din piese sunt recuperate din așezări și ateliere ceramice, ceea ce ar putea indica în principal o utilitate cotidiană, însă nu putem nega și o componentă cultică, datorită descoperirilor din necropole și temple.

Referitor la locul unde au fost produse, cu toate că avem mai multe analogii în afara provinciei, tiparele descoperite în atelierul ceramic de la Slăveni (nr. cat. 21, 22) și seriile tipologice prezente în Dacia ne îndeamnă să le considerăm ca fiind expresia unei producții locale. O singură piesă descoperită la *Apulum* (nr. cat. 14) care înfățișează un chip feminin cu o coafură specifică dinastiei flavice, ar putea să fi fost un import.

Datarea pieselor este dificilă datorită contextelor necunoscute sau neclare ale descoperirilor, însă ele acoperă un interval de timp similar cu cel din celelalte provincii, începând din secolul II p.Chr., până chiar și după părăsirea provinciei Dacia, când în necropola plană a Sucidavei este descoperită o piesă datată în secolul IV p.Chr. Piesa este interpretată ca fiind o reprezentare a zeiței *Hekate*, totuși în lipsa unor atribute definitorii, nu putem fi de acord cu această opinie (Nubar 1971, 48-50, fig. 1), cel mai probabil fiind vorba de reprezentarea zeiței *Minerva*.

CATALOG

Iuppiter (?)

1. Crater[1]
Prov: Buciumi, 1966, descoperit în zona *porta praetoria*, bastionul de est.
Loc: MJIAZ, inv. CC 201/66.
Chirilă *et al.* 1972, 42, nr. 7, pl. LV/2; Cioflan 1985, 59.
Starea de conservare: fragmentară, se păstrează numai figura formată din două părți lipite, iar ochiul drept lipsește.
Dimensiuni: h. 9,9 cm, l. 8,6 cm.
Turnare în tipar bivalv. Pastă fină, de culoare roșiatică.
Figura fragmentară a unui personaj masculin, probabil *Iuppiter*, modelată pentru a fi parte dintr-un vas. Aceasta are părul bogat, care îi încadrează fața, poartă barbă, are ochii mari, expresivi, nasul subțire și gura mică.
Secolele al II-lea-al III-lea p.Chr.

Fig. 9. Crater,
apud Chirilă et al. 1972

[1] Catalogul a fost întocmit cu materialul strâns din diferite publicații românești şi străine. Toate piesele din catalog dispun de câte o ilustrație/desen corespondente și toate dimensiunile sunt date în centimetri. Fiecare piesă a catalogului a fost înregistrată în funcție de următorul model (în măsura în care am găsit informațiile necesare în publicațiile cercetate): încadrare tipologică, locul de proveniență, anul și contextul descoperirii, instituția deținătoare și numărul de inventar, referințe bibliografice, starea de conservare, dimensiuni, tip de tipar, pastă, descrierea și datarea. Descrierea pieselor s-a efectuat din poziția lor, nu din punctul de privire al privitorului, în cazul tiparelor descrierea fiind făcută după mulaj. Abrevierile folosite în catalog sunt: LN = Locul de depozitare necunoscut, h = înălțime; L = lungime; l = lățime; gr = grosime; d = diametru; inv = număr de inventar; prov. = locul de proveniență; Loc. = locul unde sunt depozitate. Abrevierile instituțiilor sunt: MAS=Muzeul de Arheologie, Sarmizegetusa; MJERG=Muzeul Județean de Etnografie și al Regimentului de Graniță, Caransebeș; MJIAZ=Muzeul Județean de Istorie și Artă, Zalău; MJO=Muzeul Județean Olt, Slatina; MNIR=Muzeul Național de Istorie a României, București; MNIT=Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei, Cluj-Napoca; MNUAI- Muzeul Național al Unirii, Alba Iulia; MO=Muzeul Olteniei, Craiova; MR=Muzeul Romanaţiului, Caracal; MT=Muzeul de Istorie, Turda; MȚC=Muzeul Țării Crișurilor, Oradea.

Ianus (?)

2. Balsamarium
Prov: Tibiscum, descoperit într-o clădire din imediata apropiere a castrului, în zona pod-Nord.
Loc: MJERG, inv. 11131.
Bona, Pop 1983, 231-234, fig 1, 2, 4; Crînguș-Balaci 2006, 172, fig. 3; Ungurean 2008, 174, nr. 139.
Starea de conservare: bună.
Dimensiuni: h. 10,8 cm, $d^{gură}$. 2,6 cm, d^{fund}. 4 cm.
Turnare în tipar bivalv.
Piesă decorată cu aceeași figură, pe ambele părți, aceasta fiind cel mai probabil o reprezentare a zeului Ianus. Divinitatea este redată cu părul bogat, ale cărui bucle îi încadrează fața ovală. Fața este armonios redată, are ochii migdalați, nasul fin și gura mică. Vasul are un gât lung deasupra capului figurii, încadrat de două tortițe, iar baza decorată cu o profilatură.
Sfârșitul secolului al II-lea p.Chr.

Fig. 10. Balsamarium, apud Bona, Pop 1983

Faunus (?)

3. Crater
Prov: *Ulpia Traiana Sarmizegetusa*, 1994, descoperit în zona de sud a amfiteatrului.
Loc: MAS, inv. 29756.
Alicu, Popa, Bota 1995, 677, nr. 246, fig. 35/246.
Starea de conservare: fragmentară, se păstrează numai capul statuetei.
Dimensiuni: h. 4,8 cm.
Turnare în tipar bivalv. Pastă semifină, de culoare roșiatică.
Vas fragmentar, modelat probabil sub forma chipului zeului *Faunus*; se păstrează gura cu buzele cărnoase ale personajului și barba bogată.
Secolele al II-lea - al III-lea p.Chr.

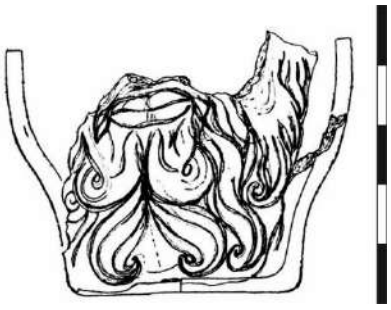


Fig. 11. Crater, apud Alicu, Popa, Bota 1995

Satiri

4. Crater
Prov: *Porolissum*, 1913, descoperit într-o clădire din oraș.
Loc: MNIT, inv. III 9626.
Buday 1914, 93, fig. 13; *RömRum* 1969, 221, F 124; *Civiltà* 1970, 212, F 67; Miclea, Florescu 1980, nr. 195; Ungurean 2008, 178, nr. 160 și 193; *Supply of Ceramic* 2018, 29, nr. 52.
Starea de conservare: fragmentară, se păstrează numai figura.
Dimensiuni: h. 11 cm, l. 9 cm.
Turnare în tipar bivalv. Pastă fină, de culoare roșiatică.
Piesă similară cu nr. 4, aceasta înfățișează un satir redat cu părul scurt din care ies două cornițe, ochii și pupilele mari, nasul gros, gura mică cu buzele groase și pometi proeminenți.
Secolele al II-lea-al III-lea p.Chr.

Fig. 12. Crater, apud Supply of Ceramic 2018

5. Crater
Prov: Buciumi, 1966, descoperit în castru, în baraca nr. 5.
Loc: MJIAZ, inv. 204.
Chirilă *et al.* 1972, 42, nr.6, pl. LV/1; Pop 1972, 178, nr. 2, fig. 7; Ungurean 2008, 158, nr. 65.
Starea de conservare: fragmentară, se păstrează numai figura.
Dimensiuni: h. 12,1 cm, l. 8,6 cm.
Turnare în tipar bivalv. Pastă fină, de culoare roșiatică.
Fragment dintr-un vas modelat sub forma unui cap de satir, acesta are părul scurt, din care ies două cornițe subțiri. Detaliile feței sunt atent redate, sprânceana, pleoapa și pupila sunt marcate prin incizii adânci. Se observă nasul gros, pometii proeminenți și buzele groase.
Secolele al II-lea-al III-lea p.Chr.

Fig. 13. Crater, apud Chirilă et al. 1972

6. Balsamarium
Prov: Romula.
Loc: MR
Bondoc, Dincă 2005, 64, nr. 52; Ungurean 2009, 210, nr. 303; Supply of Ceramic 2018, 169, nr. 454.
Starea de conservare: fragmentară, toarta vasului lipsește.
Dimensiuni: h.16 cm, $d^{gură}$. 3,8 cm, d^{fund}. 7,5 cm, d^{max}. 10,7 cm.
Turnare în tipar bivalv. Pastă fină, de culoare brună, cu urme de vopsea de culoare neagră.
Vas modelat în forma unui cap care prezintă un satir, cu părul buclat, din care răsar două cornițe, ochii migdalați, în care se observă irisul, nasul proeminent, buzele groase și urechile mici, simetrice.
Secolele al II-lea-al III-lea p.Chr.

Fig. 14. Balsamarium, apud Supply of Ceramic 2018

7. Crater
Prov: *Apulum*.
Loc: MNUAI, inv. R 2626.
Coroplastica 2011, 64, nr. 73.
Starea de conservare: fragmentară, partea stângă a figurii formată din două părți lipite.
Dimensiuni: h. 8,1 cm; l. 5,4 cm.
Turnare în tipar bivalv. Pastă fină, de culoare roșiatică, cu angobă de culoare brun-roșcată.
Fragment dintr-un vas antropomorf, din care se păstrează figura unui satir. Se păstrează ochiul stâng, redat prin incizii adânci, nasul mare, pometi proeminenți și gura cu buzele cărnoase.
Secolele al II-lea-al III-lea p.Chr.

Fig. 15. Crater,
apud Coroplastica 2011

8. Crater
Prov: *Apulum*.
Loc: MNUAI, inv. R 2627.
Coroplastica 2011, 64, nr. 75.
Starea de conservare: fragmentară, se păstrează numai partea dreaptă a figurii formată din două părți lipite.
Dimensiuni: h. 7,2 cm; l. 6,7 cm.
Turnare în tipar bivalv. Pastă fină, de culoare roșiatică, cu angobă de culoare brun-roșcată.
Fragment din peretele unui vas, modelat sub forma unui cap de satir, identic cu anteriorul, din care se mai păstrează ochiul drept, nasul ascuțit și buzele cărnoase.
Secolele al II-lea-al III-lea p.Chr.

Fig. 16. Crater,
apud Coroplastica 2011

9. Crater
Prov: *Potaissa*, 1904, într-un templu amplasat pe culmea Văii Sândului, în spațiul orașului antic.
Loc: MȚC, inv. 6563, fosta colecție Téglás.
Cătinaș 2010, 527.
Starea de conservare: fragmentară, se păstrează numai partea anterioară a vasului.
Dimensiuni: h. 7,5 cm; l. 5 cm.
Turnare în tipar bivalv.
Vasul este decorat cu o figură de satir probabil. Acesta are ochii mari, larg deschiși, cu irisul redat printr-o incizie și sprâncenele subțiri. Nasul este mare, buzele grose și bărbia proeminentă.
Secolele al II-lea-al III-lea p.Chr.

Fig. 17. Crater,
apud Cătinaș 2010

10. Crater
Prov: *Apulum*, 1911, *colonia Aurelia Apulensis*, atelier ceramic.
Loc: MNUAI, inv. R 7437.
Cserni 1912, 177, fig. 20; *Coroplastica* 2011, 63, nr. 71.
Starea de conservare: fragmentară.
Dimensiuni: h. 6,7 cm; l. 7 cm.
Turnare în tipar bivalv. Pastă fină, de culoare roșiatică.
Perete de vas fragmentar, modelat sub forma chipului unui satir, identic cu anterioarele (nr. 4, nr. 5), din care se păstrează părul bogat al personajului, fruntea și jumătate din ochiul stâng, redat atent.
Secolele al II-lea-al III-lea p.Chr.

Fig. 18. Crater,
apud Coroplastica 2011

11. Crater
Prov: *Apulum*, descoperit pe teritoriul *Colonia Aurelia Apulensis*, în zona porticului de pe *cardo maximus*.
Loc: MNUAI, inv. R 9872.
Moga, Ciobanu, Drâmbărean 2000, 165, nr. 4.e, 1, pl. 18/b; *Coroplastica* 2011, 62, nr. 69.
Starea de conservare: fragmentară.
Dimensiuni: h. 6,4 cm.
Turnare în tipar bivalv. Pastă fină, de culoare roșiatică, cu angobă de culoare brun-roșcată.
Fragment din peretele unui vas, modelat sub forma unui cap de satir, ușor diferit față de cele anterioare. Se mai păstrează părul bogat împodobit cu frunze de viță-de-vie și un fragment din ochiul stâng, redat atent cu incizii adânci.
A doua jumătate a secolului al II-lea p.Chr.

Fig. 19. Crater,
apud Coroplastica 2011

12. Crater
Prov: *Ampelum*, 1984, în *officina* ceramistului *Gaius Iulius Proclus.*
Loc: MNUAI, inv. R 10083.
Lipovan 1988-1991, 84, nr. 2, pl. I/2; *Coroplastica* 2011, 64, nr. 74.
Starea de conservare: fragmentară, formată din două părți lipite.
Dimensiuni: h. 4,9 cm, l. 6,7 cm.
Turnare în tipar bivalv. Pastă fină, de culoare roșiatică, cu angobă de culoare brun-roșcată.
Fragment din peretele unui vas, înfățișând capul unui satir, din care se păstrează fruntea și ochiul drept, redat împreună cu irisul și pupila.
Secolele al II-lea-al III-lea p.Chr.

Fig. 20. Crater,
apud Coroplastica 2011

Minerva

13. Balsamarium
Prov: Sucidava, 1967, descoperit într-un mormânt (M51) de inhumație aparținând unui copil.
Loc: MNIR, inv. 71890.
Tudor 1968, 109, fig. 26/1; Hamparțumian 1971, 48-50, Hamparțumian 1978, 105-106, fig. 32/1; Tudor 1978, 106, fig. 32/1.
Starea de conservare: fragmentară, toarta și o porțiune din partea superioară a piesei lipsesc.
Dimensiuni: h. 17,8 cm; d.^{gură} 0,25 cm; d.^{fund}. 0,79 cm.
Turnare în tipar bivalv. Pastă fină, de culoare roșie, cu fragmente de mică în compoziţie.
Vas cu reprezentarea zeiței Minerva, aceasta are părul pieptănat cu cărare pe mijloc, trăsăturile feței sunt armonios redate (putând fi distinse destul de ușor), poartă un coif și un veșmânt decoltat, prins pe ambii umeri.
Secolul al IV-lea p.Chr.

Fig. 21. Balsamarium, apud Hamparțumian 1971

Reprezentări feminine

14. Balsamarium
Prov: Apulum, 2009, descoperit în necropola de pe Dealul Furcilor-Podei.
Loc: MNUAI, inv. R 10745
Coroplastica 2011, 65, nr. 76.
Starea de conservare: fragmentară, piesa este formată din două părți care nu pot fi lipite, iar aproape toată figura personajului este distrusă.
Dimensiuni: h.15,4 cm, l.16,4 cm.
Turnare în tipar bivalv. Pastă fină, de culoare roșiatică, glazurată.
Vas modelat sub forma unui cap uman, cu gât și umeri, reprezentând un personaj feminin purtând o coafură din perioada dinastiei flavice, cu părul pieptănat cu cărare pe mijloc, reprezentat prin cercuri concentrice. Se mai poate observa din figură, fruntea lată și ochii mici. Din cel de-al doilea fragment deducem că femeia purta un veșmânt bogat, probabil o palla.
Secolul al II-lea p.Chr.

Fig. 22. Balsamarium, apud Coroplastica 2011

15. Crater
Prov: *Romula*.
Loc: fosta colecție Sebastian Neamțu.
Tudor 1937, 116, nr. 291, fig. 51; Cioflan 1985, 58; Bondoc, Dincă, 2005, 120, nr. 113.
Starea de conservare: fragmentară, piesa are lipsă o parte din buză.
Dimensiuni: h. 15 cm.
Turnare în tipar bivalv. Pastă de culoare roșiatică.
Vas fragmentar, modelat sub forma unui cap de femeie, personajul are fața ovală, părul pieptănat cu cărare pe mijloc și strâns la spate, arcadele proeminente, ochii migdalați, adânciți în orbite, nasul mare și buzele subțiri.
Secolele al II-lea-al III-lea p.Chr.

Fig. 23. Crater, apud Tudor 1937

16. Crater (?)
Prov: *Apulum*, 1999, descoperit pe teritoriul *Municipium Septimium Apulense*, într-o locuință.
Loc: MNUAI, inv. R 9941.
Coroplastica 2011, 63, nr. 70.
Starea de conservare: fragmentară.
Dimensiuni: h. 7,7 cm.
Turnare în tipar bivalv. Pastă fină, de culoare roșiatică, cu angobă de culoare brun-roșcată.
Fragment dintr-un vas modelat sub forma unui cap feminin, din care se păstrează ochiul stâng și un pic din cel drept, nasul gros și buzele subțiri.
A doua jumătate a secolului al II-lea p.Chr.

Fig. 24. Crater, apud Coroplastica 2011

17. Crater (?)
Prov: *Apulum*, descoperit pe teritoriul *Colonia Aurelia Apulensis*, în zona porticului de pe *cardo maximus*.
Loc: MNUAI, inv. R 9871.
Moga, Ciobanu, Drâmbărean 2000, 165, nr. 4.e.4.2., pl. 18/a; *Coroplastica* 2011, 62, nr. 68.
Starea de conservare: fragmentară.
Dimensiuni: h. 8 cm.
Turnare în tipar bivalv. Pastă fină, de culoare crem, cu angobă de culoare negricioasă.
Fragment dintr-un vas, modelat sub forma unui chip feminin, din care se păstrează un pic din ochiul stâng, atent reliefat și jumătate din gură.
A doua jumătate a secolului al II-lea p.Chr.

Fig. 25. Crater, apud Coroplastica 2011

18. Balsamarium
Prov: Acidava, 2000, descoperit în așezare, în groapa K, în apropierea unui cuptor.
Loc: MJO.
Grosu 2013, 62.
Starea de conservare: fragmentară.
Dimensiuni: h. 8,53 cm; l. 4,84 cm.
Turnare în tipar bivalv.
Vasul este decorat cu figura unui personaj feminin, cu părul bogat. Acesta are ochii migdalați și nasul gros.
Secolele al II-lea-al III-lea p.Chr.

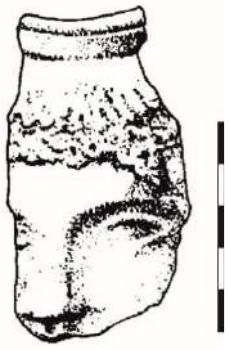


Fig. 26. Balsamarium, apud Grosu 2013

19. Balsamarium
Prov: Porolissum, 1990, templul lui Iupiter Optimus Maximus.
Loc: MJIAZ.
Tamba 2008, 174, fig. VI/3.13; Lăzărescu, Sidó 2018, 38, fig. 6/2.
Starea de conservare: fragmentară, aproape tot corpul vasului și baza lipsesc.
Dimensiuni: h. 19 cm.
Turnare în tipar bivalv.
Piesa reprezintă un personaj feminin cu părul bogat pieptănat cu cărare pe mijloc, ochii mari, deschiși larg și atent redați, iar nasul este subțire. Deasupra capului poartă probabil o frunză de viță de vie, care ar putea indica că avem de-a face cu reprezentarea unei bacante.
Secolele al II-lea-al III-lea p. Chr.

Fig. 27. Balsamarium, apud Lăzărescu, Sidó 2018

20. Crater
Prov: *Potaissa*, descoperită în castru, în cazarma unei *cohors quingenaria* din *retentura.*
Loc: MT, inv. 11475.
Cătinaș 2010, 527.
Starea de conservare: fragmentară, se păstrează numai o treime din figură, formată din două fragmente.
Dimensiuni: h. 9 cm; d.^{gură} 8 cm.
Turnare în tipar bivalv. Pastă fină de culoare roșiatică, cu urme de angobă de culoare roșie maronie.
Vasul este de talie mijlocie, el are o buză dreaptă, cu o canelură mediană. Cel mai probabil avem de-a face cu un recipient cu două torți. Figura care ornamentează vasul este a unei femei cu părul bogat, pieptănat cu cărare pe mijloc, ochii mari redați atent și sprâncenele subțiri.
Secolul al III-lea p.Chr.

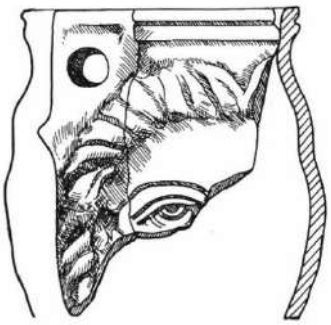


Fig. 28. Crater, apud Cătinaș 2010

21. Tipar Balsamarium
Prov: Slăveni, 1962, descoperit în cuptorul nr. 3 din atelierul ceramic din spatele thermae-lor.
Loc: MO, inv. I 4746.
Popilian 1981, 30, pl. 14/4; Popilian 1997, 15, fig. 46/2a-b; Bondoc 2005, 51, nr. 40; Crînguș-Balaci 2006, 175, fig. 11; Ungurean 2008, 222, nr. 369.
Starea de conservare: fragmentară, se păstrează numai capul statuetei.
Dimensiuni: h. 11,6; l. 9 cm; gr. 4,1 cm.
Tipar bivalv. Pastă semifină, conține degresant (mică pisată), de culoare gri-închis.
Valva anterioară, dintr-un tipar folosit pentru turnarea unor balsamaria modelate sub forma unui personaj feminin, cu păr bogat care îi încadrează fața schițată, la gât are un colan de care este atașată o lunula. Se mai observă ochii migdalați, nasul mare, buzele cărnoase și cele două torți.
Secolele al II-lea-al III-lea p.Chr.

Fig. 29. Tipar, apud Bondoc 2005

22. Tipar Balsamarium
Prov: Slăveni, 1962, descoperit în cuptorul nr. 4 din atelierul ceramic din spatele thermae-lor.
Loc: MO, inv. I 7784.
Popilian 1981, 45, pl. 14/5; Popilian 1997, 15, fig. 46/3a-b; Bondoc 2005, 52, nr. 41; Crînguș-Balaci 2006, 174, fig. 10; Ungurean 2008, 222 nr. 370.
Starea de conservare: fragmentară, latura superioară este ciobită.
Dimensiuni: h. 11,5; l. 8 cm; gr. 3,3 cm.
Tipar bivalv. Pastă semifină, conține degresant (pietricele).
Una dintre valvele unui tipar folosit pentru turnarea unor mici balsamaria, cu o toartă, modelată sub forma capului, gâtului și a umerilor unui personaj feminin. Probabil că piesa a fost foarte uzată deoarece nu se mai păstrează nimic din chipul sau părul personajului.
Secolele al II-lea-al III-lea p.Chr.

Fig. 30. Tipar, apud Bondoc 2005

Referințe bibliografice

Alicu, D., Popa, V., Bota, E. 1995 *Cercetări arheologice la Ulpia Traiana Sarmizegetusa. Campania 1994*, în „Acta Musei Napocensis", nr. 32/1, p. 665-719.

La Baume, Peter. 1980. *Die Glasmanufakturen*, în *Führer zu vor- und frühgeschichtlichen Denkmälern. Köln I, 1*, vol. 37/1, editori: Biegel G., Hellenkemper H., La Baume P., Meier-Arendt W., Mühlberg F., Noelke P., Ristow G., Spiegel E. M., Steue H., Mainz am Rhein, Editura Philipp von Zabern, p. 79-88.

Bona, P., Pop, C. 1983. *Un vas antropomorf descoperit la Jupa (Tibiscum)*, în „Banatica", nr. 7, p. 231-234.

Bondoc, Dorel. 2005. *Figurine ceramice romane. Muzeul Olteniei Craiova,* Craiova, Editura Sitech.

Bondoc, D., Dincă, D. R. 2005. *Tipare şi figurine ceramice romane din centrul ceramic de la Romula. Muzeul Romanaţiului din Caracal,* Craiova, Editura Sitech.

Braithwaite, Gillian. 1984. *Romano-British Face Pots and Head Pots*, în „Britannia". Journal of Romano-British and Kindred Studies, nr. 15, p. 99-131.

Buday, Árpad. 1914. *Porolissumból*, în „Dolgozatok-Travaux", nr. 5/2, 1914, p. 67-94.

Cătinaș, Ana. 2010. *Vase decorate descoperite la Potaissa*, în „Identități Culturale Locale și Regionale în Context European", editori: Pop H., Bejinariu I., Băcueț-Crișan S., Băcueț-Crișan D., Cluj-Napoca, Editura Mega/Editura Porolissum, p. 519-532.

Chirilă, E., Gudea, N., Lucăcel, V., Pop, C.. 1972. *Castrul roman de la Buciumi*, Cluj, Editura Muzeului de Istorie și Artă Zalău.

Cioflan, Teodor. 1985. *Ceramica de tipul «cu figuri în relief» din Dacia romană*, în „Revista Muzeelor și Monumentelor". Seria Muzee, nr. 22/5, p. 57-64.

Civiltà. 1970. *Civiltà Romana in Romania,* editor: Zevi A. G., catalog de expoziție, Roma, Editura De Luca.

Coroplastica 2011. *Coroplastica, medalioane şi tipare ceramice din colecţiile Muzeului Naţional al Unirii din Alba Iulia*, editori: Anghel D., Ota R., Bounegru G., Lascu I., catalog de expoziție, Alba Iulia, Editura Altip.

Crînguș-Balaci, Mariana. 2006. *Anthropomorphical Vessels of Roman Dacia*, în „In honorem Gheorghe Popilian", editor: Bondoc D., Craiova, Editura Aius Printed, p. 168-175.

Cserni, Béla. 1912. *Jelentés a Colonia Apulensis területén végzett ásatásokról*, în „Muzeumi és Könyvtári Értesítő", nr. 6/4, p. 157-283.

Grosu, Aurelia. 2013. *Cercetările arheologice efectuate în castrul și vicus-ul militar Acidava*, în „Muzeul Oltului", nr. 3, p 31-62.

Hamparțumian, Nubar. 1971. *Un «ex-voto» al zeiței Hecate la Sucidava*, în „Buletinul Monumentelor Istorice", nr. 40/3, p. 48-50.

Hamparțumian, Nubar. 1978. *Child-Burials and Superstitions in the Roman Cemetery of Sucidava (Dacia)*, în „Hommages à Maarten Vermaseren", vol. I, editori: de Boer M., Edridge T. A., Leiden, Editura Brill, „Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain", p. 473-477.

Hintermann, Dorothea. 2000. *Der Südfriedhof von Vindonissa*, Zürich, Veröffentlichungen der Gesellschaft pro Vindonissa", vol. 17.

Lăzărescu, V.A., Sidó, K. 2018. *The Ceramic Production Centre from Porolissum*, în „Atlas of Roman Pottery Workshops from the Provinces Dacia and Lower Moesia/Sythia Minor (1st-7th Centuries AD) (I)", editori: Rusu-Bolindeț V., Roman C.-A., Gui M., Iliescu I.-A., Botiș F.-O., Mustață S., Petruț D., Cluj-Napoca, Mega Publishing House, p. 31-53.

Lipovan, Ion. 1988-1991. *Ceramica romană decorată cu figuri aplicate în relief de la Ampelum*, în „Sargetia", nr. 21-24, p. 83-91.

Miclea, I., Florescu, R. 1980. *Strămoșii românilor. Daco-romanii,* vol. I, București, Editura Meridiane.

Moga, V., Ciobanu, R., Drâmbărean, M. 2000. *Recherches archéologiques à Partoș (Municipium Aurelium Apulenses et Colonia Aurelia Apulensis)*, în „Army and Urban Development in the Danubian Provinces of the Roman Empire", editori: Ciugudean H., Moga V., Alba Iulia, Editura Muzeului Național al Unirii, „Bibliotheca Musei Apulensis", p. 141-202.

Nikolić, S., Raičković, A. 2008. *Prosopomorphic Vessels from Moesia Superior*, în „Starinar", nr. 58, p. 135-153.

Pop, Constantin. 1972. *Reprezentări din Dacia dedicate lui Liber Pater și acoliților săi*, în „Apulum", nr. 10, p. 173-182.

Popilian, Gheorghe. 1981. *L'atelier de céramique du camp romain de Slăveni*, în „Oltenia", nr. 3, p. 25-46.

Popilian, Gheorghe. 1997. *Les centres de production céramique d'Olténie*, în *Études sur la céramique romaine et daco romaine de la Dacie et de la Mésie Inférieure*, editor: Benea D., Timişoara, Editura Universității de Vest, „Bibliotheca Historica et Archaeologica Universitatis Timisiensis", p. 7-20.

RömRum. 1969. *Römer in Rumänien*, catalog de expoziție, Köln.

Supply of Ceramic 2018. *The Supply of Ceramic Goods in Dacia and Lower Moesia: Imports and Local Developments*, editori: Rusu-Bolindeț V., Botiș F-O., catalog de expoziție, Cluj-Napoca, Mega Publishing House.

Ştirbulescu, Christina. 2008. *Teracote în provincia Moesia Inferior în secolele I-III p. Chr. Cu specială privire asupra celor din Dobrogea romană*, teză de doctorat inedită, Universitatea București.

Tamba, Dan Gheorghe. 2008. *Porolissum. Așezarea civilă (Vicus Militaris) a castrului mare*, Cluj-Napoca, Editura Mega.

Tudor, Dumitru. 1937. *Monumente inedite din Romula*, în Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, nr. 30 (93), p. 110-124.

Tudor, Dumitru. 1968. *Oltenia romană*, ediția a treia, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România.

Tudor, Dumitru. 1978. *Oltenia romană*, ediția a patra, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România.

Ungurean, Oana. 2008. *Teracote figurate în Dacia romană*, teză de doctorat inedită, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca.

DOI: 10.35923/QR.09.03.02

Nicolae HURDUZEU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Plante magice folosite în ritualul funerar

Abstract: (Magical herbs used in funeral rituals) Ever since antiquity several herbs were used in funeral rituals. Some herbs were used to honor the deceased, others were used in magic rituals, but all had the purpose to grant the souls of the dead a successful passage to the other world. There were also herbs who were used by the living as protection against the undead. This habit was forwarded in time to the present day, as the family of the defunct must carefully and dutifully observe many funeral rituals. In this article we try to illustrate the role played by magical herbs in funeral rituals and in guiding the soul to the afterworld.

Keywords: *funeral rituals, death, the afterworld, soul, magical herb.*

Rezumat: Încă din Antichitate în ritualul funerar erau folosite o serie de plante, unele plante erau aduse pentru a onora defunctul, altele erau folosite cu scop magico-ritual, aceste plante puteau ajuta sufletul defuncților să ajungă cu bine în lumea de dincolo sau erau folosite cu rol protector de către cei vii împotriva strigoilor. Acest obicei s-a transmis de-a lungul timpului și-n ritualul funerar actual, familiei și rudelor revenindu-le un rol esențial în îndeplinirea cu grijă și responsabilitate a ritualurilor de înmormântare. Asupra acestui aspect ne vom opri în demersul nostru încercând să prezentăm rolul pe care-l joacă acest plante în ritualul funerar și-n călăuzirea sufletului în lumea de apoi.

Cuvinte-cheie: *ritual funerar, moarte, lumea de dincolo, suflet, plantă magică.*

Încă din Antichitate în ritualul funerar erau folosite o serie de plante, unele erau aduse pentru a onora defunctul, altele erau folosite cu scop magico-ritual. Aceste plante puteau ajuta sufletul defuncților să ajungă cu bine în lumea de dincolo sau erau folosite cu rol protector de către cei vii împotriva strigoilor. Cu privire la plantele folosite în Antichitate în ritualul funerar singurele informații pe care le avem sunt cele din sursele literare, arheologic aceste informații ne lipsesc, plantele netrecând testul timpului pe de o parte, dacă vorbim de înhumare, iar dacă vorbim de incinerație, acestea sunt distruse în totalitate în momentul incinerării, putând doar să presupunem ce se întâmpla, pornind de la rămășițele cinerare descoperite în mormânt.

Soarta sufletului după moarte depinde de cea a trupului. Prin urmare, responsabilitatea intrării corecte a defunctului în noua viaţă de dincolo le revine celor vii, moartea nefiind altceva decât o „afacere de familie”, dar și una comunitară (Dorondel 2004, 22). Familiei restrânse îi revine rolul central în ritualul de înmormântare, ca și comunității - în sensul de familie lărgită, scopul participării fiind acela de a transmite oral de la bătrâni la tineri practici magico-religioase, descântece, obiceiuri, practic întregul ritual.

În demersul nostru vom prezenta o serie de plante utilizate cu precădere în ritualul funerar și-n călăuzirea sufletului în lumea de apoi în satele de pe valea râului Timiș din județul Caraș-Severin. O atenție deosebită vom acorda momentului pregătirii corpului pentru înmormântare, moment în care femeile bătrâne erau foarte preocupate să transmită celor mai tinere rânduiala de înmormântare și astfel se asigurau că rânduiala era respectată întocmai, iar sufletul era corect călăuzit spre lumea de apoi.

O atenție deosebită se acorda pregătirii sicriului. Sicriul trebuie securizat astfel încât sufletul defunctului să nu poată ieși din el pentru a-i bântui pe membri familiei, pe rude sau pe vecini. Drept urmare în sicriu se pun diferite obiecte, dar și plante cu caracter magic pentru a proteja familia de o eventuală întoarcere a mortului ca strigoi.

Astfel sicriul *se ungea (în cruci) cu vaselină luată de la roata căruței* sau se unge cu untură de porc sau cu *unsură de la Sângiorz* (Sfântul Gheorghe), *Unsura de la Sf. Gheorghe – făcută ziua până nu sfînce soarili din ai, leuștean, pelin, tămâie, găinaț, lăptucă care se bat pe piatră la Timiș, se spune Tatăl nostru și se spune să fugă Moșu Codrului, să fugă Muma Pădurii și toace lighioanili cu ea se unge sicriul sau se ung ușile la țâțână.* Usturoiul, plantă şi aliment cu funcţii magice, capătă adevărata sa valoare rituală în seara Anului Nou, dar şi la alte sărbători de răspântie ale timpului calendaristic: Sângeorz (23 aprilie), Rusalii, Sânandrei (30 noiembrie), când trebuie anulată sau prevenită acţiunea malefică a spiritelor răufăcătoare, în general el fiind antidotul magic al ielelor şi al strigoaicelor*), se face cruce cu usturoi* (Dragomir Stanca, 67 ani, Armeniș; Spunei Afila, 65 ani, Vălișoara) și se pun în sicriu usturoi, leustean, boz (Grof Emilia, 72 ani, Petroșnița), *pelin, mac, toate florile pe care le mâncă oile, o crenguță cu muguri de măr sau de păr pe care trebuie să fie atâția muguri câți membrii ai familiei rămân în casă și se numesc după membrii familiei* (Corici Ana, 72 ani, Valea Timișului) *ca să fie cu el acolo ca substitute, se mai pune* busuioc, scaieți (Berzescu Călina, 80 ani, Armeniș) sau spini.

Dintre aceste plante unele au fost identificate ca fiind plante psihotrope utilizate încă din Antichitate de preoți în cadrul unor ceremonii diverse precum: pelinul, macul, bozul. Asupra plantelor menționate mai sus ne vom opri în continuare.

Usturoiul are valoare apotropaică generală, terapeutică (Vulcănescu 1987, 488) atât împotriva bolilor cât și a duhurilor necurate (Olteanu 1999, 321) fiind scutul cel mai puternic contra strigoilor, pociturilor şi deochitorilor, precum şi apărător de boală. Se crede că usturoiul care se pune mortului în sicriu îl păzeşte pe acesta să nu se transforme în strigoi (**Antonescu** 2009, usturoi) *iar agățat în mănunchi la capul patului alungă strigoii și vampirii* (Chevalier, Gheerbrant 1995, 412*).* Este folosit împotriva strigoilor, ungându-se zăvoarele şi clanţele uşilor (**Antonescu** 2009, usturoi) sau fiind introduși căței de usturoi pe gaura cheii.

I s-a atribuit simbol de plantă cristoforică deoarece poartă semnul crucii (Evseev 1999, 477). *Românii folosesc aiul în seara de Sf. Vasile pentru a unge ușorii și pragurile caselor , ung în semnul crucii animalele și pe toți membrii familiei pentru a fi feriți de -a lungul anului de rele și de strigoi* (Marian 1994, 5*). Pentru morții tineri se fac păpuși* dintr-o cămașă a mortului pentru a se juca cu ele (Bona Crucița, 61 ani,

Ilova) pe lumea cealaltă (Dragomir Stanca, 67 ani, Armeniș) și se pun în sicriu. În păpuși se pune usturoi ca să nu vină strigoi (Jurca Silvia, 69 ani Bolvașnița), mac, tămâie; numărul de păpuși este variabil, uneori incluzând toate rudele apropiate: *am pus 30 de păpuși că ni-s mulț și are mulț nepoți* (Roama Maria, 67 ani, Slatina).

Probabil dintre toate plantele usturoiul este scutul cel mai puternic în contra strigoilor, pociturilor și deochitorilor, precum și apărător de boale.

Leuștean, cules în noaptea de Vinerea Mare, ajuta la protejarea față de vrăjitoare și diavol. Agăţat deasupra unei uşi sau a unei ferestre, se considera că împiedica intrarea energiei negative în casă (Gorovei 1995, leuștean).

La Sângiorz (23 aprilie) se făcea *Unsura de la Sf Gheorghe - făcută ziua până nu asfințea soarele din ai, leuștean, pelin, tămâie, găinaț, lăptucă care se bat pe piatră la râul Timiș, se spune Tatăl nostru și se spune să fugă Moșu Codrului, să fugă Muma Pădurii și toate lighioanele.* Cu ea se unge sicriul sau se ung ușile la ță̂ță̂nă pentru a nu intra strigoii în casă.

Pelinul *are proprietăți apotropaice și împreună cu usturoiul sunt cele mai eficace arme împotriva Ielelor, afumătura din iarba de pelin alungă strigoii* (Evseev 1999, 363). Împreună cu alte plante aromatice, cu semnificaţii magice, precum mătrăguna, intră în componenţa aşa-numitei *„legături a strigoilor”*, care se aşează în sicriu lângă mort, pentru încetinirea efectelor de biodegradare, dar şi pentru „liniştirea” celui dispărut, care, în caz contrar, s-ar putea întoarce printre cei vii în chip de strigoi, de spirit malefic (**Antonescu** 2009, pelin).

Boz, *întruchiparea vegetală a strămoșului mitic* (Evseev 2001, 22), mai este numit și *poama dracului* (Oișteanu 2013, 465) este folosită, împreună cu descântecele aferente, în magia medicală, la om şi la animale, mai ales în cazurile muşcăturilor de şarpe (**Antonescu** 2009, boz).

Macul în tradiția mitică e legat de somn și de moarte (Evseev 2001, 107). Semințele sunt legate de cultul morților (Evseev 2001, 107), reprezintă puterea somnului și a uitării care-i cuprinde pe oameni după moarte și înainte de renaștere (Chevalier, Gheerbrant 1995, 254). De aceea probabil *se pun în sicriu mai ales mac sau nisip, dar și praf de pușcă și lână,* macul se mai arunca și de acasă până la cimitir pe drum ca sufletul să mai vină acasă atunci când termină de adunat și numărat boabele de mac sau firele de nisip, existând credința că nimeni nu poate culege macul presărat.

Folosit în practicile funerare, macul poate avea și menirea de a adormi spiritele păzitoare ale lumii de dincolo, de a deschide vămile și de a netezi astfel drumul parcurs de suflet în lumea de apoi pentru a ajunge cu bine la destinație (Oișteanu 2013, 476). În Antichitate se credea că pentru a uita de lumea albă, sufletul, la trecerea râului Lethe, luând o gură din acea apă, va uita de viața terestră intrând în lumea morților și nu va mai tânji după lumea de dincoace. Scopul macului era de a modifica statutul sufletului călător, el fiind *impregnat cu somnul lui Lethe* după cum spunea Vergilius (Oișteanu 2013, 477). Eneas folosește pentru adormirea Cerberului o turtă în componența căreia erau și foi de mac (Oișteanu 2013, 476). Regăsim macul ca fiind planta care populează lumea de dincolo având rolul de a atrage sufletele morților fiind chiar considerată

floarea Iadului (Vulcănescu 1987, 456) *deoarece se credea că* marchează drumul spre porțile Iadului.

Din semințele de mac în societățile arhaice se făcea *prăjitura morților* pentru libațiile și ofrandele rituale aduse unui *spirit gardian* al lumii de dincolo (Oișteanu 2013, 475). Tot o *prăjitură a morților* este și coliva în care în unele zone se adaugă mac sau este decorată cu semințe de mac. *Grâul este și el legat de practici apotropaice* (Olteanu 1999, 307) fiind considerat hrană a morților (Olteanu 1999, 309). Macul se oferea sufletelor defuncților și pentru a-i proteja de spiritele de dincolo de mormânt. *În unele zone* ființele supranaturale pot fi omorâte cu grâu sfințit la 12 slujbe (Olteanu 1999, 307). În lumea slavă era obiceiul ca la înmormântarea femeilor moașe să li se pună în mormânt un săculeț cu mac pentru a se apăra pe lumea cealaltă de copiii pe care i-au adus pe lume (Oișteanu 2013, 476).

Mărul are multiple utilizări magico-religioase**, este** Arborele vieții și înțelepciunii (Vulcănescu 1987, 487), arborele științei binelui și răului (Chevalier, Gheerbrant 1995, 283), Arborele recompensei divine (Vulcănescu 1987, 487) sub care e întinsă masa cu bunătățile paradisiace. Ramura de măr e asociată cu arborele vieții (Evseev 2001, 113), fiind asociat cu riturile de trecere. Ramura detașată din pom are sens de simbol al vieții și regenerării (Evseev 1999, 399). Mărul este un substitut al individului sau un echivalent al omului în lumea vegetală (**Antonescu** 2009, măr). *În sicriu se pune o crenguță cu muguri de la măr sau de la păr pe care trebuie să fie atâția muguri câți membrii rămân în casă și se numesc după membri familiei* (Corici Ana, 72 ani, Valea Timișului) *ca să fie cu el acolo.* De Sf. Ilie se dau de pomană morților mere, iar sub copacul măr/păr se făceau pomenile pentru morți, iar firmiturile erau îngropate sub copac pentru sufletul morților (Olteanu 1999, 314). Mărul ca și bradul sunt simboluri ale nemuririi, dar în timp ce bradul este o alegorie a tinereții masculine, mărul tinde să absoarbă un simbolism asociat cu fecunditatea feminină (**Antonescu** 2009, măr).

Busuioc, planta de origine divină, răsărită din lacrimile Maicii Domnului sau sângele lui Hristos (Olteanu 1999, 298). Folosit cu precădere în vrăji, descântece de dragoste (Olteanu 1999, 300), din cauza frecvenței utilizărilor sale magice, mănunchiul de busuioc a ajuns, în ritualurile creştine, instrumentul de sfinţire a locurilor şi fiinţelor prin stropirea cu agheasmă (**Antonescu** 2009, busuioc). Pentru a împiedica sufletul să vină acasă se pun 2 fire de busuioc în cruce la pieptul mortului și se spune *îți pun busuioc ca să nu măi vii deloc* (Dragomir Stanca, 67 ani, Armeniș). În câteva sate, setea mortului se stâmpăra cu apă sfințită și busuioc la gura cuptorului în care se coceau vămile, colacii în ziua înmormântării, și se spunea *nu stropim cuptorul/ stropim gura lui X/ să-i stâmpere setea, să nu-i fie sete* (Bona Crucița, 61 ani, Ilova) și se dau colăcei mici la gura cuptorului (Grigorovici Marta, 79 ani, Sadova Nouă) de pomană.

Alunul, arbore sacru legat de lumea de dincolo, nuielele de alun au funcție magico-mitologică și puteri miraculoase (Vulcănescu 1987, 488). Demonii se tem de puterea antidemonică a alunului (Vulcănescu 1987, 488). Pe o nuia de alun se înseamnă numărul de găleți de apa – 24 duse de pomană în cele 3 zile de priveghi, nuia care era

aruncată pe apă în ziua înmormântării la încheierea izvorului și apoi a doua nuia pe care se însemnau minim 40 de găleți de apă duse de pomană până la 6 săptămâni (Guia Maria, 69 ani, Poiana). *Din alun trebuie să fie și toiagul mortului.* Bățul – semnul distinctiv al drumețului reprezintă unealtă indispensabilă a morților în călătoriile lor în lumea de apoi sau când reveneau pe pământ la marile sărbători ori la sărbătorile dedicate morților când veneau să-și viziteze rudele (Ghinoiu 2004, 145). Ca atare, sufletului mortului îi erau date de pomană bețe de alun special făcute și împodobite la trasul izvorului sau slobozitul apei precum și la fiecare pomană pentru a se sprijini în ele în drumul său: *trebuie să fie din alun, cu o monedă în cap (aluzie la obolul lui Charon) și era împodobit cu flori, dulciuri (preferatele sufletelor morților), lumânare și colac și ou sau măr* (Corici Solomon, 75 ani, Valea Timișului). Asociat cu lumea morților, de Joia Mare se fac focuri din surcele de alun uscate sau de boz care se frâng, nu se taie, și nu se păstrează pe pământ iar în momentul aprinderii focurilor pe mormânt, morții se cheamă acasă (Olteanu 1999, 249). Bețele de alun folosite la colindat erau duse la cimitir și înfipte lângă cruce ca să se sprijine sufletele pe ele (Olteanu 1999, 249).

În afară de plantele utilizate cu rol protector, în funcție de sat, pentru a nu lua norocul de la casă*:* se pun în pungă și se trec de 3 ori prin mâna mortului *semințe de porumb, grâu,* pene de găină, păr de la vaci din coadă, de la oi și se spune *Acestea rămân la mine nu le iei tu cu tine* (Corici Ana, 72 ani, Valea Timișului). Acestea se păstrează în casă sau se pun în podul casei și dacă vine să-i bântuie pe cei ai casei se afumă cu ele (Guia Maria, 69 ani, Poiana) prin casă sau animalele bolnave (Roama Maria, 67, ani, Slatina). *Se păstrau în pod un an* (Dragomir Stanca, 67 ani, Armeniș), până în primăvară când se semănau (Spunei Ioan, 70 ani, Vălișoara).

Aceste practici cu rădăcini străvechi trebuiau foarte bine învățate de generația tânără prin repetare, astfel încât sufletului să-i fie facilitată accederea în lumea de apoi, de a nu fi prins între cele două lumi, cea a viilor și cea a morților, și-n același timp de a proteja comunitatea din mijlocul căreia pleacă. Grija pentru respectarea riguroasă a obiceiurilor de înmormântare o depășea pe cea din timpul celorlalte două praguri (botezul și nunta), deoarece moartea înseamnă un nou început învăluit de mister așa cum reiese din cântecele de zori și trebuie respectate obiceiurile după toate canoanele pentru ca sufletul să nu se rătăcească pe drumul ce trebuie să-l parcurgă spre lumea de apoi pentru a se putea alătura cu bine strămoșilor împreună cu care să poată la rândul lui aștepta pe cei rămași în viață (Ghinoiu 2003, 127-128).

Referințe bibliografice

Chevalier, Jean, Gheerbrant Alain. 1995. *Dicționar de simboluri*, vol. 2-3. București: Editura Artemis.

Dorondel, Ștefan. 2004. *Moartea și apa : ritualuri funerare, simbolism acvatic și structura lumii de dincolo in imaginarul țărănesc*. București: Editura Paideia.

Evseev, Ivan. 2001. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Editura Amarcord.

Evseev, Ivan. 1999. *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*. Timișoara: Editura Amarcord.

Ghinoiu, Ion. 2003. *Sărbători și obiceiuri românești*. București: Editura Elion.

Gorovei, Artur. 1995. *Credinţi şi superstiţii ale poporului român*. București: Editura Grai și Suflet.
Marian, Simion Florea. 1994. *Sărbătorile la români*, vol. I, Ediție îngrijită și introducere de Iordan Datcu. București: Editura Fundației Culturale Române.
Oișteanu, Andrei. 2013. *Ordine și Haos*. Iași: Editura Polirom.
Olteanu, Antoaneta. 1999. *Școala de solomonie*. București: Editura Paideia.
Vulcănescu, Romulus. 1987. *Mitologie Română*. București: Editura Academiei.

Webografie:

Antonescu, Romulus. 2009. *Dicţionar de Simboluri şi Credinţe Tradiţionale Româneşti***,** http://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Dictionar-de-Simboluri-Credinte-Traditionale-Romanesti-r-z.html, ultima accesare 12.11.2021

Informații culese de la:

Berzescu Călina, 80 ani, Armeniș
Bona Crucița, 61 ani, Ilova
Corici Ana, 72 ani, Valea Timisului
Corici Solomon, 75 ani, Valea Timisului
Dragomir Stanca, 67 ani, Armenis
Grof Emilia, 72 de ani, Petroșnița
Grigorovici Marta, 79 ani, Sadova Nouă
Guia Maria 69 ani, Poiana
Jurca Silvia, 69 ani Bolvașnița
Roama Maria, 67, ani, Slatina
Spunei Afila, 65 ani, Vălișoara
Spunei Ioan, 70 ani, Vălișoara

DOI: 10.35923/QR.09.03.03

Nicoleta Silvia IOANA
(Universitatea Națională de Arte din București)

Latinitatea limbii și a poporului român – reper de cercetare în activitatea lui Claudiu Isopescu

Abstract: (The Latinity of the Romanian language and people – a benchmark of research in the activity of Claudiu Isopescu) Between 1923 and 1925, Isopescu, a fellow at the Accademia di Romania in Rome, aimed mainly at collecting documents on Romania, preserved in Italian archives, especially documents attesting to the Latinity of the Romanian language and people. Isopescu's research in this first stage began with a study of the old Italian attestations of Romanian Latinity – *Antiche attestazioni italiane sulla latinità dei Romeni* – a work in which are inventoried opinions of some distinguished Italian humanists, such as: Pomponio Leto, Flavio Biondo, Poggio Bracciolini, Enea Silvio Piccolomini. A second work followed – *Notizie intorno ai Romeni nella letteratura geografica italiana del Cinquecento* – in which the writings of occasional or amateur geographers, as well as professionals, literate, are subjected to a rigorous analysis, highlighting the progress made by Italians in the sixteenth century – the one compared to those from the 15th century regarding the recognition of the Latinity of the Romanian language. A third work, *Documenti inediti della fine del Cinquecento*, which analyzes certain unpublished documents from the end of the 16th century, referring to the historical past of the Romanians, is part of the same research direction. The three works, framed in this direction of research, aim to provide answers to a series of issues regarding the Romanian people and the Romanian language and highlight the preservation of the Latin character of the Romanian language and its continuity, through testimonies or information about the distant past of the Romanian people. Their generous and selfless goal was to confirm after careful research the Latin origin of the Romanians based on linguistic, historical and geographical evidence, scientifically documented claiming to Italy the discovery and assertion of Romanian Latinity by its humanists.

Keywords: *memory, the Latinity of the Romanian language and people, Rome,* Italian-Romanian Cultural Interferences, Romanian cultural heritage.

Rezumat: În perioada 1923-1925, Isopescu, bursier la Accademia di Romania din Roma, urmărea cu precădere culegerea de documente privind România, păstrate în arhivele italiene, în special documentele care atestă latinitatea limbii şi a poporului român. Cercetările lui Isopescu în această primă etapă au început cu un studiu asupra vechilor atestări italiene ale latinităţii românilor – *Antiche attestazioni italiane sulla latinità dei Romeni* – lucrare în cuprinsul căreia sunt inventariate opinii ale unor distinşi umanişti italieni, precum: Pomponio Leto, Flavio Biondo, Poggio Bracciolini, Enea Silvio Piccolomini. Urmează o a doua lucrare – *Notizie intorno ai Romeni nella letteratura geografica italiana del Cinquecento* – în care scrierile unor geografi ocazionali sau amatori, dar şi profesionişti, literaţi de seamă, sunt supuse unei riguroase analize, evidenţiindu-se progresele înregistrate de italienii din secolul al XVI-lea în comparaţie cu cei din secolul al XV-lea în privinţa recunoaşterii latinităţii limbii române. În aceeaşi direcţie de cercetare se încadrează şi o a treia lucrare – *Documenti inediti della fine del Cinquecento* – care analizează anumite documente inedite de la sfârşitul secolului al XVI-lea, referitoare la trecutul istoric al românilor. Cele trei lucrări, încadrate în această direcţie de cercetare, îşi propun să ofere răspunsuri la o serie de problematici privind poporul român şi limba română şi evidenţiază conservarea caracterului latin al limbii române şi continuitatea acestuia, prin mărturii sau informaţii referitoare la trecutul îndepărtatul al poporului român. Scopul generos şi dezinteresat al acestora era să confirme după atente cercetări originea latină a românilor având la bază mărturiile lingvistice, istorice şi geografice, documentate ştiinţific revendicând Italiei descoperirea şi afirmarea latinităţii române prin umaniştii săi.

Cuvinte-cheie: *memorie, latinitatea limbii şi a poporului român, Roma, interferenţe culturale româno-italiene, patrimoniu cultural român.*

Trăitor pentru un timp pe meleaguri italiene, fericit de a fi descoperit în acest spaţiu, printre înaintaşi, o serie de nume mari ale culturii româneşti, profesorul bucovinean Claudiu Isopescu şi-a slujit ţara de departe pentru aproape 30 de ani, făcând din cuvinte adevărate arme de luptă ale „exilului" său.

Prima etapă a activităţii sale de cercetare se încadrează între anii 1923-1925, când, bursier Pârvan la Accademia di Romania din Roma, urmărea cu precădere culegerea de documente privind România, păstrate în arhivele italiene, documente care atestă latinitatea limbii şi a poporului român.

Cercetările lui Claudiu Isopescu se fundamentează pe principii şi convingeri pe care acesta le-a susţinut şi apărat sistematic de-a lungul întregii sale cariere academice. Una dintre aceste convingeri, pentru apărarea căreia nu a prisosit nici amânare, nici neplăceri, este aceea potrivit căreia, procesul de civilizare a teritoriilor vechii Dacii început de Roma nu s-a limitat la epoca foarte îndepărtată, în care aceasta îşi trimitea pe malul stâng al Dunării legiunile şi colonizatorii, ci a continuat până aproape în prezent.

Rezultatele demersurilor sale din această primă etapă s-au concretizat în trei lucrări care își propun să ofere răspunsuri la o serie de problematici privind poporul român şi limba română. *Antiche attestazioni italiane sulla latinità dei Romeni*, apărut în *Atti del I Congresso Nazionale di Studi Romani*, Roma, 1929 este un studiu asupra vechilor atestări italiene ale latinităţii românilor lucrare în cuprinsul căreia sunt inventariate opinii ale unor distinşi umanişti italieni precum Poggio Bracciolini și Enea Silvio Piccolomini. *Notizie intorno ai Romeni nella letteratura geografica italiana del Cinquecento*, în *Academie Roumaine, Bulletin de la Section historique, t. XIV*, Bucureşti, 1929 este a doua lucrare și prezintă scrierile unor geografi ocazionali sau amatori, dar şi profesionişti, literaţi de seamă supuse de tânărul cercetător unei riguroase analize prin care evidenţiază progresele înregistrate de italienii din secolul al XVI-lea în comparaţie cu cei din secolul al XV-lea în privinţa recunoaşterii latinităţii limbii române. *Documenti inediti della fine del Cinquecento*, în *Academia Română, Memoriile Secţiunii istorice*, Bucureşti, 1929, este cea de-a treia lucrare care analizează anumite documente inedite de la sfârşitul secolului al XVI-lea, referitoare la trecutul istoric al românilor.

Prezentul articol își propune să aducă în atenţie primul studiu *Antiche attestazioni italiane sulla latinità dei Romeni*, în care tânărul Isopescu evidenţiază conservarea caracterului latin al limbii române şi continuitatea acestuia, prin mărturii sau informaţii referitoare la trecutul îndepărtatul al poporului român.

Datorită luptei necontenite pentru apărarea propriei naţionalităţi şi libertăţi, poporul român păstrează puţine documente sigure despre trecutul său. Astfel, în

vederea elaborării şi argumentării studiului, Isopescu cercetează documente care se găsesc doar în arhivele sau în literatura analitică şi, mai târziu, în literatura enciclopedică a ţărilor cu o civilizaţie mai veche.

Este cunoscut faptul că primii cronicari români ai secolului al XVII-lea, Grigore Ureche şi Miron Costin, care s-au hrănit spiritual în şcolile poloneze cu elemente ale culturii umaniste, au afirmat în operele lor descendenţa romană a românilor, precum şi latinitatea limbii lor. În ceea ce priveşte originea romană a poporului român, Grigore Ureche afirma cu mândrie că „De la Râm ne tragem şi cu a lor cuvinte ni-i amestecat graiul", iar despre latinitatea limbii, era de părere că „noi spunem pâne, ei zic panis, noi zicem carne, ei zic caro, găina-gallina, muiare-mulier, femeaie-foemina, al nostru-noster şi altele multe din limba latinească; şi de-am socoti de-amănuntul toate cuvintele le-am înţelege" (Isopescu, 1929, 3).

Autorul face o trecere în revistă cronologică a afirmaţiilor despre originea latină a poporului şi a limbii române. Sunt amintite cuvintele Papei Inocenţiu al III-lea, care într-o scrisoare din anul 1199 adresată românului Ioniţă, *Imperator Bulgarorum et Blachorum*, se referă la originea latină a vlahilor sud-dunăreni „Însă noi, auzind că strămbunii tăi îşi vor fi tras originea din nobila spiţă a oraşului Roma şi având în vedere sentimentul de devoţiune pe care-l porţi scaunului papal ca dintr-un drept ereditar, ne-am propus deja, mai demult, să te contactăm prin misive şi trimişi."[1] Sunt menţionate și cuvintele Papei din 1202: „Căci, atât pentru gloria trecătoare, cât şi pentru veşnica mântuire, îţi este util ca, precum prin obârşie, cât şi prin imitare, poporul roman şi poporul ţării tale, care afirmă că a descins din sângele romanilor, să urmeze regulile Bisericii Romano-Catolice, încât să pară că regăseşte în cultul divin obiceiurile străbune."[2]

Tot unei surse italiene i se datorează documentele din secolul al XIII-lea, din timpul pontificatului lui Honoriu al III-lea şi Grigore al IX-lea, care vorbesc despre oraşele româneşti din Transilvania ca şi cum ar fi fost *villa latina, vicus latinorum*, pentru a le distinge de cele ungureşti sau saxone.

Claudiu Isopescu observă că în literatura didactică italiană a secolelor XIII-XIV, în ciuda expansiunii italiene în Orient şi a înfiinţării coloniilor genoveze şi veneţiene, se găsesc puţine referiri la Dacia, daci, Dunăre şi Marea Neagră. Aceste menţiuni însă nu aparţin, aşa cum s-ar putea crede, negustorilor italieni care străbăteau teritoriile

[1] „Nos autem, audito quod de nobili Urbis Romae prosapia progenitores tui originem traxerint devotiones affectum, quem ad apostolicam sedem geris quasi hereditario iure, iam pridem te proposuimus letteres et muntiis visitare", Hurmuzaki, Documente privitoare la istoria românilor , 1199-1345, Bucureşti, 1887, I, p. 1; apud Cl. Isopescu, *Antiche attestazioni italiane sulla latinità dei Romeni*, în "Atti del I Congresso Nazionale di Studi Romani", Roma, 1929, p. 3.

[2] „Expedit enim tibi tam ad temporalem gloriam quam salutem eternam, ut sicut genere, sic etiam imitatione Romanus et populus terre tue, qui de sanguine Romarorum se asserit descendisse, Ecclesiae Romanae instituta sequatur ut etiam in culto divino mores videantur patrios redolere", Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria românilor*, 1199-1345, Bucureşti, 1887, I, p. 4, apud Cl. Isopescu, *Antiche attestazioni italiane sulla latinità dei Romeni*, în "Atti del I Congresso Nazionale di Studi Romani", Roma, 1929, p. 3.

româneşti, ci au fost extrase din opere greceşti ori latine. Isopescu remarcă generozitatea secolului al XV-lea din punct de vedere al progresului în cunoaşterea poporului român, ca urmare a intensificării apariţiei studiilor clasice şi filologice, dar şi a legăturilor dintre erudiţii italieni şi cei greci care veneau în această perioadă în Italia şi a accentuării contactelor între aceştia. Aceasta este de altfel perioada în care se afirmă latinitatea românilor.

În studiu se face referire la prima atestare a latinităţii limbii române în Italia în *Disceptationes conviviales* a lui Poggio Bracciolini, din anul 1451 „oculum–ochiu, dicunt-zic, digitum–deget, manum-mână, panem-pâine". Bracciolini nu se limitează să constate latinitatea limbii române, ci încearcă să o probeze din punct de vedere etimologic cu anumite etimoane latine ale limbii române.

După părerea lui Isopescu, analogia cu latinitatea clasică în demonstrarea latinităţii limbii române este greşită, acest lucru fiind încercat şi de cronicarii moldoveni din secolul al XVII-lea. În continuare, Isopescu îl menţionează pe istoricul şi arheologul Flavio Biondo, trecând apoi la padovanul Andrea Brenta, profesor de limba greacă la Universitatea din Padova şi ambasador în Ţara Românească care, într-o dizertaţie referitoare la limba latină, afirma despre limba română: „[...]că este o cetate acolo, departe, foarte nobilă şi puternică, în care, până acum, răsunăvorbe de-a-le noastre, astfel încât nimic nu este mai plăcut decât să-i auzi pe aceia vorbind în felul antic roman?"[1].

Seria continuă cu episcopul Nicolaus Machinensis şi lucrarea sa Historia Gotica, în care se face distincţie între limba cultă slavo-ecleziastică şi limba vulgară daco-romană, şi cu Giulio Pomponio Leto, de la care avem o întreaagă serie de adnotări pe diverse codice şi cărţi precum "Dacia provincia est citra et ultra-Histrum, nostro tempore dicitur Volochia incolae Volochi appellantur. Volochia Italia qua Daci italice loquuntur".

Dacă asupra celor prezentaţi anterior Isopescu nu insistă, mulţumindu-se doar să îi enumere, cu Enea Silvio Piccolomini situaţia este diferită; Isopescu se opreşte asupra operei sale, acordând toată atenţia cuvenită uneia dintre cele mai importante surse folosite de istoricii şi geografii italieni şi străini ai secolele al XVI-lea şi al XVII-lea pentru istoria începuturilor poporului român.

Enea Silvio Piccolomini este de altfel cel care a inventat fantezista etimologie a substantivului *valacco* – de la cea a generalului roman Flaccus, dedusă în mod eronat, după părerea lui Isopescu, din versurile lui Ovidiu: „Mai mare peste aceste locuri, Graecine, a fost numai Flaccus; iar sub guvernarea lui, malul sălbatic al Istrului a fost în siguranţă/ Acesta cu sabia lui i-a îngrozit pe geţii încrezători în arcul lor."[2] (*Epistolae*

[1] „[...]esse civitatem illic longe nobilissimam et potentissimam in qua adhuc ita verba nostra sonant, ut nihil suavius sit quam illos antiquo mori romano loquentis audire?", O. Densuşianu, *Histoire de la langue roumaine*, Paris, 1901, vol I, p. 214, apud Cl. Isopescu, *Antiche attestazioni italiane sulla latinità dei Romeni*, în "Atti del I Congresso Nazionale di Studi Romani", Roma, 1929, p. 4.

[2] „Praefuit his, Graecine, locis modo Flaccus; et illo/ Ripa ferox Istri sub duce tuta fuit/ Hic arcu fissos terruit ense Gaetas.", Ovidiu, *Ponticele*, IV, 9, Scrisoare lui Graecinus, apud Cl. Isopescu, *Antiche*

ex Ponto, liber IV, elegia IX), pe care le citează, conluzionând cu mândrie şi convingere: „iată faimoasa ţară care ne interesează: Şi s-a pornit să se întemeieze acolo o colonie a romanilor, pentru a le pedepsi conducătorii; în loc de Flaci au fost numiţi Valahi. Limba neamului este până acum romana, deşi în mare parte schimbată şi greu de înţeles pentru un italian." (Isopescu, 1929, 5).

Afirmarea latinităţii limbii române şi a descendenţei poporului român este menţionată de asemenea în *Commentarii Urbani, compilati alla fine del Quattrocento*, lucrare apărută pentru prima dată în 1506 la Roma, al cărei autor este Raffaello Volteranno. Acesta nu pare a fi de acord cu teoria lui Piccolomini referitoare la etimologia cuvântului *valacco*, despre care afirmă că „Valach Italicum lingua ipsorum dicatur", ci susţine propria teorie, cu care de altfel este de acord şi Isopescu, considerând cuvintele lui Volterrano încărcate de adevăr istoric şi lingvistic: „Astăzi, în aceste regiuni, acolo până unde, după cum am spus, au primit colonii romane, vorbesc foarte multe cuvinte într-o limbă semiitalică, numele-i stă dovadă. Căci o numesc Valahia, fiindcă italic (italian) se spune în limba lor valah."[1]

Alte personalităţi prezentate în acest studiu sunt diverşi călători prin Ţările Române care, prin mărturiile lor ulterioare, au contribuit la ilustrarea originii latine a limbii şi a poporului român.

Un astfel de călător a fost Francesco della Valle, care, între anii 1532-1534, l-a însoţit în Valahia, Moldova şi Transilvania pe contele Aloisius Gritti, guvernator al Ungariei. Aici a avut ocazia să constate personal asemănarea limbii sale cu limba română: „Limba lor este puţin diferită de a noastră italiană, se numesc între ei Romani, deoarece spun că au venit de mult din Roma, ca să locuiască în acea ţară, şi dacă cineva îi întreabă dacă ştiu să vorbească în limba lor valahă, ei răspund în acest mod: Sti Rominst?- care înseamnă, ştii tu Română?, pentru că limba este puţin stricată."[2]

Francesco della Valle nu numai că reproduce două cuvinte româneşti pentru a demonstra rezervele sale în ceea ce priveşte puritatea limbii române, dar adună şi mărturii în acest sens de la călugării Mănăstirii Dealu, dovezi care atestă faptul că în acea perioadă „I Romeni si dicevano Romani".

Un punct de vedere interesant, după părerea lui Isopescu, este cel al umanistului Antonio Bonfini; în *Rerum Ungaricum Decades Tres* acesta subliniază tenacitatea cu care românii luptă pentru păstrarea limbii lor. În ciuda atâtor invazii barbare, ei reuşesc să îşi păstreze elementele

attestazioni italiane sulla latinità dei Romeni, în "Atti del I Congresso Nazionale di Studi Romani", Roma, 1929, p. 4.

[1] „In his hodie regionibus eo quod Romanos ut dixi accepere colonos, pleraque uocabula laquuntur lingua semiitalica, argumento est nomen. Valachiam enim appellant, quod Valach Italicum lingua ipsorum dicatur.", apud Cl. Isopescu *Antiche attestazioni italiane sulla latinità dei Romeni*, în "Atti del I Congresso Nazionale di Studi Romani", Roma, 1929, p. 6.

[2] „La lingua loro è poco diversa dalla nostra italiana, si dimandano in lingua loro Romei, perche dicono essere venuti anticamente da Roma ad habitar in quel paese et se alcuno dimanda se sanno parlare in la lor lingua valacca, dicono a questo modo: Sti Rominst- che vuol dire: sai tu Romano, per essere corotta la lingua", apud Cl. Isopescu *Antiche attestazioni italiane sulla latinità dei Romeni*, în "Atti del I Congresso Nazionale di Studi Romani", Roma, 1929, p. 7.

de romanitate. Şi Bonfini susţine ideea originii romane, însă printr-o teorie proprie, diferită de cele ale înaintaşilor săi; astfel, el susţine faptul că etimologia cuvântului *valacco* derivă „dall'arte del saettare" („arta de a trage cu săgeata") sau de la numele fiicei lui Diocleţian, care s-ar fi căsătorit cu unul dintre principii din Dacia.

Sunt menţionaţi şi Domenico Mario Negri, cu lucrarea *Geografia* (1557), Ascanio Centorio degli Hortensii, cu *Commentari della guerra di Transilvania*, în care face afirmaţii despre latinitate, dar nu comentează etimologia cuvântului *valacco*: „Transilvania se învecinează cu Valahia, ai cărei locuitori se numesc valahi şi care au fost în trecut colonie a romanilor [...];vorbesc limba italiană, dar foarte stricată, că de-abia se înţelege."[1] (Isopescu, 1929, 9).

În timp ce Volteranno consideră limba română o limbă semiitalică, Centorio o consideră „italiană", Giovanandrea Gromo remarcă faptul că este „asemănătoare vechii limbi romane, dar barbară precum au şi obiceiurile şi portul."[2]. În ceea ce priveşte etimologia cuvântului *valacco*, Gromo susţine teoria piccolominiană. Cu aceeaşi etimologie este de acord şi Giovanni Lorenzo d'Anania care, în acelaşi timp, distinge precum predecesorul său, episcopul Nicolaus Machinensis, limba cultă „slavo-eclesiastică" de limba vulgară daco-română.

Isopescu continuă cu prezentarea şi evidenţierea importanţei lucrării *Vita* a iezuitului Giulio Mancinelli. Acesta afirmă că în acea perioadă în Moldova se vorbea „quasi da tutti l'italiano", iar în privinţa latinităţii limbii, susţine indirect faptul că aceasta derivă din latina vulgară: „limba italiană a Valahiei este jumătate latină, jumătate vulgară, amestecată cu câteva cuvinte greceşti aduse de cavaleri, negustori şi principi."[3]

Aminteşte şi de iezuitul Antonio Possevino care transcrie în Transilvania versurile lui Ovidiu, la acestea făcând referire de altfel şi Papa Pius al II-lea în legendara sa teorie etimologică. Pe Poggio Bracciolini, Isopescu îl citează cu câteva elemente latine folosite pentru a demonstra strânsa legătură dintre cele două limbi şi originea comună a acestora – latina vulgară: „valahii sunt de origine italiană [...], demonstrează că îşi trag originile din romani prin felul lor de a vorbi: pentru că folosesc limba latină. Numesc calul – *callo*, apa - *apa*, pâinea - *pa*, lemnele – *lemne*, ochiul – *ocul*, femeia – *mugier*, vinul – *vin*, casa – *casa*, om – *huomen*."[4]

---

[1] „[...] la Transilvania confina con la Valacchia i cui habitatori chiamasi Valacchi e furono anticamente colonia dei romani[...]; parlano lingua Italiana, ma tanto corotta, che appena si può intendere*"* apud Cl. Isopescu, *Antiche attestazioni italiane sulla latinità dei Romeni*, în "Atti del I Congresso Nazionale di Studi Romani", Roma, 1929, p. 9.

[2] „assomigliante all'antica Romana; ma barbara si come hanno le costumi e vestimenti ", apud Cl. Isopescu, *Antiche attestazioni italiane sulla latinità dei Romeni*, în "Atti del I Congresso Nazionale di Studi Romani", Roma, 1929, p. 11.

[3] „la lingua de la Valacchia è mezzo latino et volgare, imbastardita con qualche parola greca che vi hanno portato, i caloyeri, li mercanti et li principi*",* apud Cl. Isopescu, *Antiche attestazioni italiane sulla latinità dei Romeni*, în "Atti del I Congresso Nazionale di Studi Romani", Roma, 1929, p. 11.

[4] „I Valacchi sono di origine italiana [...] mostrano di tirare origine da Romani nel loro parlare: perchè ritengono la lingua latina; ma più corotta che noi Italiani. Chiamano il cavallo-callo, l'acqua-apa, il pane-pa, le legne-lemne, l'occhio-ocul, la donna-mugier, *il vino*-vin, la casa-casa, l'huomo-huomen*.",* apud Cl. Isopescu, *Antiche attestazioni*

Seria teoriilor este continuată de Isopescu cu Abatele Ruggiero, care în lucrarea sa *Relatione copiosissima del Regno di Polonia* introduce o referire la etimologia cuvântului *vlah*, confirmată şi susţinută mai târziu de Giovanni Antonio Magini: „[...] îmi imaginez că, cu acest nume se poate delimita pronunţia comună în aproape toate limbile, de la germanii care spun – Vuelchen, adică Vulcsin, de la Polonezii care spun Vuolsc, de la Ungurii care spun Olac. Şi aşa ceilalţi, uşor diferit prin aceste două nume. De unde se poate deduce că de la Italieni îşi trag numele Valahii, mai degrabă decât de la Valerio Flacco."[1]

Printre alţi cărturari amintiţi de Isopescu se numără Giuseppe Rosaccio, care prin intermediul lucrării *Descrittione della Geografia universale* contribuie la promovarea adevărului istoric şi lingvistic privind latinitatea românilor; alături de acesta, brescianul Pietro Busto, muzician la curtea lui Sigismund Bathory, afirma că „ româna este o latină stricată, amestecată cu anumite cuvinte de origine barbară, ca limba friulană sau chiar mai rău."[2]

Autorul ne prezintă scopul studiului în partea finală a acestuia, şi anume acela de a reliefa cele mai importante atestări ale autorilor italieni de până în secolul al XVI-lea, predecesori ai cronicarilor Grigore Ureche şi Miron Costin, dar în acelaşi timp înrudiţi cu aceştia prin argumentele prezentate.

Isopescu recunoaşte scriitorilor italieni din secolul al XV-lea meritul de a fi afirmat şi impus lumii întregi latinitatea românilor, corectându-le totodată punctul de vedere lingvistic; apreciază scriitorii italieni din secolul al XVI-lea pentru faptul că au demonstrat cu argumente solide analogia între limba italiană şi limba română şi, în consecinţă, derivarea celor două din latina vulgară. Astfel, ei sunt demni de toată preţuirea posterităţii, pentru că au reuşit să identifice cu trei secole mai devreme etimologia corectă a cuvântului *valacco*, aceasta fiind oficial acceptată abia în secolul al XIX-lea, amendându-se astfel etimologia greşită a Papei Pius al II-lea, atât de difuzată şi utilizată de scriitorii români şi italieni, de cronicari şi istorici.

În timp ce Roma a dat poporului roman o armă invincibilă – limba latină, fiii Romei, italienii din secolele XV-XVI, au afirmat prin intermediul scrierilor lor mândria originii latine a românilor, care de altfel va deveni, conform afirmaţiei lui Isopescu, „dogma primilor scriitori români şi marea sursă de putere pentru apărarea naţionalităţii şi a limbii române".

---

italiane sulla latinità dei Romeni, în "Atti del I Congresso Nazionale di Studi Romani", Roma, 1929, p. 11.

[1] „[...]immagino che a questo nome ben quadri la commune pronuncia di quasi tutti i linguaggi, da germani- Vuelchen, cioè Vulcsin, da Poloni – Vuolsc, dagli Ungari- Olac. E così gli altri tutti poco discrepano in questi due nomi. Donde si puó raccorre che anzì dagli Italiani sono nominati Valacchi, che da Valerio Flacco ", apud Cl. Isopescu, *Antiche attestazioni italiane sulla latinità dei Romeni*, în "Atti del I Congresso Nazionale di Studi Romani", Roma, 1929, p. 12.

[2] „il romeno è un latino corotto da certe parole barbare quasi come il friulano, ma peggio [...]", apud Cl. Isopescu, *Antiche attestazioni italiane sulla latinità dei Romeni,* în "Atti del I Congresso Nazionale di Studi Romani", Roma, 1929.

> Studiul se încheie în tonuri laudative „în memoria naşterii de bun augur a Romei, amintirea tuturor acestor lucruri reprezintă un modest omagiu adus de fiica mai tânără şi îndepărtată – România – mamei sale Roma." (Isopescu, 1929).

Obiectivul fundamental al întregii activităţi a lui Claudiu Isopescu, exprimat de el însuşi nu de puţine ori în diferite contexte, a fost acela de a face cunoscut în lumea liberă, prin calităţile şi defectele lui, un popor coborâtor din strămoşi atât de iluştri şi care a dat cu vrednicia lui contribuţii importante la progresul civilizaţiei umane. Aceasta a fost lumina călăuzitoare a vieţii omului de cultură și cu fiecare nouă contribuţie autorul îşi reafirmă mândria de a fi român, responsabilitatea pentru cultura naţională, setea de cunoaştere şi de călătorie:

> „Cu această lungă, continuă şi constantă activitate ştiinţifică Isopescu a contribuit considerabil la înţelegerea şi apropierea spirituală a celor două popoare, care, deşi îndepărătate unul de celălalt, au păstrat multe şi indestructibile afinităţi." (Pop Damian, 428).

Referințe bibliografice

Isopescu, Claudiu. 1924. *Alcuni documenti inediti della fine del Cinquecento*, în „Ephemeris Dacoromana". Anuar al Școlii Române di Roma, II, 1924, pp. 460-500.

Isopescu, Claudiu. 1925. *Alcuni documenti inediti della fine del Cinquecento* (seconda parte), în "Diplomatarium Italicum", I, Roma, 1925, pp. 378-505.

Isopescu, Claudiu. 1929. *Documenti inediti della fine del Cinquecento*, în „Accademia Română. Memoriile secţiunii istorice", serie III, vol. X, p. 105, Ed. Cultura Naţională, 1929, pp. 11-115.

Isopescu, Claudiu. 1929. *Antiche attestazioni italiane sulla latinità dei Romeni*, în "Atti del I Congresso Nazionale di Studi Romani". Roma.

Isopescu, Claudiu. 1929. *Notizie intorno ai romeni nella letteratura geografica italiana del Cinquecento*, în "Accademie Roumaine, *Bulletin de la Section Historique*", XVI. București.

Pop Damian, Otilia Ștefania, *Claudiu Isopescu all'Universita di Roma (1894-1956) e la fondazione della cattedra di lingua e letteratura romena all'Università La Sapienza di Roma"*, în „Annuario dell'Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica di Venezia", VI-VII, 2004-2005.

DOI: 10.35923/QR.09.03.04

Laura MESINA
(Universitatea din București)

Lo specchio del principe, lo specchio della memoria: *Gli insegnamenti di Neagoe Basarab a suo figlio Teodosio*, 1521

Abstract: (Mirror of Prince, Mirror of Memory: *The Teachings of Neagoe Basarab to His Son Theodosie*, 1521): The present essay argues for a more sustained exploration of the intersection between different regimes of memory and representation of power, from two perspectives: a historical one (a survey of some phenomena, like the literary genre of *speculum principum*) and a case study of the most important `mirror of prince` of post-Byzantine cultures, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* (*The Teachings of Neagoe Basarab to His Son Theodosie*), 1521. One of the aims of this essay is the interdisciplinary valorization of representations of power as found in this text. The same kind of approach is used to deal with the relationship between memory, imaginary, symbolism, and ideology of authority in the post-Byzantine *Hesychast Renaissance.*

Keywords: *cultural memory studies, mirrors of princes, The Teachings of Neagoe Basarab to His son Theodosie, post-Byzantine Hesychast Renaissance*.

Riassunto: In questo saggio mi propongo di esplorare l'intersezione tra i vari regimi di memoria e di rappresentazione del potere da due prospettive: una storica (per il tipo di scrittura scientifica *speculum principum*) e una applicata alla più importante parenesi delle culture post-bizantine, *Gli insegnamenti di Neagoe Basarab a suo figlio Teodosio* (1521). Uno degli obiettivi dello studio è la valorizzazione interdisciplinare delle rappresentazioni del potere, così come appaiono in questo testo. Lo stesso tipo di approccio viene sviluppato anche nell'affrontare il rapporto tra memoria, immaginario, simbolismo e ideologia del potere nel Rinascimento esicasta post-bizantino.

Parole chiave: *studi culturali sulla memoria, specchi di principi, Gli insegnamenti di Neagoe Basarab a suo figlio Teodosio, il Rinascimento esicasta post-bizantino.*

Fra tutti i mezzi di rappresentazione del potere, nei mondi antichi solo il testo permetteva al principe di *auto*-ritrarsi, anche se solo in modo idealizzato; a differenza delle arti visive, ritenute inferiori all'arte della scrittura, il testo gli permetteva di intervenire da *Autore* nei testi governativi o dell'istruzione, scritti da sé stesso, dettati o semplicemente commissionati.

I mezzi di rappresentazione non avevano lo stesso status, né lo stesso pubblico o rilevanza. La statuaria, per natura della sua matericità, svolgeva il suo ruolo soprattutto per la comunità, all'aperto, anche a grandi distanze dalla residenza del potere, in rituali o scenografie con molteplici funzioni di comunicazione del messaggio del potere. Invece, l'immagine dipinta e il testo avevano un pubblico ristretto, colto, nobile, in ogni

caso privilegiato nell'accesso ai dispositivi di rappresentazione degli spazi chiusi e delle scene riservate del potere.

Di seguito discuterò un'opera parenetica esemplare (uno specchio del principe), *Gli insegnamenti di Neagoe Basarab a suo figlio Teodosio* (1521). Con un'architettura e una polifonia particolarmente complesse, gli insegnamenti del principe valacco esicasta (sul trono di Valacchia tra il 1512-1521) è il testo più importante del Rinascimento post-bizantino. *Politeia* e *paideia* sono qui ugualmente importanti come obiettivi finali delle politiche di rappresentazione del potere[1].

Gli specchi dei principi, punti di riferimento generali

La cartografia della letteratura occidentale ha portato il numero delle opere letterarie speculari a oltre 250 – scritte in latino o in varie altre lingue (Grabes 1973; Krynen 1993, 167-239); alcuni studiosi si sono soffermati sulle relazioni formali, strutturali o tematiche tra questi testi, sottolineando infine che il nome del genere è insufficiente per il grande numero di opere catalogate (Jónsson 2004). Ad esempio, nel caso di scritti molto diversi, si usa impropriamente il titolo di *specchio del principe*, per cui va inteso solo „un traité écrit pour un prince – et un général dédié à lui – qui a pour objet principal de décrire le prince idéal, son comportement, son rôle et sa situation au monde" (Jónsson 1987: 394). Tale approccio critico porta alla conclusione che non esiste un genere particolare di questo tipo di scrittura, ma diverse classi, che possono essere attribuite a diversi generi della letteratura occidentale. L'inventario che Einar Már Jónsson sta ricercando contiene opere scritte durante l'VIII-XIII secolo, apparentemente non influenzate l'una dall'altra, ma tutte aventi fonti esterne – e a volte comuni – alle classi di appartenenza; fonti che offrirono solo spunti generali, e non soluzioni per la particolare tematica o per le strutture compositive.

Le quattro classi stabilite da Jónsson sono organizzate secondo diversi criteri, tutti letterari, in relazione a: l'esemplarità (riferimento a modelli veterotestamentari), la

[1] Ho affrontato questo testo parenetico in diversi altri studi, che verranno pubblicati insieme in un volume dedicato al principe Neagoe Basarab: 2009. *Războiul celor două Rome. Imaginea puterii: scriitură şi spaţiu urban, sub privirile a patru scriitori*, in *Oraşul şi literatura.* Coord. Dumitru Chioaru. București: Editura ART, pp. 35-50; 2009. *Vocea autorului în spaţiul din text. Pentru o nouă lectură a* Învăţăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său, Theodosie/ *Hlas autora v textu. Jak nově číst* Naučení Neagoe Basaraba svému synovi Theodosiovi, in *Ipostaze ale identităţii româneşti / Podoby rumunské identity.* Ed. Libuše Valentová. Praga: Rumunské Oddélení Ústavu Románských Studií, Filoyofická Fakulta Univerzity Karlovy, Česko-Rumunská Společnost, pp. 117-132; 2017. *Conştiinţă istorică la principii-autori. Neagoe Basarab și Dimitrie Cantemir*, in *Caietele Sextil Puşcariu III*, Institutul de Lingvistică „Sextil Puşcariu" al Academiei Române. Cluj-Napoca: Ed. Scriptor – Argonaut, pp. 503–517; 2018. Speculum. *Pentru o antropologie pragmatică a regimurilor de reprezentare*, in *Testo, contesto, metatesto. Studi di letteratura, linguistica e traduttologia. In onore di Smaranda Elian Bratu*. Volume collettivo a cura di Oana Boșca-Mălin și Aurora Firța-Marin. Iași: Institutul European, pp. 221-230. Questo testo riprende parte dello studio pubblicato nel 2021, *Regimuri ale reprezentării puterii: de la efigie la* oglinzile principilor, în *De rebus Philologiae mirabilibus. In honorem Mihai Moraru*. Volume a cura di Cristina-Ioana Dima, Alin-Mihai Gherman și Gabriel Mihăilescu. București: Editura Muzeul Literaturii Române, pp. 144-166.

forza morale (virtù e vizi di un capo), l'istituzione (funzione e ruolo del re per i soggetti), l'esercizio del potere (la sostanza del potere regio, ma anche il suo rapporto con il potere spirituale della Chiesa).

I veri *specchi dei principi*, fra tutti questi, dovrebbero essere simili ai florilegi, opere che sistematizzano virtù e vizi, ma solo se esse, *le parenesi, hanno come beneficiario il potere regio* (Darricau 1964, col. 1301-1312; Delhaye 1964, col. 460-475; Riccardo 1964, pp. 475-512).

Gli scritti, tuttavia, non sono né così formali né così puri in essenza; vari sottotemi delle altre tre classi migrano da uno scritto all'altro, si intrecciano e portano a testi complessi e relativamente difficili da catalogare. Tuttavia, a seconda dell'importanza attribuita a un criterio o all'altro, gli *specchi* di questo tipo possono essere collocati sia più vicini ai trattati di filosofia politica, sia a quelli di storiografia, sia a opere di moralità. Il campo è, quindi, ampio, vario e aperto, mantenuto da un'unica forza centripeta, ovvero dal tema del *principe ideale.*

Nella cultura medievale romena ci sono, per principio, 21 parenesi, di cui *Gli insegnamenti di Neagoe Basarab a suo figlio Teodosio* (1521) è l'opera che soddisfa tutti i criteri che Jónsson propone come operativi per l'ordinamento tipologico di ciò che chiamiamo retrospettivamente gli *specchi dei principi*.

Come si costituisce esattamente il regime di rappresentazione del potere nel testo di questa parenesi esemplare per le letterature medievali dello spazio post-bizantino? Quali sono i meccanismi attraverso i quali si costituisce la visibilità nello spazio testuale, come sono costruite le scene in cui si svolgono le lezioni? Se i quattro temi del testo parenetico (come Jónsson considera), ovvero *l'esemplarità, la forza morale, l'istituzione e l'esercizio del potere* sono tutti presenti, come vengono *rappresentati*, *trasformati in uno spettacolo del potere*?

La prima parte di questa ampia parenesi consiste in un testo stratificato, dedicato a un tema cardine, *l'esemplarità*, l'educazione attraverso la rappresentazione del modello, e un secondo testo, che sostiene *l'edificazione attraverso la riflessione interiore* (qui, meditazione esicasta su vizi e virtù). Questa doppia carica assicura la copertura spirituale della parenesi, conferisce una garanzia storica e morale attraverso le figure regali veterotestamentarie invocate nella lezione teorica, che è rafforzata dalla discussione moralistica dei controesempi.

Struttura e temi rinascimentali esicastici post-bizantini

Prima parte

Il testo con cui inizia la prima parte è proiettato, a sua volta, su quattro registri e ha una struttura circolare (riprende infine i motivi parenetici con cui si apre). Si può seguire con relativa facilità il cammino che ci conduce dalla creazione del mondo (il tema del *costruttore*), presentato come città della vita, alla creazione del corpo umano, come città delle virtù e come *sede* della fede, alle storie bibliche, che rafforzano la necessità di rispettare queste creazioni fino all'inizio dell'impero cristiano. Il percorso è realizzato con l'ausilio di dipinti e metafore visive generali; nella seconda parte è

particolarizzato e caricato di azioni verosimili, ma comunque esemplari. *L'ufficio* di *imperatore* o *signore* può essere mantenuto solo nel pieno rispetto del *diritto di giudizio* (affidato dalla stessa divinità protettrice) e attraverso la manifestazione permanente e naturale della *misericordia*. Entrambi gli atti, di alta moralità, sono basati su una somma di virtù (ad esempio, *l'umiltà*, che annulla la *superbia*, è la giusta *punizione* applicata all'uomo, insieme a quella della morte), ma anche su metodi di autoedificazione (imparare dalla storia fortifica la *mente* – e viene assimilato con la sapienza, la conoscenza, ma anche con chiaroveggenza, quindi con la *prudenza*). Solo *il puro corpo* gode di onore e gloria, infatti, dell'onore di un regno giusto, quindi memorabile, e solo se l'uomo - creazione che può essere salvata - quando sbaglia, riscatta la sua colpa con profondo pentimento (anche il caso concreto di Neagoe, arrivato al trono tramite l'eliminazione del principe Vlăduț).

La guida morale, i cui frammenti tratti dalla letteratura di profilo esprimono i valori su cui l'autore fonda l'atto del regno cristiano (osservanza e continuazione dell'*edificazione* del mondo, applicando un giudizio giusto e misericordioso, con animo saggio e il corpo, egli stesso *edificio*, cioè a riparo dal peccato), tende ad un alto livello teorico; il secondo livello, subordinato a questa costruzione discorsiva, assicura una *confirmatio-refutatio*, un tipo di argomentazione e contro-argomentazione, attraverso le parabole dei re pagani; il terzo livello, come consolidamento, mette in evidenza il modello del costruttore dell'impero cristiano, Costantino il Grande; nel quarto registro si ritorna all'Antico Testamento (e il testo si chiude in modo dimostrativo su se stesso), affinché l'autore selezioni da qui casi che sottolineano l'urgenza del consiglio, dell'obbedienza ai genitori, il tutto in relazione ai motivi parenetici originariamente annunciati. Il secondo testo di questa prima parte rappresenta la *moralia*; infatti, il rafforzamento, nello spirito della fede esicastica, riflessiva, di tutti i valori che la parenesi perseguirà costantemente e che traducono la particolare visione di Neagoe sul regno (giusto giudizio, saggezza, prudenza), attraverso un discorso permanentemente incentrato sul rapporto tra essenza e apparenza (parabola delle quattro casse).

I motivi generali della parenesi sono sorretti polifonicamente, su diversi palchi storici; ricevono voce i testi di riferimento dalla Bibbia, dai Vangeli, dalle Omelie di Giovanni Crisostomo (nella prima parte, *auctoritas* è dominante, in relazione all'istanza *auctor*iale stessa – che rafforza il carattere visivo e statuario di questa suprema istanza), da parabole che sono circolate nella letteratura sapienziale (dell'unicorno, del serpente, della colomba, dello struzzo-cammello, ecc.), dalle agiografie. Tuttavia, si sentono anche commenti propri, pratici, dove l'originalità risponde anche ai criteri della modernità dell'epoca, cioè a una rinascita esicastica post-bizantina - intellettuale, diplomatica, agile ed efficiente.

Il meccanismo di articolazione tra le due parti della parenesi assicura armoniosamente la coerenza dell'insieme, dando spazio ai registri, alle voci, alle figure che le popolano e alle loro azioni: spiritualmente, il rapporto tra *fede* e *misericordia*; storicamente, *il programma di una nuova crociata anti-ottomana e di un'alleanza politica transreligiosa* (il resoconto del ritrovamento della Croce, estratto dal

panegirico di Costantino il Grande, redatto da Eftimie di Târnovo – nella prima parte, il primo testo, terzo registro – ma anche nella seconda, capitolo I, su la venerazione della Vergine, figura tutelare delle iniziative per la liberazione di Gerusalemme); politicamente, la *prudenza*, come segno della saggezza del suo potere, raddoppiato *dall'umiltà verso la divinità*, ma anche *dall'autorità sui suoi soggetti*; in piano amministrativo, il giusto giudizio.

Seconda parte

La seconda parte degli *Insegnamenti* è una parenesi di formazione pratica, una guida di comportamento istituzionale, una guida di diplomazia per l'autorità principesca, che deve conoscere e mostrare buona fede, saggezza, senso pragmatico e fiducia nei valori *costruiti nell'uomo e nella città del mondo*.

Qui, nello spazio della scrittura, in dipinti e scene assolutamente verosimili, in cui le virtù ei vizi dello statista sono delle maschere nei giochi sociali e politici, l'allegoria spirituale o storica della prima parte è sostituita da una morale. La voce che ora si sente nel testo è quella dell'autore-reggente, *de jure* e *de facto* giustamente destinata a dare consigli pratici per l'arte di governare. Un aspetto importante dell'originalità di questa parenesi (oltre allo schema dell'opera, alla strategia argomentativa e alla costruzione della struttura tematica del testo) è individuabile nella strategia identitaria dell'*auctor*ialità, fondata sul rapporto tra le voci testuali che danno spettacolarità al testo parenetico; una strategia coltivata, del logos che *costruisce* e dei suoi gradi di (auto)legittimità, per la quale gli autori citati, incontestabili, svolgono un ruolo essenziale, del tutto simile a quello della divinità nel cosmo creato e a quello del principe nella sua città; l'autore della parenesi, che di fatto rispecchia l'autorità dello stato, è reso sia in veste di imperatore eletto e delegato giudice provvisorio, sia in quella di suddito in relazione al suo signore.

Questa intercambiabilità, comune all'utopia, tra ruolo e funzione, potrebbe ingannare, se non si tenesse conto dei modi in cui la voce dell'autore della parenesi crea la spazialità nel testo, ovvero il regime di rappresentazione del potere. Nell'utopia, la voce dello scrittore si sente al di fuori del testo, perché scopre e descrive uno spazio chiuso, autosufficiente; nella parenesi, la voce è sostanziale per il mondo *costruito*; è sotto il segno della creazione, del peccato, del destino della cristianità, dell'arbitrarietà, ma anche della possibilità di salvezza, attraverso l'autocontrollo e la fede. Nell'utopia, l'indirizzabilità al lettore stabilisce affinità, anche l'uguaglianza tra le due istanze esterne (autore e lettore), quindi estranee al mondo *studiato*, accomunate solo dal desiderio di sperimentare nella conoscenza; nella parenesi, l'identità sostanziale tra regnante e principe fa risuonare un discorso pedagogico, istruttivo e persuasivo, e non solo per l'aristocratico beneficiario, ma anche per la comunità che lo avrà come capo. Pertanto, la parenesi del tipo *specchio del principe* è un discorso ampio e aperto, paradossalmente, per il quale il pubblico ha anche una funzione di controllo, di verifica successiva delle prestazioni del principe formato.

La voce dell'autore medioevale spazia ampiamente, architettonicamente, sia il palcoscenico che la platea; costruisce la cornice in cui si fa sentire una prospettiva di

grande profondità, perché risuona nelle sale dei temi affrontati, nei corridoi della storia, nelle varie biblioteche di alcuni noti autori. Nella prima parte è polifonica, riuscendo ad armonizzare in modo mirabile le voci citate, in un coro che dirige e da cui si lascia condurre; il direttore-principe è subordinato all'autorità dei testi guida, fondamentali, infatti, per un autocrate cristiano, qualunque esso sia e di qualsiasi epoca. Lo spazio del testo è completamente aperto, la dimensione temporale è inquadrata nella teleologia divina, che conduce, storicamente, in una direzione, alla fondazione dell'impero cristiano di Costantino.

Nella seconda parte degli *Insegnamenti*, invece, si osserva un'altra strategia, quella di inserire la guida pratica tra le mura precedentemente costruite con cura, attraverso i temi e gli argomenti raccolti dai testi di riferimento. Il modello supremo dell'imperatore cristiano è direttamente connesso al potere dei Basarab, per rafforzare il diritto e la consapevolezza di Teodosio che, anche in assenza del padre-consigliere, il suo regno non perderà il suo posto nel disegno divino e sarà protetto (ma solo in determinate condizioni di prestazione). Questo è un altro aspetto importante dell'originalità di questo ampio testo parenetico, quello di sostituire il vero padre con il modello tutelare costantiniano (una strategia utile anche nel caso di Neagoe, figlio illegittimo).

Allo stesso tempo, nel contesto politico dei principi romeni dei secoli XV-XVI, la centralità assegnata al primo imperatore cristiano denota un altro problema (come il progetto della crociata anti-ottomana, attestato dalla corrispondenza di Neagoe e citato allegoricamente negli Insegnamenti): di mantenere lo stato nella regione, con l'aiuto della diplomazia, ma anche della fede cristiana costantinopolitana (ortodossa).

La costruzione della parenesi, attraverso la tecnica dei cerchi concentrici – ma differenziata in prospettiva temporale, dalla costruzione del mondo alle realtà attuali del suo tempo – ha effetti sia politici che identitari, ovvero (1) la derivazione del regnato romeno direttamente dall'istituzione basileica, (2) la derivazione del diritto di detenerla, per eredità (legittima solo in parte, nel caso di Neagoe), obbligatoriamente sostenuta dal valore personale (stesso esempio), (3) la continuazione dell'obbligo di difendere la religione e gli stati cristiani, (4) la deduzione dell'obbligo di sostegno finanziario (Neagoe sosterrà anche la costruzione di un monastero a Krušedol, in Serbia, per l'ex metropolita di Ungrovlahia, Maxim Brancovici, parente della signora Despina).

La memoria cristiana, proscenio politico – la politica, il palcoscenico della storia

Si ritrovano dunque nella strategia compositiva e argomentativa della parenesi la soluzione originaria di rappresentare il potere e il suo programma politico, il ruolo e la funzione assunta dal regno. Poiché il testo degli Insegnamenti offriva la possibilità di costruire un'opera unica, politica, non solo pedagogica, Neagoe lo costruisce raddoppiato, dal passato al futuro. Nella prima parte riafferma l'esemplarità del potere cristiano universale, tratto dall'archetipo divino dei modelli e dei vari tipi di autocrati

(al cui seguito si colloca sé stesso); nella seconda parte, progetta e istruisce, per l'esercizio concreto del servizio principesco. Lo spazio corrispondente alla prima parte, sebbene reso sia orizzontalmente (cammino di Sant'Elena a Gerusalemme) che verticalmente (le varie salite), è vagamente cartografato, ma è visivamente e dinamicamente carico di narrazioni bibliche o storiche, tutte leggendarie; pertanto, è un generatore di potere. Lo spazio della seconda parte invece consuma energia, segnato solo da vaghe tracce di temporalità, statico, chiuso, attentamente controllato, non narrativo: non perde la vista, ma si intravede nel chiaroscuro, il riflettore si concentra su scene e momenti vicini e verosimili, facilmente (ri)conoscibili dal principe. La grande epopea, spirituale e storico-cristiana, è continuata dalla piccola epopea, nello spazio interno del regno.

Nonostante la sua posizione, lo spazio esterno non è, tuttavia, data la tradizione cristiana unificante, un *contro-spazio*, sebbene Neagoe fosse strettamente correlato al potere ottomano attraverso i suoi progetti politici audaci ma storicamente obsoleti. Ancora visto come un antico e unitario *oikouménè* nello spirito bizantino (della prima parte), lo spazio esterno, d'allora, dalla fondazione dello stato cristiano, prosegue naturalmente attraverso quello attuale, attraverso *oikos*, cioè attraverso il piccolo spazio della Valacchia, *il giardino*, il corpo sociale, ma anche il suo corpo politico.

In questo sistema spaziale, duale e aperto, *oikouménè-oikos*, la prima parte può essere letta autonomamente, senza soffrire in essenza, mentre il reciproco non è valido. La seconda parte sarebbe una semplice guida di piccole strategie nel comportamento verso i sudditi, verso i messaggeri o l'esercito, se fosse spezzata da questo suo sovra-modello, cioè da ciò che assicura il suo status e la sua identità, anche la sua motivazione politica e pedagogica. Quello che l'autore costruisce con la tecnica della citazione, nella parenesi spirituale, generica (parte prima), non è solo un paradigma, legato a una preferenza storica del compilatore o a un dato orizzonte assiologico, o pronto per essere imitato; è piuttosto una *summa* di figure assiologiche, divenute impersonali (modelli e istituzioni), iscritte in una Wertgefühle, in una «ragione d'essere». Ricevono poi la replica delle figure del mondo di Neagoe Basarab, delle virtù e dei vizi politici, delle maschere sociali locali, iscritte a loro volta nel sintagma e nella morfologia del potere come in un sistema-logos, che esprime e interpreta loro.

La prima parte è una descrizione, una scrittura dispiegata, *smascherata*, rivolta ai testi di origine e all'esemplare, una sovrascrittura carica di sacralità; allo stesso tempo offre una prospettiva globale, assiologica, in cui gli inserti narrativi non trasformano l'archetipo in leggenda, ma la storia viene (ri)proiettata nel registro del sacro. Invece, nella parenesi pratica, il principe non è cristiano perché sacro (divino), ma è sacro perché cristiano. C'è qui un'ulteriore sfumatura rispetto alla parenesi bizantina (ovvia prova della preferenza del principe per l'esicasmo): come autocrate, non è di origine divina, ma è scelto dalla divinità per questa missione. Il regime di rappresentanza del potere negli *Insegnamenti* è storicamente colorato, adattato alle realtà di un tempo post-bizantino, critico nei confronti delle realtà del tempo. Qui, all'interno di un regime di rappresentazione libresca, dove si intravede la fine del medievalismo romeno e

l'ingresso nel Rinascimento esicastico post-bizantino, attraverso un'opera parenetica senza pari per portata e concezione nell'area ortodossa.

L'*autore* Neagoe Basarab dirige una vera e propria installazione testuale, tematicamente e prospetticamente pluralistica, a più livelli, polifonica e spettacolarmente spaziata. Attraverso questo gigantesco artificio rende la sua visione del potere esercitato in uno stato cristiano, come quella dei suoi anni di regno; offre al principe figlio uno *specchio*-biblioteca, nella quale proietta la grande narrazione del mondo cristiano e della sua morale; dal modello del potere supremo ai contromodelli e soprattutto agli esercizi di governo locale, compone un repertorio visivo e figurativo complesso, operativo; una guida caleidoscopica, con la quale il principe può trovare soluzioni in diverse situazioni pratiche. Ma mantiene dietro l'immagine del regnante un quadro assoluto, dell'essenza del potere cristiano; questo dipinto contiene Neagoe stesso. Non è lui a inaugurare la parenesi attraverso la quale il padre si rivolge al figlio. Egli proietta, tuttavia, in una formula originale, sullo sfondo della storia di questa *oikouménè* cristiana post-bizantina, un modello scientifico del regime libresco di rappresentazione del potere di un principe esicasta.

Bibliografie

Benoist, Stéphane. 2005. *Rome, le prince et la Cité*. Paris: Presses Universitaires de France.

Darricau, Raymond. 1964. *Miroirs des princes*, col. 1301-1312, in *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire*, tome VI. Paris : Éditions Beauchesne.

Delhaye, Philippe. 1964. *Florilèges médiévaux d'éthique*, col. 460-475, in *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire*, tome V. Paris: Éditions Beauchesne.

Grabes, Herbert. 1973. *Speculum, Mirror und Looking-Glass. Kontinuität und Originalität der Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen Literatur des 13. bis 17. Jahrjunderts*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Krynen, Jacques. 1993. *L'Empire du roi. Idées et croyances politiques en France (XIIIe-XVe siècle).* Paris: Éd. Gallimard.

Jónsson, Einar Már. 1987. *La situation du* Speculum regale *dans la littérature occidentale*, in „Études germaniques", no. 42, p. 391-408.

Jónsson, Einar Már. 2004. *Le Miroir. Naissance d'un genre littéraire*. Paris: Éditions Les Belles Lettres.

Moisil, Florica e Zamfirescu, Dan. 1970. *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său, Theodosie*. Curato da Florica Moisil e Dan Zamfirescu. Con una nuova traduzione dell'originale slavo di G. Mihăilă. Studio introduttivo e note di Dan Zamfirescu e G. Mihăilă. București: Editura Minerva.

Jauss, Hans-Robert. 1986. *Littérature médiévale et théorie des genres*, in G. Genette, H. R. Jauss, J.-M. Schaeffer, R. Scholes, W. D. Stempel, K. Viëtor, *Théorie des genres*. Paris: Éditions du Seuil, p. 37-76.

Marin, Louis. 1981. *Le portrait du roi*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Richard, Marcel. 1964. *Florilèges grecs*, col. 475-512, in *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire*, tome V. Paris: Éditions Beauchesne.

Vernant, Jean-Pierre. 2007. *Œuvre. Religions, Rationalités, Politique*, 2 vol. Paris: Éditions du Seuil.

DOI: 10.35923/QR.09.03.05

Alexandra-Valentina MIHALI
(Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca)

Pedeapsa cu moartea. Privilegiu pentru unii. Supliciu pentru alții[1]

Abstract: (Death Punishment. Privilege for Some, Torture for Others) The right of life is the most representative attribute of human being, is absolute and immutable, that identifies human in the entire ecosystem where he lives as a creator of civilization and culture. The issue of capital punishment (re)brings to light in an allusive/metaphorical way the epic of the ”evil from the box”. No matter how many times it will be closed with the lock of evidence provided by transparent facts and statistics, it will always break through, nourished by traditions and customs which are generated by an unconscious and irrational belief. Thus, we ask ourselves the recurring question whether the death penalty really belongs to an irreversibly assumed past or, it is changed imperceptibly into the uncertain present and into a dark future. The present research aims to bring into discussion, in various aspects the capital punishment and how has been approached by great intellectuals of the world and, starting from them, how was reverberated in the Romanian space, that abolished it, in the 19th century, which ensured Romania a flourishing place in the world. The reactivation in the collective memory of this controversial punitive element rises in the human’s mind various questions meant to search the answers that are indispensable in a future when life is perceived beyond its biological connotations, as the highest goal of humanity.

Keywords: *death, capital punishment, memory, evolution, torture.*

Rezumat: Dreptul la viață este cel mai reprezentativ atribut al ființei umane imuabil și absolut, ce uniciziază omul în întreg ecosistemul în care trăiește drept creator de cultură și civilizație. Chestiunea pedepsei capitale (re)aduce la lumină în mod aluziv/metaforic epopeea „diavolului-din-cutie”. Indiferent de câte ori va fi închis cu zăvorul dovezilor furnizate de fapte transparente și statistici, el va răzbi mereu, hrănit de tradiții, cutume generate de un crez inconștient și irațional. Astfel, ne punem întrebarea recurentă dacă pedeapsa cu moartea aparține într-adevăr unui trecut ireversibil asumat sau se transpune, pe nesimțite, în prezentul nesigur și într-un viitor întunecat. Cercetarea de față își propune să aducă în discuție, sub diverse aspecte, regimul pedepsei cu moarte și modul de abordare a acesteia la marii învățați ai lumii și, pornind de la aceștia, cum s-a reverberat în spațiul românesc care a abolit-o, în mod triumfător, în secolul al XIX-lea, asigurând României din vremea Marii Uniri un loc înfloritor la nivel universal. Reactivarea în memoria mentalului colectiv al acestui element punitiv controversat trezește în mintea omului diferite întrebări menite să caute răspunsurile ce stau la baza unui viitor în care viața e privită dincolo de conotațiile sale biologice, este chiar finalitatea cea mai înălțătoare a umanității.

Cuvinte-cheie: *moarte, pedeapsă capitală, memorie, evoluție, tortură.*

[1] Această lucrare a beneficiat de sprijin financiar prin proiectul „Cercetare doctorală și postdoctorală de calitate, inovativă și relevantă pentru piața muncii”: POCU/ 380/ 6/ 13/ 124146, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Capital Uman 2014-2020. / This study was supported by the project "Quality, innovative and relevant doctoral and postdoctoral research for the labor market": POCU/380/6/13/124146, project co-financed by the European Social Fund through The Romanian Operational Programme "Human Capital" 2014-2020”.

Asupra pedepsei cu moartea planează și acum, într-un moment în care găsirea unui răspuns este o activitate omniprezentă și recurentă, o pleiadă de păreri. Acestea au izvoare eterogene, de natură politică, istorică, juridică, etică, socială sau toate acestea cumulate, mozaicul de posibili factori ce pot influența un răspuns fiind întărit de complexitatea, gravitatea și rigiditatea problemei. Prerogativa de a suprima viața unui individ într-un context reglementat (sau nu), a reprezentat o frământare continuă în gândirea de pretutindeni și dintotdeauna. Astfel, umanitatea, pe bună dreptate își adresează întrebarea cum legea care are ca scop primordial orientarea, corijarea și modelarea conduitei umane își găsește legitimarea din punct de vedere etic, social, politic să nimicească rezultatul cel mai înălțător al materiei – omul.

Pedeapsa capitală și baza dreptului de a pedepsi nu pot fi înțelese în sens restrâns, ci trebuie relaționate cu principiile sociale, filosofice, istorice universale, cu dezvoltarea concepțiilor etice în general, din perspectivă culturală, gnoseologică.

Cercetarea științifică a pedepsei capitale, dincolo de conotațiile juridice asupra cărora nu ne vom apleca cu precădere (în paginile acestui studiu), trebuie inițiată judicios, cu o analiză diacronică, eminamente istorică, readucerea la lumină a acestor aspecte contribuind la o înțelegere cât mai profundă a principiilor ce stau la baza justificării și necesității aplicării pedepsei cu moartea. Existența acesteia atestată de-a lungul istoriei, concomitent cu omenirea, generează creionarea unei imagini de ansamblu asupra anumitor perioade din istorie, asupra setului de valori al acesteia.

În paginile acestui studiu ne propunem o dezvăluire diacronică a contextului pedepsei capitale – de la origini până în perioada modernă. Urmărim să analizăm transformarea de la conotațiile firești, comune ale acestei sancțiuni pe care societatea o accepta drept un dat, la schimbările beccariene, radicale care au modificat dimensiunile simbolice ale acesteia, atribuindu-i un rol negativ, de excepție. Vom observa că tendințele de asimilare ale morții ca pedeapsă sunt ciclice, epocile alternând îmbrățișarea acesteia cu valoare reparativă, la cele cu valoare preventivă, de constrângere.

Considerații de factură istoriografică ale pedepsei capitale

„Copilăria" omenirii – Antichitatea – relevă afirmarea relațiilor dintre oameni ca pe un lucru firesc, perpetuu. Individul se alătura alterității înspre săvârșirea unui scop comun, inițial întărirea instinctului de conservare, apoi afilieri afective. Orice deviații de la împlinirea finalității comune care degenerau în adevărate conflicte erau tranșate radical, prin anihilarea celui ce se abate de la comportamentul comun. Această exterminare reprezintă pedeapsa, siguranța grupului primar fiind susceptibilă a fi periclitată. În acest sens, practic, pedeapsa capitală este de fapt contemporană ideii generale de a pedepsi, mai precis, concomitentă cu umanitatea (Garraud 1921, 268; Pop 1924, 150).

La începutul vieții de grup, regulile ce guvernau relația cu celălalt aveau caracter abstract, impersonal, anonim, sub aureola conservării și perpetuării speciei, urmând ca, treptat să se specializeze în funcție de necesități și obiceiurile fiecărui grup. Tribul,

forma primară de civilizație, resimțea orice crimă, dacă nu era în acord cu majoritatea membrilor, drept o amenințare, sentimentul de frică și revolta colectivă fiind bazele sancțiunii, aceasta din urmă fiind o compensare la situația de fapt creată ce a dereglat ordinea comunității. În acest caz, o practică larg răspândită a fost cea a vendetei, aceasta având predilecția de a compensa un asasinat sau un furt. Dar, pe lângă elementul punitiv eliminatoriu intratribal/intertribal, se recurgea și la pedepse reparatorii (despăgubiri, cu valențele sistemului noxal sau restituiri) sau morale (tehnica ridiculizării sau a dezonorării).

Odată cu realizarea importanței omului pentru trăinicia, siguranța și prosperitatea grupului, apar și practicile sclavagiste, prin care se conturau relațiile de supunere unii față de alții. În acest context, orice conduită reprobabilă era sancționată grav, legea talionului fiind cea care opera în acest sens: *ochi pentru ochi, dinte pentru dinte*. Dincolo de conotația lingvistică a acesteia, semnificația era simplă, fără rabat. Astfel, cel ce suferea un rău avea posibilitatea să se întoarcă împotriva autorului conduitei neconforme în același chip, provocându-i o suferință identică sau cel puțin similară. Fiind printre formele de lege codificată primitive, aceasta s-a remarcat prin simplitatea sa desăvârșită, după cum susținea și Jeremy Bentham, întregul set de valori penale este concentrat într-o singură regulă (Poenaru 1974, 45). Privind în retrospectivă, cercetătorul contemporan statuează că prin această lege a talionului are loc un simțitor progres evolutiv de ordin istoric și social, limitând astfel răspunderea infinită în comunitate, cu cea în limitele faptei deja săvârșite, diminuându-se astfel abuzurile.

Nu putem să abordăm problematica pedepsei cu moartea în contextul vremurilor apuse fără să facem o scurtă trecere în revistă a statutului acestei sancțiuni în cele mai vechi legi ale lumii care au pecetluit soarta relațiile interumane ale epocii respective.

Codul regelui babilonian Hammurabi[1] (secolul al XVIII-lea î. Hr.) a reprezentat un punct de pornire elogios înspre codificarea și sistematizarea legilor într-un corp scriptic original. Pedeapsa cu moartea era prevăzută expres dezvăluindu-se caracterul dur al represiunii punitive, frica domnind în societatea din ținutul cuprins între Tigru și Eufrat. Printre faptele prevăzute cu aplicarea pedeapsei capitale, se remarcă: furtul, incestul, adulterul, omorul, găzduirea sclavului fugar, înșelăciunea, tăinuirea, farmecele și blestemele și altele. Se conturează, așadar, ideea că regimul pedepsei capitale este unul de drept comun, sancțiunea intervenind adesea pentru fapte de natură diferită, de la cele contra persoanei[2], la cele contra patrimoniului sau conduite care pericletează relația stăpân-sclav. Nici odată cu noua lege societatea nu s-a desprins de legea talionului care se aplica în continuare (Tanoviceanu 1925, 33-25).

[1] Textul căruia poate fi consultat la https://docgo.net/codul-lui-hammurabi-pdf accesat în 5 ianuarie 2020.
[2] I. Poenaru remarca în monografia sa faptul că principiul personalității pedepsei nu își găsea aplicare, creionându-se principii ale unei societăți utopice, nefirești, nesigure: „dacă cineva omora pe femeia altuia, trebuia să i se omoare fiica; dacă un om liber, deținut pentru datorii, murea din cauza loviturilor sau a lipsurilor, era ucis fiul creditorului care l-a închis; dacă din cauza viciului de construcție casa se prăbușea și omora pe stăpân (s.n. proprietarul casei), era ucis arhitectul, iar dacă era omorât copilul stăpânului (s.n. proprietarului) era ucis fiul arhitectului”, p. 46.

Spațiul indian a fost guvernat de legea lui Manu[1] sau *Manava-Dharma-Sastra* (sec. XVI-lea î. Hr.), acesta atribuind un rol aparte pedepsei și importanței acesteia pentru o comunitate ce se vrea a fi durabilă. Printre faptele sancționate eliminatoriu definitiv se numără: omorul – indiferent dacă rezultatul s-a produs sau nu, în acest sens s-a relatat că: un om trebuie să ucidă fără nicio cruțare pe acela care a încercat să îl asasineze chiar de ar fi directorul său, un copil, un bătrân, sau un brahman foarte învățat – hrănirea unui hoț, furtul, adulterul și complicitatea la adulter, însușirea lucrurilor de către funcționarii corupți și altele. Elementul proporționalității nu există și, conform unor doctrinari, spațiul indian nu îmbrățișa legea talionului (Tanoviceanu 1925, 887).

Prin utilizarea intensă a pedespei capitale se remarcă și poporul egiptean. S-a susținut că până în vremea faraonului Menes (3200-3100 î. Hr.) se recurgea la sancțiunea cu moartea pentru orice faptă reprobabilă care zguduia mersul firesc la comunității. Pe lângă faptele deja consacrate pentru care intervenea trecerea în neființă cum sunt furtul, omorul, oamenii ținutului Nilului erau sancționați definitiv pentru nedenunțarea comploturilor, sacrilegiu, omorârea unui animal, sperjur, răpire, denunțare calomnioasă sau chiar minciună, după cum afirmă Diodor din Sicilia sau Herodot.

Cu valoare de reper trebuie menționată și poziția vechilor evrei în ceea ce privește pedeapsa capitală, care era considerată o metodă de sancționare des întâlnită, Moise menționând-o în mod expres, ca replică în fața unui atentat la viața personală. Aceeași manieră punitivă intervine și în situația unui de incest, legături amoroase cu sclav, în acest caz, doar femeia era omorâtă, dar și în caz de adulter, furtul în paguba unui israelit, sodomie, magie, blasfemie, profanarea sabatului sau o simpla agresiune contra părinților. Se conchide așadar spectrul larg în care poate surveni această sancțiune ireversibilă în detrimentul curentului capitular al creștinismului.

Alături de aceste repere universale, alte două popoare se înfățișează ca un reviriment al culturii de pretutindeni: atenienii și romanii.

Primii dintre aceștia au îmbrățisat pedeapsa cu moartea în cel mai profund înțeles, uzitând-o adesea. Astfel, Dracon (secolul al VII-lea î. Hr.) a recurs la moarte pentru sancționarea infracțiunilor grave și minore, pentru el toate fărădelegile erau egale, periclitând viața socială. În acest sens, spre exemplu, oricine putea omorî o femeie adulteră, nefiind nevoie de vreun interes sau să fii direct păgubit pe seama conduitei acesteia. În societatea ateniană, „în caz de omor, în primul rând rudele, apoi tovarășii de gintă și, în sfârșit, orice cunoștință a celui ucis aveau dreptul și datoria de a urmări pe ucigaș și a răzbuna sângele vărsat” (Poenaru 1974, 48). În același demers anihilator absolut, s-au elaborat legi care atestă obligativitatea uciderii persoanelor inutile, din timpul asedierii unui oraș.

Roma este al doilea pilon al dezvoltării culturale, baza lumii pe care o cunoaștem noi azi. Inițial, pedeapsa capitală beneficia de exclusivism în rezolvarea/concilierea unor lezări de drepturi. Ulterior, odată cu Legea celor XII Table, a fost desemnată

[1] Textul indian poate fi regăsit la https://constitutii.files.wordpress.com/2014/06/the-laws-of-manu.pdf, accesat în 5 ianuarie 2020.

regula talionului, pedeapsa cu moartea, fiind restrânsă în ceea ce privește sfera de aplicare. Pentru fals intervenea pedeapsa capitală, dar în egală măsură și pentru furt în paguba stăpânului, pentru trădare. Odată cu secolul al VII-lea, legea devine un instrument de diferențiere a claselor sociale. Cu titlu de exemplu, menționăm cazul unui omor: dacă asasinul era nobil, era pasibil de deportare, dacă făcea partea doar din clasa de mijloc urma să fie decapitat, iar dacă era un simplu cetățean avea o condamnare la moarte crudă, fiind crucificat și, spre plăcerea publicului, era dat ca hrană pentru animale.

O atenție deosebită a atras situația patricidului, care a rămas învăluită într-un iz ancestral. Astfel, pe baza Legii Pompeia, s-a statuat: „după obiceiul strămoșilor a fost hotărâtă această pedeapsă a omorâtorului de părinte: ca paricidul să fie crunt bătut cu nuiele, apoi vârât într-un sac cu un câine, un cocoș. După cum și cu o viperă și o maimuță, apoi sacul este aruncat în adâncul mării. Aceasta, când marea este foarte aproape; altfel, era aruncat animalelor sălbatice." Interesant este faptul că aceeași mențiune despre sancțiunea în caz de asasinat părintesc se regăsește reiterată la români, mai mult ca un elogiu adus strămoșilor, în *Îndreptarea Legii* (Glava 243). Se deduce așadar, că latinitatea, chiar și la nivel legislativ prin intermediul izvoarelor istorice este luată în calcul, fiind o eternă sursă de inspirație atemporală în demersul elaborării legilor românești. Rolul animalelor era unul sfâșietor și „reprezentau un simbol al perversității sale, căci cocoșul însemna aroganța condamnatului, vipera – despre care se pretinde că se naște sfâșiind pântecul mamei sale – însemna ura contra părinților, iar câinele însemna turbarea de care era presupus a fi cuprins autorul comiterii acestei crime monstruoase" (Alexandresco 1902, 470).

Odată cu instalarea feudalismului, s-a reîntărit, nu neapărat în manieră diferită de cea arhaică, romanică, eternul conflict dintre păturile sociale, țăranii fiind percepuți și consecvent tratați ca niște simple obiecte. Pe cale de consecință, adesea se regăsesc evocate cazurile când aceștia erau omorâți fără vreun motiv temeinic. Nobilii beneficiau de un tratament sancționator mult mai favorabil lor, intervenind cât de des posibil pedeapsa amenzii, inclusiv pentru cazurile cele mai crude de omor. Emblemă a acestor vremuri este perioada inchizitorială, consacrată de papa Inocențiu al III-lea, cunoscută în istoria universală pentru cele mai aspre pedepse, cruzimea și ferocitatea fiind des întâlnite. Printre acestea se remarcă practica de a îngropa un om de viu sau omorârea prin lovituri repetate cu parul ori biciuri (pentru adulter), omor și alte fapte interzise cu caracter religios. Vrăjitoria fiind puternic blamată, se număra printre cele mai aspru pedepsite practici. S-a amintit perioada anilor 1587-1593 în care au avut loc peste 370 de condamnări la moarte pentru cei care practicau magia neagră. O altă mărturie zguduitoare este cea a lui Maurice Soulié care a devoalat faptul că în 1589, într-o singură zi, la Uedlinberg au fost arși 133 de vrăjitori (Soulié 1931, 27).

Aceeași pedeapsă se aplică și dezertorilor și celor ce fură, ipostaze frecvent întâlnite în perioada feudală, după cum punctează Montesquieu. În ipostaza infracțiunii contra patrimoniului se aplica tehnica morții pe roată, dar și prin fierbere. Acesta este

și motivul pentru care în Olanda simbolul justiției nu este înfățișat prin zeița care ține în mână balanța, ci de o căldărușă.

Sub aceeași aureolă a cruzimii Evului Mediu se remarcă situația din Saxonia care incrimina prin pedeapsa capitală arderea cadavrului în detrimentul îngropării lui sau consumul cărnii în zi de post. Dincolo de limita absurdului în ceea ce privește raportul dintre starea de pericol creată și valoarea protejată, în Suedia se aplica pedeapsa cu moartea pentru furtul unei păsări sau omorârea unei lebede sau al unui elan (Poenaru 1974, 54). Se dezvăluie, așadar, atrocitatea elementelor punitive și ineditele moduri de executare a acestora.

Concomitent cu apariția crâmpeielor capitaliste se remarcă și umanizarea pedepselor, toate acestea datorându-se în însemnată măsură ideilor lui Beccaria care a produs un reviriment fără margini în contextul pedepsei capitale, practic anticipând modernitatea și luminile umanismului. Opiniile sale, care au luat valoare axiomatică, susțineau inutilitatea aplicării acestui tip de sancțiune, numind-o „risipă de chinuri" fără efectul scontat de comunitate (Beccaria 2001, 97); în definitiv, se dorea abolirea pedepsei cu moartea întrucât se credea că „pe măsură ce supliciile devin mai crude, sufletele oamenilor se obișnuiesc" (Beccaria 2001, 99). Pedeapsa cu moartea începea să fie uzitată mai mult în spectru militar, nu și în cazul faptelor de drept comun, deoarece s-a răspândit ideea conform căreia „spectacolul înspăimântător, dar trecător al morții unui ticălos este o frână mai slabă împotriva infracțiunilor decât îndelungul și continuul exemplu al unui om privat de libertatea sa" (Beccaria 2001, 99).

Tendințele beccariane au luat sfârșit în timpul Revoluției franceze când tortura a luat amploare, modurile de executare a pedepsei capitale fiind reale suplicii: sfâșierea în patru, arderea pe rug, crucificarea.

Codul penal al lui Napoleon, un simbol al sistematizării legislației în vremea modernă a menținut pedeapsa cu moartea pentru 36 de cazuri, printre care amintim: omorul, falsificarea de monedă, infracțiuni politice și cele contra siguranței naționale, otrăvirea, ultrajul și altele. Tendințele moderniste au reprimat la nivel universal aplicarea pedepsei cu moartea, România abolind-o în 1864, Portugalia în 1866, Olanda în 1870, în Italia 1899, iar în Anglia s-au făcut încercări de anihilare a acestui tip de pedeapsă din 1864 până în 1925, toate acestea fiind ajustate în conformitate cu ambientul socio-politic al fiecărui spațiu, alternând perioade care au desființat pedeapsa cu moartea cu etape relativ scurte când această sancțiune avea aplicare.

Repere ale pedepsei cu moartea în spațiul românesc

Spațiul ocupat și însuflețit de români, devenind astfel, prin apartenență, locul românesc își remarcă existența în zona carpatică acum două milenii. Elementele incipiente de certificare a vieții lor converg în jurul geto-dacilor, strămoși ai poporului român de azi, care, pe baza mărturiei lui Ovidiu din *Tristele,* erau oameni netemători de moarte. Totuși, în lipsa unor izvoare certe, nu s-au păstrat multe detalii în ceea ce privește viata vechilor daci, în consecință, situația în spațiul românesc nu s-a diferențiat prea mult de tendințele majoritare creionate de spațiu și timp. Printre primele mărturii

rămase mai degrabă prin similitudine cu alte popoare cu privire la strămoșii daci, aceștia au avut cunoștință despre pedeapsa capitală pentru fapte de trădare, asasinat sau răpirea de femei, condamnări hotărâte de Adunarea poporului. (Daicoviciu 1968, 37; Longinescu 1908, 8).

Ulterior, provincia Dacia romană s-a raliat regulilor latine prin excelență privitoare la pedeapsa cu moartea, sancțiune susceptibilă de aplicare în diferite cazuri după cum am relatat mai sus, testat fiind, adesea, obiceiul răzbunării sub forma asasinatelor de către familia victimei (Mastacan 2008, 84).

Toată perioada Evului Mediu era îmbălsămată de reglementări ce conțineau prevederi despre aplicarea pedepsei capitale pentru faptele ce periclitau viața socială, siguranța statului sau a domnului. O caracteristică a acestei perioadă este cruzimea pedepselor, ferocitatea lor; probabil cele mai elocvente exemple sunt tablourile păstrate în memoria colectivă și în cultura română în care domnitorii își trag în țeapă dușmanii și nu numai[1], ori îi ard de vii sau îi taie în bucăți pentru viclenie, trădare, uneltire împotriva familiei domnești, furtul din averea conducătorului, dar și altele.

În esență, sistemul punitiv feudal, axat pe binomul faptă reprobabilă (numită și „rea" sau „vină") și corelativul sancțiune nu avea o apartenență privată (socială) ori publică (statală) prin excelență, ideea de pedepsire fiind mai degrabă o simbioză a celor două, influențele majoritare depinzând de la caz la caz. În comparație cu prezentul, maniera de pedepsire, în abstract privită, este una rudimentară, însă poporul român avea bine împământenit în nucleul comunitar necesitatea unei sancțiuni în caz de lezare a unui drept sau a unui interes. În acest sens, concretizarea ideii de pedeapsă se înfățișa sub forma compoziționii, practică larg răspândită în spațiul românesc și european. Aceasta reprezenta plata unei sume de bani ori remiterea unor bunuri contra răscumpărării vinei în baza unei înțelegeri cu victima ori cu rudele acesteia. Izvorul compoziției (sau compoziționii) este cunoscut încă din perioada tribală/gentilică și s-a regăsit la poporul român și ca fundament de drept consuetudinar dat de *obiceiul pământului,* singurul izvor de drept acceptat în perioada feudală. Interesant este faptul că se recurgea la compoziție, pentru a compensa pecuniar chiar și cel mai important drept al omului - dreptul la viață. Astfel, în caz de omucidere, ucigașul, respectiv rudele acestuia puteau propune intervenirea răscumpărării vinei, însă, cel ce intermedia această contrapondere era dregătorul, acesta din urmă având un drept discreționar de a alege. O altă modalitate de pedepsire, mult mai brutală, dar regăsită, în mod mai mult insular este vendeta, cunoscută și sub denumirea de răzbunarea sângelui, o reminiscență a unei legiferări penale nescrise de factură primitivă, materializată în dreptul (obligația) acordat rudelor celor ucis de a se întoarce asupra ucigașului ori asupra rudelor sale. Caracterul izolat al acesteia la români este susținut de un exemplu intens dezbătut și anume un document emis în 1525 de Vladislav al III-lea în care se menționa că, de fapt, vendeta nu era îmbrățișată, ci conducătorul, pe seama existenței a două omucideri între ginte diferite, dispune

[1] Cel mai reprezentativ exemplu este maniera de sancționare a lui Vlad Țepeș, domnitor al Țării Românești între anii 1448, 1456-1462, 1476.

sau, mai corect spus, sfătuiește pe căpetenia grupului ce pierde să ocolească ceata victorioasă, altfel, va avea „rea urgie de la domnie" (Mastacan 2008, 86).

Reglementări exprese și sistematizate, cu valoare de prim reper, au rămas prin textele codificărilor românești medievale, *Cartea românească de învăţătură,* redactată din porunca lui Vasile Lupu, în 1643, la Iași și *Îndreptarea Legii,* cunoscută și sub numele de *Pravila* lui Matei Basarab, apărută la Târgoviște în 1652. Pravila din Țara Românească pedeapsea cu moartea multe fapte. Printre acestea, amintim: abaterile bisericești, răpirea de femei, falsificarea monedei, asasinatul, relația cu o călugăriță precum și nunta cu aceasta, trădarea patriei, paricidul (moartea avea loc prin arderea de viu, textul legal, prin Glava 244 specificând că pentru uciderea unui părinte trebuie „mai cumplită pedeapsă decât alți ucigători"), incestul, sodomia, adulterul, în acest din urmă caz, pedeapsa capitală intervenind doar contra femeii, nu și a bărbatului care beneficia de un tratament privilegiat. Inedită este maniera de pedepsire și în cazul uciderii cuiva prin folosirea de otravă. Glava 245 menționează: „Oricine va omorî pe altul cu otravă, acela se va certa mai rău decât cela ce face ucidere cu sabia sau cu altă armă", legiuitorul medieval, bun vizionar, înțelegând periculozitatea folosirii acestor manopere dolosive pentru comunitate. Dreptul modern, în special cel maghiar aplicat în Transilvania din 1880 până în 1937, s-a concretizat într-o manieră distinctă în ceea ce privește tratamentul sancționator în caz de ucidere prin otrăvire, în oglindă cu normele medievale: dacă în mod normal asasinatul era pedepsit cu pedeapsa capitală, dacă ucigașul a recurs la otravă pentru a pune capăt zilelor victimei sale, acesta era sancționat cu robia grea de la 10 la 15 ani, pe baza articolului 309 cod penal maghiar. Și furtul era pedepsit tot cu pedeapsa cu moartea în pravila medievală, însă aici lucrurile sunt puțin nuanțate. Astfel, dacă furtul este mare ca valoare, opera regimul represiv capital automat; dacă însă furtul intervenea pe seama unui bun de valoare mică, hoțul putea fi iertat, însă, dacă repeta aceeași greșeală de trei ori era trimis către executare prin ștrangulare. *Îndreptarea Legii*[1] pedepsea în mod general prin moarte prin metoda spânzurării, tăierea capului sau altă modalitate de aplicarea pedepsei fiind cea dezvăluită de Glava 243: „leagă (*omul vinovat* – n.n.) de cozile cailor și-l duc trăgându-l pe ulițe".

Pravila lui Vasile Lupu conține reglementări asemănătoare sau chiar identice în ceea ce privește pedeapsa capitală pentru omor, adulter, sodomie, falsificare de monedă, incest, răpirea de femei, furt, adăugându-se însă în contextul faptelor sancționate cu moartea și vânzarea sau furtul moaștelor, prin Pricina 18 și tâlhăria, respectiv sprijinul acordat tâlharilor prin oferirea de adăpost prin Glava 76.

Perioada feudală s-a remarcat prin diferența de clase și privilegiile acordate în funcție de statutul social. Aceste tratamente diferite se regăsesc și în ceea ce privește aplicarea legii, respectiv sancțiunea. Astfel, Glava 8 din *Cartea românească de învățătură*, prevede „oricare boiarin va face moarte de grabă ce să dzice va omorî pre cineva întâia oară dată... de să va prileji acel boiarin să fie de treabă și va avea avuție,

[1] Cunoscută și sub numele de *Pravila lui Matei Basarab,* a apărut la Târgoviște în 1652.

să va certa cu bani mulți, iară de nu va da bani prespre doo, trei dzile, să-i facă moarte". Aceeași reglementare se regăsește *mutatis mutandis* și în Pravila lui Matei Basarab prin Glava 243.

Perioada modernă se remarcă prin tendințele tot mai pregnante și dorința de cultivare pentru codificare. Începutul secolului al XIX-lea consfințește câmpul legislativ prin apariția *Manualului Juridic al lui Andronache Donici* sub numele complet de *Adunare cuprinzătoare în scurt de pravilele cărților împărătești spre înlesnirea celor ce să îndeletnicesc întru învățătura lor, cu trimiterea către cartea, titlul, capul și paragraful împărăteștilor pravile*, apărută la Iași, în 1814. Aceasta conținea reglementări asupra pedepsei capitale în titlul 41 - *Pentru pricini de vinovății* - pentru omor, adulter, otrăvire ori falsificare de bani.

Alte două legi ale spațiului românesc menționeau consecvent pedeapsa capială: Codul Calimach (1817) și Legiuirea Caragea (1818).

Codul Calimach este redactat sub îndemnul lui Scarlat Calimach, fiind o legiuire originală, alcătuit după izvoarele bizantine şi romanice, folosindu-se dreptul anterior al ţării, scris sau nescris, precum şi noile legi civile europene (Codul Austriac din 1811) la care s-au adăugat elemente din cutuma românească (Negoiță 2005, 88). Aceasta este una preponderent civilă, ce acoperă majoritatea ramurilor şi problemelor de drept. Pentru faptele penale, continua să fie aplicabilă legea lui Andronache Donici, pedeapsa capitală fiind prezentă în continuare ca sancțiune în comunitate pentru omor și falsificare de bani.

Acest cod a fost redactat în limba greacă şi se traduce aproape jumătate din conţinutul lui, însă nu a fost tipărit. De aceea

> „nu se întrebuinţa la pricini, că nu o înţelegea mai nici unul din judecătorii cei vechi şi nici se obicinuia a se pune paragrafuri în hotărâri, întemeindu-se diecii Divanului, care scriau cărţile de judecată şi anaforalele, mai mult pe obiceiul pământului, ca să iee îndreptare" (Longinescu 1908, 324).

În timp au existat nenumărate demersuri spre traducerea integrală a textului din partea lui Costache Conachi, Constantin Sturdza organizând o comisie alcătuită din Petrachi Asachi, Christiean Flehtenmaher şi Damaschin Bojunka, cărturari ce au finalizat traducerea integrală a codului, odată cu anul 1833.

Legiuirea Caragea este considerată un cod general în care se juxtapun patru coduri specializate: civil (primele patru părţi), penal (partea a cincea), procedură civilă şi procedură penală (partea a şasea). A fost alcătuită din elemente de drept bizantin şi roman, dar şi din multe elemente de cutumă românească. Această „pravilă a pământului" a avut multe părţi originale, în special sub aspectul redactării, dispoziţiile fiind redate scurt, într-o formă simplă. Ea cuprinde de asemenea principii generale pe care trebuie să le sprijine interpretul pentru rezolvarea problemelor ce i se înfăţişau (Negoiță 2005, 89). Principala caracteristică a acestei lucrări este dată de nota sistematică şi complexă a acesteia. Nota generală a Codului Caragea este spiritul reacţionar şi inegalitatea de clasă şi de condiţii sociale (Moldovan 1933, 204).

În ceea ce priveşte latura penală, pedeapsa cu moartea este menționată în Partea a V-a, intitulată *Pentru vini* pentru săvârşirea infracţiunilor de omor (capitolul 1), tâlhărie (capitolul 2), falsificare de monede sau, în limbajul folosit de lege „tăetori de bani" (capitolul 8), toate aceste fapte fiind un tribut plătit pravilelor medievale.

În 1826 apare în Moldova, sub îndrumarea lui Ion Sandu Sturdza, ultima lege proprie Moldovei până la Unirea Principatelor sub Alexandru Ioan Cuza, fapt ce marchează modernitatea românească. *Condica criminalicească* menționa pedeapsa capitală pentru multe fapte precum: omor (art. 211), otrăvire (art. 213), atentate la siguranța Domnitorului (art. 187), tâlhărie (art. 248) și sprijin la aceasta (art. 250), încercare de evadare din spațiul de deținere prin uciderea unui paznic (art. 206).

Regulamentul Organic din Țara Românească din 1831 a eradicat pedeapsa cu moartea prin art. 168: „Tăierea mâinilor sau moartea, precum și cazna sau muncile se strică și se desputernicează fără a se mai putea urma de acum înainte", însă, la numai un de la apariția Regulamentului, s-a reintrodus.

Așadar, pedeapsa capitală a continuat să se aplice în spațiul românesc până după a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când s-a produs un real reviriment prin gândirea lui Alexandru Ioan Cuza, acesta elaborând cel mai blând cod de legi din Europa în 1865. În motivarea acestei teze stă mărturie faptul că în spaţiul românesc a fost reprimată pedeapsa cu moartea încă din secolul al XIX-lea, prin legile lui Cuza. Până la acest moment, primele codificări româneşti consacrate medievale, începuturile legislative moderne conţineau prevederi pentru pedeapsa capitală, așa cum s-a punctat. Înlăturarea acestei sancţiuni a fost ridicată apoi la rang de principiu prin art. 18 al Constituţiei din 1866, care specifica abolirea pedepsei capitale, sancţiunea cu moartea operând doar prin excepţie, în caz de război. Acceaşi optică a îmbrăţişat-o şi Constituţia României Mari, din 1923.

La temelia legii penale din 1864 a stat concepţia conform căreia infractorii sunt persoane raţionale, conştiente de faptele şi consecinţele lor. Codul penal al lui Carol al II-lea nu a conţinut iniţial reglementări în legătură cu pedeapsa capitală. Odată cu adoptarea Constituţiei din 1938, pedepsei cu moartea i s-a alocat un text aparte. Art. 15 menţionează: „Pedeapsa cu moartea se aplică în timp de război potrivit codului de justiţie militară. Consiliul de Miniştri va putea decide aplicarea dispoziţiilor din alineatul precedent (referitoare la pedeapsa capitală, n.n.) şi în timp de pace pentru atentate contra Suveranului, Membrilor Familiei Regale, Şefilor Statelor străine şi Demnitarilor Statului în legătură cu exerciţiul funcţiilor ce le sunt încredinţate, precum şi în cazurile de tâlhărie cu omor şi asasinat politic." În acest sens, o importanţă nemărginită o deţine Jurnalul Consiliului de Miniştri nr. 1022 din 24 mai 1938, temelia pe baza căreia este reglementată pe un termen de 1 an pedeapsa cu moartea pentru faptele menţionate de principiu în textul Constituţional.

În loc de concluzie

Răzbunare a sângelui într-o formă civilizată, după cum o aprecia Engels, pedeapsa cu moartea se înfățișează calchiată pe toată istoria umanității, depășind

conotațiile sferei vindicative, fiind doar șlefuită și nu eliminată întru totul odată cu trecerea timpului, acest fapt denotând că este departe de a fi lăsată în totalitate istoriei și memoriei. O asemenea chestiune controversată precum este cea a pedepsei cu moartea, despre ligitimarea, necesitatea sau rolul său în comunitate va rămâne deschisă cercetării, soluțiile inefabile ori unanim acceptate sunt greu de întrepătruns într-un angrenaj plin de simboluri, înțelesuri și infinite necunoscute precum cel al morții.

Formula majoritar/universal acceptată *faptă reprobabilă-sancțiune* este binomul etern îmbrățișat de întreaga comunitate fără limitări de spațiu și timp, indiferent de normele interne dictate de codul social sau de cadrul juridic (incipient, rudimentar sau specializat). Rafinarea umanității, evoluția rațională a omului și, implicit, șansa de a discerne între diferitele trepte ale pericolului abstract sau concret pe de o parte, ce poate fi prevenit sau nu, pe de altă parte, a generat obiectivarea ecuației conduita antisocială-pedeapsă, însă simbolul acesteia a rămas drept ,,o sfidarea niciodată rezolvată pe de-a-ntregul" (Tandin 2020, 13).

Ezitarea, îndoiala planează și acum, în vremea când avântul scientist găsește răspunsuri la întrebările liminale ale omenirii, asupra dilemei cum o traumă, consecință a unei conduite periculoase, poate fi compensată, echilibrată prin existența unei pedepse. Cu alte cuvinte, în mod recurent, oamenii reflectează asupra justeței elementului punitiv și asupra moralității intrinsece a acestuia.

Concomitent cu dezvoltarea comunității, prin complexitatea raporturilor sociale care s-au desprins de relațiile simpliste dintre oamenii ce aveau un obiectiv comun – *să trăiască* – au apărut diferite sancțiuni care să compenseze sau să anihileze un rău făcut unui membru al grupului. O singură pedeapsă se remarcă printr-o solemnă existență, omniprezentă (parțial): pedeapsa capitală.

În final, nu ne propunem să găsim o legitimare de ordin transpozitiv a comunității, în ansamblul ei, susceptibilă să aplice o asemenea pedeapsă, ci dorim să lansăm o temă de analiză individuală, dacă omul ca parte a unui stat poate hotărî asupra sorții umane altfel decât destinul fiecăruia dintre noi.

Referințe bibliografice

Alexandresco, Dimitrie. 1902. *O ochire retrospectivă asupra pedepselor și, în special, asupra executării pedepsei cu moartea în diferitele timpuri și în diferitele țări*, în „Curierul Judiciar", nr. 57, p. 470.

Beccaria, Cesare. 2001. *Despre infracțiuni și pedepse*, Ediție îngrijită și adnotată de Sergiu Bogdan. Studiu introductiv de Sergiu Bogdan. București: Editura Rosetti.

Daicoviciu, Hadrian. 1968. *Dacii*, București: Editura pentru Literatură.

Garraud, Rene. 1921. *Précis de droit criminel*. Paris: Librairie Sirey.

Longinescu, Ștefan. 1908. *Istoria dreptului românesc din vremurile cele mai vechi și până astăzi.* București:Atelierele Grafice Socec&Co.

Mastacan, Olivian. 2008. *Pedeapsa capitală în dreptul românesc*. *Origini și evoluție*, Târgoviște: Editura Bibliotheca.

Moldovan, Valeriu. 1933. *Curs de istoria dreptului român*. Cluj: Lito Schildkraut.

Negoiță, Florin. 2005. *Istoria statului și dreptului românesc*. București: Editura Fundației „România de mâine".

Poenaru, Iulian. 1974. *Contribuții la studiul pedepsei capitale*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România.
Pop, Traian. 1924. *Drept penal comparat*. Cluj: Institutul de Arte Grafice „Ardealul".
Soulié, Maurice. 1931. *Les procés célèbres de l'Allemagne*. Paris: Payot.
Tandin, Traian. 2020. *Criminalii Români condamnați la moarte*. București: Editura Neverland.
Tanoviceanu, Ion. 1925. *Tratat de drept și procedură penală*. București: Tipografia Curierul Judiciar.

Webografie

https://docgo.net/codul-lui-hammurabi-pdf accesat în 5 ianuarie 2020.
https://constitutii.files.wordpress.com/2014/06/the-laws-of-manu.pdf, accesat în 5 ianuarie 2020.

DOI: 10.35923/QR.09.03.06

Eusebiu NARAI
(Université de l'Ouest
de Timişoara)

La perception du journal banatien „L'Ouest" („Vestul") sur les relations roumaino-allemandes pendant le gouvernement Iorga-Argetoiano (avril 1931-mai 1932). Étude de cas: avril 1931

Abstract: (The perception of the „West" journal on Romanian-German relations during the Iorga-Argetoianu government (april 1931-mai 1932)) Speaker, journalist and politician of great stature, Sever Bocu founded, in 1930, the daily "West", which will appear in the metropolis of Banat until 1946, with some syncopes determined by the attitude of the press to the authoritarian or totalitarian regimes, under the leadership of Romania between 1938-1944 and 1945-1946. Applying, regularly, in the pages of the "West", the concept of *Banatism*, Sever Bocu represented a model of morality, reason for which the "tribune" of Banat was arrested and imprisoned by the communist authorities, in Sighet, where he will find end in January 1951. In this short period of time, the editors of the newspaper "West" took over, from the international press, and analyzed, with great attention, a multitude of articles focused on a rather broad issue: the activity of extremist and revisionist political parties within the Republic of the Weimar; the Austro-German customs union project and the assiduous "courtship" of Great Britain; the German-Soviet negotiations, in economic terms, and their consequences; economic negotiations between Germany, Romania and Yugoslavia, aimed at weakening the Little Understanding and, implicitly, France, and isolating Czechoslovakia; Romanian export of cereals and animals; the support offered by some German political circles to Hungarian revisionism; Soviet economic espionage in Germany; street clashes in the Weimar Republic; co-opting the representatives of the German ethnic group from our country in the Iorga-Argetoianu cabinet, etc.

Keywords: *Weimar Republic, Romania, Austro-German customs union, National Socialism, Communism, "West", Sever Bocu.*

Résumé : Orateur, journaliste et homme politique de grande envergure, Sever Bocu a fondé, en 1930, le quotidien « L'Ouest », qui paraîtra dans la métropole du Banat jusqu'en 1946, avec quelques syncopes déterminées par l'attitude de l'organe de presse envers les régimes autoritaires ou totalitaires, sous la direction de la Roumanie entre 1938-1944 et 1945-1946. Appliquant, régulièrement, dans les pages de « L'Ouest », le concept de "Banatisme", Sever Bocu a représenté un modèle de moralité, raison pour laquelle le "tribune" du Banat a été arrêté et emprisonné par les autorités communistes, à Sighet, où prendra fin en janvier 1951. Dans ce court laps de temps, les rédacteurs du journal « L'Ouest » ont pris le relais, de la presse internationale, et ont analysé, avec une grande attention, une multitude d'articles axés sur une question assez large: l'activité des partis politiques extrémistes et révisionnistes dans la République de Weimar; le projet d'union douanière austro-allemande et la « cour » assidue de la Grande-Bretagne; les négociations économiques allemando-soviétiques et leurs conséquences; négociations économiques entre l'Allemagne, la Roumanie et la Yougoslavie, visant à affaiblir le Petit Entente et, implicitement, la France, et à isoler la Tchécoslovaquie; exportation roumaine de céréales et d'animaux; le soutien offert par certains milieux politiques allemands au révisionnisme hongrois; espionnage économique soviétique en Allemagne; affrontements de rue dans la République de Weimar; cooptation des représentants de l'ethnie allemande de notre pays dans le cabinet Iorga-Argetoiano, etc.

Mots-clés : *République de Weimar, Roumanie, Union douanière austro-allemande, National-socialisme, Communisme, « L'Ouest », Sever Bocu.*

Sever Bocu a constamment appliqué le concept de *banatisme*, énoncé lors d'une réunion de volontaires en 1934, au contenu des articles du quotidien « L`Ouest », expliquant ainsi certaines positions des rédacteurs du journal sur divers événements ou problèmes (Munteanu 1999, 6). Ce concept présupposait le respect de certains *critères*, présentés par le prestigieux leader national-paysan et rendus dans les pages du livre de Vasile Bogdan :

„1. Un sentiment organique d'unité roumaine, comme en témoignent Paul Iorgovici, Dimitrie Ţichindeal, Eutimie (Eftimie – n.n.) Murgu, Mocioneştii;

2. un attachement inhérent à toute la dynastie de la nation (Hohenzollern-Sigmaringen – n.n.) et symbolisant cette unité, tel que cet attachement s'est manifesté par le mouvement pour la Restauration, parti d'ici, au Banat ;

3. une tolérance envers les nations cohabitantes, avec lesquelles (qui – n.n.), ensemble, nous avons réalisé, ici, une civilisation et qui doivent accepter et préférer, sur cette terre, la domination roumaine, sans contrainte ;

4. un sentiment irrémédiable (irisé, national – n.n.), qui ne peut être ressenti, dans la même mesure, par les autres Roumains, qui n'ont pas laissé, comme nous, parents, frères, sœurs au-delà des frontières injustes, sur lesquelles nous nous ne sont pas autorisés à commercer, même temporairement.” (Bogdan 1999, 173).

***

Dès avril 1931, le journal « L'Ouest » (« Vestul ») surveillait, avec une grande attention, l'activité des formations politiques extrémistes et révisionnistes au sein de la République de Weimar, ce qui pouvait compromettre l'évolution des relations roumaino-allemandes (voir Barber 1993 ; Beaud 2001 ; Bernstein, Milza 1998 ; Bernstein, Milza (red.) 1998 ; Breton 2006). Par exemple, dans son numéro du 19 avril 1931, le quotidien fondé par Sever Bocu annonçait à ses lecteurs l'imminence de l'effondrement du parti dirigé par Adolf Hitler :

> Hitler nomma Hering (probablement Göring/Goering – n.n.) commissaire politique extraordinaire de tous les bataillons attaquants. Hering est investi de pouvoirs dictatoriaux, mais les équipes berlinoises qui restent sous le commandement du lieutenant Schulz sont écartées de son autorité. Stennes publia un journal et menaça de tenir Hitler pour responsable d'avoir montré à l'ensemble de l'Allemagne le tableau de la saleté et de l'intrigue qui régnait dans les coulisses de la politique hitlérienne. Stennes appelle Hitler et ses proches collaborateurs (auxiliaires, aides – n.n.) <trompeurs et escrocs (escrocs – n.n.)>, déclarant qu'il ne quittera pas son poste ou ce qu'il menacerait, exprimant la certitude que la plupart des nationaux-socialistes il groupe autour de lui. (*Vestul*, Timişoara, an II, nr. 294, dimanche, 19 avril 1931, p. 4).

En analysant le contenu de cet article, nous pouvons établir quelques similitudes entre le Parti national-socialiste (nazi) des travailleurs en Allemagne et le Parti communiste (bolchevique) en Union soviétique: l'importance des commissaires politiques, l'existence de formations paramilitaires, les dénonciations et la lutte

acharnée pour le pouvoir, élimination des opposants politiques dans leur propre parti par tous les moyens, la formation du noyau principal du pouvoir autour de dirigeants auto-imposés (Hitler et Staline, respectivement). La satisfaction, facilement perceptible, des rédacteurs du journal banatien pour l'implosion annoncée du parti politique sous Hitler était aussi déterminée par la perspective inquiétante de son accession au pouvoir en Allemagne, suivie, naturellement, par l'intensification des mouvements révisionnistes dans plusieurs pays européens, avec un impact négatif sur notre pays également (il faut consulter, aussi: Calvocoressi 2003 ; Carpentier, Lebrun (coord.) 2006 ; Ciachir 1998a ; Ciachir 1998b ; Droz 2000).

Dans le numéro du 22 avril 1931, « L'Ouest » apporta des informations supplémentaires sur les dissensions entre les nationaux-socialistes allemands :

> Dans son journal, paru il y a quelques jours, le capitaine Stennes, le capitaine <des bataillons rebelles>, accuse les chefs hitlériens d'immoralité. Selon les déclarations de Stennes, tous les acolytes d'Hitler seraient des homosexuels. Certains, comme l'aide de camp personnel d'Hitler, le capitaine Rohrbein, a été poursuivi, à plusieurs reprises, pour atteinte à la moralité publique, mais la plupart ont, jusqu'à présent, échappé à la justice. Parmi eux se trouvent le capitaine Rem (Röhm - *n.n.*), le chef des <bataillons d'attaque>, et le lieutenant Heines. Le journal fait allusion au fait qu'Hitler <n'est pas très propre> dans ses relations avec la <jeunesse adhérente>. Hitler est bouleversé chaque fois qu'il entend que l'information sur la lutte interne entre les nationaux-socialistes entre dans la presse et diminue le prestige du mouvement nationaliste. (*Vestul*, Timişoara, an II, nr. 296, mercredi, 22 avril 1931, p. 3).

Sans aucun doute, certaines des déclarations de Stennes étaient erronées, et une telle orientation sexuelle du futur chancelier allemand, par exemple, n'a pas pu être confirmée, bien que sa vie amoureuse ait été entachée de scandales. En fait, l'un des proches d'Hitler, Röhm, allait bientôt entrer en conflit ouvert avec le Führer, et les formations paramilitaires qu'il commandait seraient anéanties. De la même manière, Hitler aurait souhaité, depuis lors, une censure totale de la presse, qui ne permettrait pas l'information réelle de l'opinion publique à plusieurs égards, mais ce fait ne sera possible qu'une fois qu'il arrivera au pouvoir et la proclamation du Troisième Reich, censé durer „mille ans.” (pour d'autres aspects voir: Duroselle 2006 ; Jelev 1992 ; Krockow 1999 ; Lescure 2002).

Le quotidien banatien s'inquiétait également de l'activité des communistes allemands, qui jouissaient d'une extraordinaire popularité et avaient des liens très étroits avec les communistes soviétiques et avec l'Internationale communiste (Komintern) :

> Malgré l'interdiction de la police, les communistes ont tenté de faire des manifestations athées, en commençant par les vacances de Pâques et en continuant jusqu'à maintenant. Des processions avec des plaques profanatrices ont été organisées dans de nombreux endroits. De petits groupes de communistes se promènent dans les maisons le dimanche et prononcent des discours athées.

> L'arrestation de ces <guerriers> allemands commença ; à ce jour, 186 communistes ont été arrêtés par la police. (*Vestul,* Timişoara, an II, nr. 296, mercredi, 22 avril 1931, p. 3).

Chrétiens convaincus, les nationaux-paysans du Banat ne pouvaient cacher leur indignation face aux agissements des communistes allemands, athées convaincus. La concurrence est féroce entre les communistes allemands et les nationaux-socialistes pour gagner la confiance de la population, le journal « L'Ouest » condamnant l'activité des deux partis extrémistes en République de Weimar (voir, en même temps : Leuştean 2015 ; Nolfo 2007 ; Vaïsse (coord.) 2008).

Afin d',, endormir" la vigilance de l'opinion britannique quant au *projet d'union douanière austro-allemande,* son initiateur (le ministre allemand des Affaires étrangères, le Dr. Curtius) proposa au Conseil de la Société des Nations de discuter, dans la session prévue pour mai 1931, la question du désarmement, telle qu'annoncée par le secrétaire général de la Société des Nations (Sir Erik Drümond). Selon le quotidien banatien, Curtius a proposé „l'élaboration d'un schéma général, selon lequel les États entrant dans la Société des Nations doivent communiquer les informations les plus précises sur l'état de leurs armements, ainsi que sur le degré de leur formation militaire." (*Vestul*, Timişoara, an II, nr. 296, mercredi, 22 avril 1931, p. 3). Même le fait que la demande n'était pas adressée aux États membres de la Société des Nations suggérait le double langage pratiqué par le ministre allemand des Affaires étrangères.

Le 20 avril 1931, il est annoncé le report de la visite des hauts fonctionnaires allemands (Curtius et Brüning) en Angleterre, initialement prévue pour le 15 mai, le 5 juin, c'est-à-dire juste avant la session de la Société des Nations. Ce report inattendu était justifié par le fait que "d'ici jusqu'au juin (1931 – n.n.), MacDonald (Premier ministre britannique – n.n.) et ses collaborateurs ministériels seront très occupés pour la prochaine convocation du Comité européen et de la session de la Société des Nations". Dans les cercles gouvernementaux à Berlin, on considérait que la visite des deux dignitaires allemands, quelle que soit la date à laquelle elle devait avoir lieu, revêtait une importance particulière, offrant l'occasion de discussions approfondies sur „les questions politiques internationales les plus importantes." (*Vestul*, Timişoara, an II, nr. 296, mercredi, 22 avril 1931, p. 4). Sans doute, les milieux politiques roumains étaient-ils profondément préoccupés par la perspective d'un soutien britannique, explicite ou implicite, au projet de l'Union douanière austro-allemande et pour le renouveau du révisionnisme allemand.

Les rédacteurs du journal « L'Ouest » n'ont pas caché leur surprise face aux *négociations allemando-soviétiques*, profilées sur une coopération économique à long terme, mais ayant, presque certainement, un enjeu politique majeur :

> Dans la légation commerciale soviétique d'ici (Berlin – n.n.) continue les négociations entre la délégation économique soviétique et les représentants de l'industrie allemande, en matière de commandes soviétiques.

> Selon le *Vossische Zeitung*, la répartition des commandes entre les entreprises allemandes était laissée à la discrétion des bolcheviks, à condition que la moitié des commandes totales, sur une échelle de 150 millions de marks, se fasse aux dépens de l'industrie automobile. De nombreuses commandes seront également passées dans les industries électrotechniques et métallurgiques. (*Vestul*, Timişoara, an II, nr. 296, mercredi, 22 avril 1931, p. 4).

Si, au final, une collaboration politico-militaire était conclue pour une durée indéterminée, entre l'Allemagne et l'Union soviétique, toutes les alliances initiées par la France, et donc la Petite Entente (dont la Roumanie faisait partie), seraient mises à mal (voir, en même mesure : Buchet 2001 ; Jelavich 2000 ; Campus 1980 ; Campus 1988).

Le quotidien du Banat évoque, dans ses pages, *les négociations économiques entre l'Allemagne, la Roumanie et la Yougoslavie* :

> Selon les informations publiées par la presse (de Madrid – *n.n.*), il semble que *les négociations* entamées par la Yougoslavie et la Roumanie avec l'Allemagne *sur l'union douanière* ont échoué, car les deux Etats ont exigé une réduction des droits de douane pour le blé, le maïs et d'autres produits du sol, ce qui aurait permis l'importation - en Allemagne - d'un demi-million de tonnes de céréales à un prix qui aurait causé de grands dommages aux agriculteurs allemands. L'Allemagne cherche à atténuer les réclamations de la Yougoslavie et de la Roumanie en échange d'une aide financière en faveur de l'agriculture respective, mais les deux États maintiennent leurs prétentions. (*Vestul*, Timişoara, an II, nr. 296, mercredi, 22 avril 1931, p. 4).

„Courtisés" assidûment par l'Allemagne, les deux États agraires-industriels (Roumanie et Yougoslavie), voisins et alliés au sein de la Petite Entente, tenteront de vendre une grande partie de leur production agricole sur le marché allemand, ce qui provoque le mécontentement des agriculteurs locaux, mais la République de Weimar a également réagi à leur réassurance en promettant un soutien financier substantiel à l'agriculture roumaine et yougoslave, en échange d'une réduction des revendications de Bucarest et de Belgrade. Un "jeu de nerfs" avait commencé, déclenché par la direction de la République de Weimar, destiné à diminuer l'influence économique et politique de la France dans le sud-est de l'Europe (il faut consulter : Ciachir 1996 ; Moisuc 1991).

Durant cette période extrêmement difficile pour l'économie en général et pour l'agriculture en particulier, les autorités roumaines s'efforçaient de protéger les intérêts des éleveurs. Ainsi, par *l'arrêté royal no 1139*, publié au *Journal Officiel no 86* du 16 avril 1931, a supprimé les droits d'exportation sur „les buffles, bœufs, vaches, veaux, moutons, agneaux, chèvres, chèvres, chevaux, porcs – avec ou sans poils, ainsi que toutes autres peaux non mentionnées ci-dessus, sans fourrure, salé", à partir du 15 avril (*Vestul*, Timişoara, an II, nr. 296, mercredi, 22 avril 1931, p. 4).

Il s'agissait d'une mesure relativement tardive, mais toujours bienvenue, destinée à remédier, au moins en partie, à la situation de l'agriculture roumaine. Une fois de plus,

on note l'intervention directe du roi Carol II dans la sphère économique et dans les décisions qui appartenaient auparavant exclusivement au Conseil des ministres.

Un article signé par CHRONIQUEUR, publié dans le numéro, du 23 avril 1931, du journal « L'Ouest », montrait la consternation face au soutien apporté par certains milieux politiques allemands au révisionnisme hongrois :

> Récemment, *le centre d'action révisionniste* a déménagé à *Dresde*, où un grand *bureau allemando-hongrois-autrichien* a été installé. Le président de la Ligue révisionniste hongroise, M. Nagy Emil, a soumis à ce bureau un *mémorandum*, dans lequel il s'efforce de montrer que les Hongrois ont une base très particulière dans leurs revendications pour renverser le traité de Trianon. Ce n'est pas la même chose de demander une révision, par exemple, du pacte de St. (Saint - n.n.) Germain, ou celui de Trianon. L'Autriche et l'Allemagne sont enchaînées par des traités, qui bénéficient d'un soutien plus politique, tandis que la Hongrie dispose, sur la base de ses prétentions, de *faits juridiques*. Ces faits ne pouvaient être ignorés qu'en trompant Wilson (président des États-Unis – n.n.), Lloyd George (premier ministre britannique – n.n.), etc., qui ne comprenaient pas la fausseté des <principes des nationalités>.

Dès lors, la propagande hongroise vise, plus récemment, à se séparer de l'ensemble de l'action révisionniste. Il est plus facile, pensent les Hongrois, d'ancrer – dans l'opinion publique européenne – la croyance en la légitimité de certains arguments d'ordre juridique, que la possibilité d'une révision politique. Les arguments juridiques peuvent suivre une voie de paix, tant que les arguments politiques ne peuvent être atteints que par la guerre. Ainsi, parallèlement à l'action révisionniste allemando-autrichienne, les Hongrois concevront une action distincte, qui attirera toujours l'attention de l'opinion publique mondiale sur le support juridique sur lequel se fonde la révision hongroise et assurera ainsi une nuance d'indépendance de leur action.

Bien entendu, les Hongrois ne tarderont pas à capitaliser sur les succès de la propagande en Autriche et en Allemagne, comme un bénéfice politique supplémentaire...

Un neveu du colonel Monti, celui qui a combattu aux côtés des Hongrois lors de la révolution de 1848 et dont le monument aux successeurs de Ludovic Kossuth a érigé, a récemment publié un livre en faveur de la révision du traité de Trianon. Nous ne connaissons le contenu du livre que par les rapports des journaux de Pest.

De tout le texte, on peut voir que, comme autrefois, le grand-père a levé son épée pour l'indépendance de la Hongrie, aujourd'hui, le neveu a mis la main sur la plume pour défendre la même nation. Il s'agit donc d'une œuvre partiale, unilatérale et préoccupée d'une seule pensée : plaider à tout prix. L'auteur utilise un labyrinthe de fausses données, fournies – intégralement – par les bureaux de propagande révisionniste et décrit notamment la situation de la minorité hongroise en Yougoslavie, pour arriver à la conclusion que Trianon est la tombe d'une nation." (*Vestul*, Timişoara, an II, nr. 297, jeudi, 23 avril 1931, p. 1).

Une lecture attentive de l'article ci-dessus montre que la Ligue révisionniste hongroise a, de nouveau, fait appel à l'argument utilisé par les cercles dirigeants de Budapest lors de la Conférence de Paix de Paris (1919-1920), qui concernait l'existence d'une nation politique hongroise, qui ne tenir compte de l'amalgame ethnique et religieux de l'ancienne monarchie dualiste. La ligue précisée a profité du rapprochement entre Berlin et Vienne, pour intensifier ses actions de propagande dans les deux capitales d'Europe centrale, afin d'obtenir un soutien politique et même un assentiment général de l'opinion publique allemande et autrichienne envers la „ cause" hongroise. Les révisionnistes hongrois ont également essayé d'exprimer leurs convictions à travers des livres, dans lesquels ils invoquaient à plusieurs reprises, à partir de motifs faux et exagérés, les droits de la Hongrie sur certains territoires en Roumanie, en Tchécoslovaquie et en Yougoslavie, qu'ils avaient maîtrisés jusqu'en 1918. Nous ne devrions pas être surpris que l'auteur d'un tel ouvrage soit italien, puisque le régime fasciste, dirigé par Mussolini, soutenait ouvertement, depuis 1927, les revendications territoriales d'Horthy Hongrie (voir aussi : Nanu 1993 ; Titulescu 1994).

Dans le même numéro, la rédaction du journal « L'Ouest » a annoncé à ses lecteurs la désintégration imminente du parti d'Hitler :

> La lutte entre les partisans d'Hitler et de Stennes s'intensifie et menace de briser le parti. La nomination de Hering (en fait, Goering ou Göring – n.n.) comme commissaire politique des <bataillons d'attaque> prouve qu'Hitler a perdu la confiance qu'il avait en son principal assistant, Hobbels (en fait, Goebbels ou Göbbels – n.n.), contraint de céder son poste à Hering. On ne sait pas quelle position adoptera Hobbels après sa destitution, ce qui le discrédite au sein du parti (national-socialiste allemand – n.n.).

Les journaux d'Hitler accusent publiquement „Stennes de recevoir des subventions de la police de Berlin. Stennes ne reste pas endetté, menaçant de dénoncer les hitlériens." (*Vestul*, Timişoara, an II, nr. 297, jeudi, 23 avril 1931, p. 4).

Même si le parti dirigé par Adolf Hitler traversait des moments difficiles, il était prématuré et peu objectif de croire qu'il se dissoudrait dans un avenir proche. La bataille pour le pouvoir, déclenchée au sommet de cette formation politique extrémiste, antisémite et révisionniste, s'achèvera assez rapidement, avec la victoire d'Hitler, mais éclatera à nouveau, en 1934, menaçant celui qui était entre-temps devenu le *Führer*, en d'autres termes, le leader absolu de l'Allemagne. La dénonciation était devenue une pratique courante au sein du Parti national-socialiste allemand, l'accusation portée contre Stennes tentant de dissimuler le fait qu'au début, Hitler avait été envoyé, en tant qu'informateur de l'armée de Weimar, aux réunions d'un tout petit formation nationaliste.

Dans un autre article du même numéro, la rédaction du journal « L'Ouest » était convaincue de la désintégration rapide du parti nazi:

Malgré tous les efforts des dirigeants pour sauver le parti du déclin, le déclin s'aggrave. *Le Centre des révolutionnaires nationaux-socialistes* a été organisé à Brême, dont le but est de combattre Hitler.

Le député hitlérien du Reichstag, Otto Strasser, dans une *lettre* à Hitler, caractérise – comme suit – les personnes auxquelles il appartenait jusqu'à hier (récemment – n.n.) :

<Pour autant que je sache la vie des partis politiques en Allemagne, je ne connais aucune autre organisation où le manque de principes et la malhonnêteté personnelle ont été aussi hautement estimés que dans votre parti et où la calomnie, l'intrigue et la trahison jouent un si fort rôle>.

A Breslau, lors d'une *réunion* (rassemblement – n.n.), où Strasser a pris la parole, il y a eu une violente querelle entre les adhérents des deux régimes." (*Vestul*, Timişoara, an II, nr. 297, jeudi, 23 avril 1931, p. 4).

Bien que le présent article révèle l'existence d'un fort ,,fossé" entre les nationaux-socialistes allemands, explicable par la conviction d'une aile du parti, regroupée autour d'Otto Strasser, que les idées de la révolution petite-bourgeoise, qui avaient initialement joué un rôle important dans son programme avait été abandonné par Hitler et ses proches, en se ,,livrant" aux représentants du grand capital industriel-bancaire et aux officiers de l'armée de la République de Weimar, formés, pour la plupart, à l'école militaire prussienne. Les pratiques dénoncées par Strasser se retrouvent également dans un autre parti qui dirige, à sa discrétion, un État en très bonnes relations avec l'Allemagne : le Parti communiste (bolchevique) de l'Union soviétique.

La rédaction de « L'Ouest » a signalé à ses lecteurs une vaste opération de police, à la suite de laquelle un véritable réseau d'espionnage économique soviétique en Allemagne a été découvert :

"Selon le *Vossische Zeitung*, l'organisation de l'espionnage économique soviétique a été découverte, grâce au travail coordonné de la police de Francfort et de Ludwigshafen.

Il y a un mois (en mars 1931 – n.n.) les premiers soupçons ont été émis ; la police, cependant, n'avait pas réussi à retrouver l'organisation d'espionnage.

Dienstbach est devenu méfiant car, après avoir été suspendu de l'usine chimique de Hecht, il avait des relations étroites avec certains des ouvriers employés dans les principaux (importants – n.n.) laboratoires de l'usine.

Il a été établi que l'épouse du communiste berlinois Steffel, qui est actuellement en état d'arrestation, servait de liaison entre Dienstbach et la représentation commerciale soviétique à Berlin." (*Vestul*, Timişoara, an II, nr. 297, jeudi, 23 avril 1931, p. 4).

L'article ci-dessus met en évidence les liens très étroits, consignés dans les documents de l'époque, entre le Parti communiste (bolchevique) de l'Union soviétique, le Komintern (l'Internationale communiste) et le Parti communiste allemand. Ces relations n'étaient cependant pas strictement politiques, mais avaient également de

larges ramifications économiques, l'espionnage soviétique infiltrant profondément l'économie de la République de Weimar, dans des secteurs présentant un intérêt particulier pour les dirigeants de Moscou, notamment en cas de déclenchement d'une guerre de dimensions planétaires, similaire à celle commencée en 1914 (voir aussi: Bulei 1996 ; Constantiniu 1999 ; Durandin 1998 ; Fischer-Galaţi 1998).

Progressivement, les rues des grandes villes allemandes se sont transformées en terrain d'affrontement entre les deux forces politiques extrémistes, le Parti national-socialiste des travailleurs allemands et le Parti communiste, qui étaient proches de la parité dans les options de l'électorat de la République de Weimar. Ainsi, du journal « L'Ouest », qui reproduisait les informations publiées dans la presse allemande, on trouve ce qui suit :

> Avant-hier (19 avril 1931 - *n.n.*), un affrontement sanglant entre communistes et nationaux-socialistes a eu lieu à Dantzig. A 9 heures du soir, un groupe de communistes est entré dans la salle où se tenait une réunion hitlérienne. Le battement s'est transformé en un véritable combat. Les deux parties belligérantes ont utilisé des bombes et des revolvers. Plusieurs personnes ont été tuées sur le coup et 14 personnes ont été hospitalisées. Plus de 50 personnes ont été légèrement blessées. (*Vestul*, Timişoara, an II, nr. 297, jeudi, 23 avril 1931, p. 4).

Ainsi, il y a eu de violents affrontements entre nazis et communistes, même dans une ville à majorité allemande, sous l'administration de la Société des Nations. Refusant, à ce moment-là, de s'impliquer dans ces „guerres” de rue, l'organisation internationale évoquée se révélera, plus tard, incapable de gérer les grandes crises qui éclatèrent aux quatre coins du monde.

La situation se compliquait de plus en plus dans les principales villes d'Allemagne à l'approche de la Journée internationale du travail. Afin d'empêcher de nouvelles violences, le 21 avril 1931, la direction de la police de Berlin a donné aux sociaux-démocrates et communistes un "feu vert" pour organiser des manifestations de rue régulières : les sociaux-démocrates étaient programmés à 10 heures et les communistes à 15 heures. Ceux qui causaient le désordre devaient être arrêtés immédiatement et remis au tribunal” (*Vestul*, Timişoara, an II, nr. 297, jeudi, 23 avril 1931, p. 4).

Parfaitement consciente des réalités de la scène politique allemande, la police berlinoise tentait d'éviter un affrontement direct entre nazis et communistes, ainsi que d'éventuelles altercations entre sociaux-démocrates et communistes. Comme on le verra lors des élections de 1932, les sociaux-démocrates prendront, de plus en plus, leurs distances vis-à-vis des communistes, considérés comme une simple „courroie de transmission” des décisions du Komintern et du Bureau politique du P.C. (b.) U.S., et préféreront une alliance avec les nationaux-socialistes d'Hitler.

Dans les derniers jours d'avril 1931, le cabinet Iorga-Argetoiano décide de récompenser le Parti allemand, allié au sein de l'Union nationale, bloc électoral qui s'articulera autour du gouvernement et du Parti national libéral, en créant le *Sous-*

secrétariat d'État pour les minorités. Le 24 avril 1931, le nouveau sous-secrétaire d'État aux Minorités, Rudolf Brandsch, prête serment devant le roi Charles II. Après ce moment solennel, le souverain prononça un discours en allemand, auquel il reçut une réponse, dans la même langue, de Brandsch. Concernant cette décision inattendue, la rédaction du journal « L'Ouest » nous informe ce qui suit :

> Le comité directeur du Parti allemand, lors de sa réunion d'aujourd'hui (24 avril 1931 – n.n.), a pris note avec plaisir de la création du Sous-secrétariat d'État aux minorités, mais exprime son regret que M. Brandsch a été nommé à ce poste, sans que personne n'ait préalablement consulté la direction du Parti allemand. On croit que M. Brandsch sera exclu du Parti allemand. (*Vestul*, Timişoara, an II, nr. 299, dimanche, 26 avril 1931, p. 4).

De toute évidence, derrière cette décision surprenante, il y avait des calculs politiques clairs, déterminés par le manque de soutien réel du gouvernement au Parlement, et Brandsch a été nommé au poste mentionné à partir de sa position pro-roumaine en 1918-1919 et du refus d'adhérer à la ligne national-socialiste, qui s'est progressivement imprégnée dans toutes les formations politiques de la minorité allemande en Roumanie (voir aussi : Diamandi 1991 ; Duca 1990 ; Şeicaru 1990 ; Ţurlea 1991).

Ayant, dans son contenu, des sections de diverses minorités nationales, le PNP était le plus en droit de critiquer la prétendue réconciliation entre majorité et minorités, notamment allemande et hongroise, promue par le gouvernement „d'union nationale", dirigé par le scientifique Nicholas Iorga, un fait qui se reflétera dans les pages du quotidien fondé par le leader national-paysan du Banat, Sever Bocu. En ce sens, l'article signé par Jean Montani et intitulé *« Sous-secrétariat des minorités »*, dont nous reproduirons les passages les plus significatifs, mérite une attention particulière :

> ,... Comment le nouveau sous-secrétariat a-t-il été reçu au sein de l'autre minorité organisée du pays : au sein de l'administration hongroise ? On sait qu'à la fois (une fois – n.n.) avec la nomination de M. Brandsch devait aussi être qualifié de Hongrois, en la personne du célèbre professeur d'histoire Bitay, ancien admirateur de M. Iorga et professeur agrégé de l'Université populaire de Vălenii de Munte. Il devait, cependant, recevoir le grade de secrétaire général du nouveau sous-secrétariat d'État, une situation considérée, par le responsable hongrois, comme étant amoindrie pour l'importance et le prestige de la minorité hongroise. Les Hongrois réclamaient une contrepartie (considération, appréciation – n.n.) au moins égale à celle des Allemands dans le gouvernement... M. Bitay a décliné les honneurs du statut officiel offert, et le gouvernement, dit-on, serait à la recherche d'un autre représentant hongrois pour la situation en question.
>
> ... le président du Conseil des ministres a accompagné, dans les rangs minoritaires, dans les travaux de gouvernement, non pas des personnalités de partis, mais des personnes d'une valeur intrinsèquement minoritaire.

Pour le moment, nous sommes donc obligés de nous attarder uniquement sur la personne de M. Rudolf Brandsch.

La conception politique du leader saxon peut être résumée brièvement et de manière très concise. Monsieur Brandsch accompagne les Roumains, déterminé et sincère, pour la progression de l'élément germanique en Roumanie – mais pas contre les Hongrois. Messieurs Hans Otto Roth et Blaskovits, par exemple, vont de pair avec les Hongrois, de peur que, dans l'éventualité absurde d'une révision des frontières, ils ne se réveillent avec un Budapest hostile devant eux. Ou, M. Brandsch, qui a une perspective plus large, sait, qu'en Europe, l'avenir ne peut cacher de surprises, dans l'hypothèse que les Allemands du Banat et des Carpates auront – dans la nation roumaine – une alliance d'intérêts, moins importante, décisive et fructueuse, comme dans une alliance avec la nation hongroise, dans ses possibilités toujours croissantes... en termes de but ultime de la politique hongroise, M. Brandsch est aussi exaltant que nous le sommes...

Pour nous, M. N. Iorga est l'homme symbolique (on a le terme de Delavrancea), au sens large du mot...

Le problème de la minorité doit être résolu par les expériences préliminaires du plan du grand alchimiste de ces expériences ; (il – n.n.) ne peut être autre que l'actuel président du Conseil (Conseil des ministres – n.n.). Le cas du professeur Bitay est très éloquent pour nous prouver que toute autre tentative ouvrirait un vaste processus d'appel d'offres entre minorités." (*Vestul*, Timişoara, an II, nr. 300, lundi, 27 avril 1931, p. 1).

Le sous-secrétariat d'État pour les minorités, récemment créé en Roumanie, a attiré presque immédiatement l'attention de la presse étrangère. Le quotidien banatien a rapporté, dans ses pages, les opinions du journal allemand « Frankfurter Zeitung » sur ce sujet :

> La question de savoir si le nouveau gouvernement roumain (Iorga-Argetoiano – n.n.) sera en mesure de se maintenir est une question à laquelle il est difficile de répondre. Il n'y a pas de majorité au parlement pour lui et il est douteux qu'en neuf (nouvelles - n.n.) élections, il l'obtienne. Cependant, cela pourrait (serait – n.n.) arriver, et ici, que (quoi – n.n.) s'est-il passé (si – n.n.) plusieurs fois jusqu'à présent : en tant qu'un cabinet, constitué avec beaucoup de difficulté, pour se perpétuer, car il n'y en a pas d'autre pour le remplacer. Le bien, en particulier la crise économique du pays, exige la stabilité et la paix.

Mais pour d'autres raisons, il serait malheureux que ce gouvernement ne soit que de courte durée. Pour la première fois, il y a un membre des minorités nationales au gouvernement, qui fait, lui-même, partie d'une minorité. Le Premier ministre, M. Iorga, a nommé le député Brandsch sous-secrétaire d'État adjoint à la Présidence du Conseil des ministres et l'a chargé de l'administration des affaires des minorités. Lors de ce nomination, le moment personnel a joué un rôle assez important. Monsieur le Premier ministre Iorga est l'un des rares hommes d'État pénétrés par le nouvel esprit européen,

qui savaient que la conception rigide et centraliste de la vieille Europe, de laquelle les dirigeants des états victorieux sont encore presque totalement sous contrôle, doit être vaincue, de sorte que l'idée de la Fédération européenne devient une réalité. M. Iorga s'est élevé contre le nationalisme exclusif et aveugle et a déclaré qu'aucun État-nation n'a le droit de faire passer ses intérêts au-dessus du développement de la civilisation. Il ne peut considérer, comme un malheur, qu'un État inclue des nationalités étrangères à l'intérieur de ses frontières. Ces éléments sont vraiment utiles ; ce sont des éléments qui peuvent établir des relations avec les États voisins.

C'est l'homme d'État qui a pris la direction des affaires en Roumanie. Le fait qu'il ait pris, comme collaborateur dans ce travail, le chef des Saxons de Transylvanie montre qu'il entend réaliser ses conceptions. M. Brandsch réussira, avec sa ferme volonté, à créer une *loi des minorités*, faite dans l'esprit de justice et de culture, pour créer une protection efficace des populations minoritaires contre la brutalité centraliste des autorités ? La réponse à cette question dépend de la composition et de la durée du nouveau gouvernement.

La personnalité du Premier ministre, lui-même, est une force puissante pour réaliser ces intentions. Mais, si elle était assez forte pour pouvoir donner de telles assurances d'urgence, on n'oserait pas croire, après les tristes expériences des minorités roumaines de guerre (Première Guerre Mondiale – n.n.) donc loin, même avec les promesses les plus solennelles." (*Vestul*, Timişoara, an II, nr. 303, vendredi, 1er mai 1931, p. 3).

Bien que la rédaction du journal mentionné ci-dessus soit sceptique quant à la stabilité du cabinet Iorga-Argetoiano, manquant d'un réel soutien politique au Parlement, il y a eu des excuses pour la personnalité du grand scientifique, aux idées progressistes, inscrites sur le ligne général-européen. Il a notamment été évoqué la cooptation du leader saxon de Transylvanie, Rudolf Brandsch, dans le nouveau gouvernement roumain, considéré comme le seul capable de proposer une loi minoritaire, véritablement équitable pour toutes les ethnies de notre pays (voir Georgescu 2000 ; Scurtu (coord.) 2003 ; Scurtu, Bulei 1990 ; Scurtu, Buzatu 1999).

***

Conférencier, journaliste et homme politique de grande envergure, Sever Bocu a fondé, en 1930, le quotidien « L'Ouest », qui paraîtra dans la métropole du Banat jusqu'en 1946, avec quelques syncopes déterminées par l'attitude de l'organe de presse mentionné envers les régimes autoritaires ou totalitaires, trouvés à la direction de la Roumanie entre 1938-1944 et 1945-1946. Appliquant, régulièrement, dans les pages de « L'Ouest », le concept de *Banatisme*, Sever Bocu a représenté un modèle de morale, raison pour laquelle le „tribun" du Banat a été arrêté et emprisonné par les autorités communistes, à Sighet, où il finira par janvier 1951.

Le quotidien banatien mentionné ci-dessus a abordé, avec le maximum de sérieux et d'objectivité, les relations roumaino-allemandes pendant le gouvernement Iorga-Argetoiano (avril 1931-mai 1932), à tous les niveaux (économique, politique-diplomatique, militaire, culturel, scientifique, sportif), y compris au niveau régional,

d'un intérêt particulier pour les lecteurs appréciant les articles de fond ou éditoriaux imprimés en première page de chaque numéro, signés du nom propre du journaliste ou sous un pseudonyme pertinent à la gravité des faits ou événements analysés.

Dans ce court laps de temps, les rédacteurs du journal «L'Ouest» ont pris le relais, de la presse internationale, et ont analysé, avec une grande attention, une multitude d'articles axés sur une question assez large: l'activité des partis politiques extrémistes et révisionnistes dans la République de Weimar; le projet d'union douanière austro-allemande et la ,,cour" assidue de la Grande-Bretagne; les négociations économiques allemando-soviétiques et leurs conséquences; négociations économiques entre l'Allemagne, la Roumanie et la Yougoslavie, visant à affaiblir la Petite Entente et, implicitement, la France, et à isoler la Tchécoslovaquie; exportation roumaine de céréales et d'animaux; le soutien offert par certains milieux politiques allemands au révisionnisme hongrois; espionnage économique soviétique en Allemagne; affrontements de rue dans la République de Weimar; cooptation des représentants de l'ethnie allemande de notre pays dans le cabinet Iorga-Argetoiano, etc.

Références bibliographiques

I. Sources la presse

Vestul, Timişoara, 1931.

II. Bibliographie générale

Barber, John R. 1993. *Istoria Europei moderne*. În românește de Daniela Truţia. Bucureşti : Editura Lider.

Beaud, Michel. 2001. *Istoria capitalismului de la 1500 până în 2000*. În românește de Claudiu Constantinescu. Bucureşti : Editura Cartier.

Berstein, Serge ; Milza, Pierre. 1998. *Istoria Europei*, vol. 5 (*Secolul XX. Din 1919 până în zilele noastre*). În românește de Monica Timu. Iaşi : Editura Institutului European.

Berstein, Serge ; Milza, Pierre (red.). 1998. *Istoria secolului XX*, vol. 1 (*Sfârşitul lumii europene, 1900-1945*). În românește de Marius Ioan. Bucureşti : Editura ALL.

Breton, Jean-Marie Le. 2006. *Măreţia şi destinul bătrânei Europe, 1492-2004. Eseu istoric*. În românește de Vlad Russo. Bucureşti : Editura Humanitas.

Bulei, Ion. 1996. *Scurtă istorie a românilor*. Bucureşti : Editura Meronia.

Calvocoressi, Peter. 2003. *Europa de la Bismarck la Gorbaciov*. În românește de Lucian Leuştean. Iaşi : Editura Polirom.

Carpentier, Jean ; Lebrun, François (coord.). 2006. *Istoria Europei*. În românește de Sándor Skultéty, Mariana Băluţă-Skultéty. Bucureşti : Editura Humanitas.

Ciachir, Nicolae. 1998. *Istoria politică a Europei de la Napoleon la Stalin*, ediţia a II-a. Bucureşti : Editura Oscar Print.

Ciachir, Nicolae. 1998. *Istoria relaţiilor internaţionale de la pacea westfalică (1648), până în contemporaneitate (1947)*. Bucureşti : Editura Oscar Print.

Constantiniu, Florin. 1999. *O istorie sinceră a poporului român*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită. Bucureşti : Editura Univers Enciclopedic.

Diamandi, Sterie. 1991. *Galeria oamenilor politici*. Editura Gesa.

Droz, Jacques. 2000. *Istoria Germaniei*. În românește de Ecaterina Creţulescu. Bucureşti : Editura Corint.

Duca, I.G. 1990. *Portrete şi amintiri*, ediţia a V-a. Bucureşti : Editura Humanitas.

Durandin, Catherine. 1998. *Istoria românilor*. În românește de Liliana Buruiană-Popovici. Iaşi : Editura Institutului European.

Duroselle, Jean-Baptiste. 2006. *Istoria relaţiilor internaţionale*, vol. I (*1919-1947*). În româneşte de Anca Airinei. Bucureşti : Editura Ştiinţelor Sociale şi Politice.
Fischer-Galaţi, Stephen. 1998. *România în secolul al XX-lea*. În româneşte de Manuela Macarie. Iaşi : Editura Institutului European.
Georgescu, Titu. 2000. *Istoria românilor*, ediţia a II-a. Bucureşti : Editura Fundaţiei „România de Mâine".
Jelavich, Barbara. 2000. *Istoria Balcanilor,* vol. II (*Secolul al XX-lea*). În româneşte de Mihai-Eugen Avădanei. Iaşi : Editura Institutului European.
Jelev, Jeliu. 1992. *Fascismul*. În româneşte de Tiberiu Iovan. Bucureşti : Editura Ştiinţifică.
Krockow, Christian, conte von. 1999. *Germanii în secolul lor (1890-1990)*. În româneşte de Marlen Negrescu. Bucureşti : Editura ALL Educational.
Lescure, Jean-Claude. 2002. *Fascismul şi nazismul*. În româneşte de Bogdan Geangalău. Iaşi : Editura Institutului European.
Leuştean, Lucian. 2015. *O istorie internaţională a Europei în secolul XX*, vol. I (*1919-1945*). Iaşi : Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza".
Nolfo, Ennio Di. 2007. *Introducere în istoria relaţiilor internaţionale*. În româneşte de Aurora Firţa. Bucureşti : Editura BIC ALL.
Scurtu, Ioan (coord.). 2003. *Istoria românilor*, vol. VIII (*România întregită (1918-1940)*). Bucureşti : Editura Enciclopedică.
Scurtu, Ioan ; Bulei, Ion. 1990. *Democraţia la români. 1866-1938*. Bucureşti : Editura Humanitas.
Scurtu, Ioan ; Buzatu, Gheorghe. 1999. *Istoria românilor în secolul XX (1918-1948)*. Bucureşti : Editura Paideia.
Şeicaru, Pamfil. 1990. *Nicolae Iorga*. Bucureşti : Editura Clio.
Ţurlea, Petre. 1991. *Nicolae Iorga în viaţa politică a României*. Bucureşti : Editura Enciclopedică.
Vaïsse, Maurice (coord.). 2008. *Dicţionar de relaţii internaţionale. Secolul XX*. În româneşte de Marius Roman. Iaşi : Editura Polirom.

III. bibliographie spécialisée

Bogdan, Vasile. 1999. *Un destin zbuciumat. Sever Bocu*. Timişoara : Editura „Augusta".
Buchet, Constantin. 2001. *România şi Republica de la Weimar, 1919-1933. Economie, diplomaţie şi geopolitică*. Bucureşti : Editura ALL Educational.
Campus, Eliza. 1980. *Din politica externă a României, 1913-1947*. Bucureşti : Editura Politică.
Campus, Eliza. 1988. *State mici şi mijlocii din centrul şi sud-estul Europei în relaţiile internaţionale. Prima jumătate a secolului al XX-lea*. Bucureşti : Editura Politică.
Ciachir, Nicolae. 1996. *Marile Puteri şi România (1856-1947)*. Bucureşti : Editura Albatros.
Moisuc, Viorica. 1991. *Premisele izolării politice a României, 1919-1940*. Bucureşti : Editura Humanitas.
Munteanu, Ioan. 1999. *Sever Bocu (1874-1951)*. Timişoara : Editura Mirton.
Nanu, Frederic C. 1993. *Politica externă a României, 1919-1933*. În româneşte de Liliana Roşca, Emanuela Ungureanu. Iaşi : Editura Institutului European.
Titulescu, Nicolae. 1994. *Politica externă a României*. Ediţie îngrijită de George G. Potra, Constantin I. Turcu, Ion M. Oprea. Bucureşti : Editura Enciclopedică.

DOI: 10.35923/QR.09.03.07

Gizella NEMETH
Adriano PAPO
(Centro Studi Adria–Danubia, Duino Aurisina, Trieste)

L'oblio dei 'potenti'. Vite parallele di alcuni personaggi in genere poco ricordati dalla storiografia

Abstract: (Oblivion of 'Powerful'. Parallel Lives of Some Characters Generally Little Remembered by Historiography) Some personages, wrongly defined as 'minors', have been neglected or even forgotten by historiography. The Authors therefore considered it appropriate to 'rehabilitate' some of them, belonging to the vast world of historical and cultural relations between Italy, Romania and Hungary. They are the Florentine Philip Scolari (1369–1426), *alias* Pippo Spano, the Venetian Lodovico Gritti (about 1480–1534) and the Dalmatian George Martinuzzi Utyeszenics (1482–1551), better known as Brother George. Philip Scolari from apprentice-merchant became the most trusted adviser of King Sigismund of Luxembourg, rapidly climbing the Hungarian social ladder: he became high treasurer, governor of eight counties, ban of Severin; he distinguished himself as a military leader in the wars against the Turks, the Hussites and the Venetians; he was also a distinguished patron of arts. Lodovico Gritti was the natural son of the Venetian doge Andrea, born in Constantinople to a concubine of his father. He distinguished himself on the Bosphorus for the high profits made from his entrepreneurial activity, so much so that he became one of the richest and most important men in Constantinople. Having entered the court of the king of Hungary John Szapolyai, thanks to his close friendship with the sultan and the grand vizier, he became governor, high treasurer, count of Maramureș, commander-in-chief of Hungarian army. By virtue of his enormous political, military and financial power, he transformed himself into an actual despotic prince. He was therefore beheaded in Mediaş during a revolt of Transylvanian people. George Martinuzzi was bishop of Oradea, primate of Hungary, cardinal, high treasurer, supreme judge and military commander, royal lieutenant in Transylvania. He was a brilliant, cunning, ambitious and powerful character. Accused of connivance with the Turk, he ended up barbarously murdered in his castle of Vinţu de Jos.

Keywords: *Philip Scolari, Pippo Spano, Lodovico Gritti, George Martinuzzi Utyeszenics, Transylvania.*

Riassunto: Alcuni personaggi, a torto definiti 'minori', sono stati trascurati o addirittura dimenticati dalla storiografia. Gli Autori hanno pertanto ritenuto opportuno 'riabilitare' alcuni di essi, appartenenti al vasto mondo delle relazioni storiche e culturali tra Italia, Romania e Ungheria. Essi sono il fiorentino Filippo Scolari (1369–1426), il veneziano Ludovico Gritti (ca.1480–1534) e il dalmata Giorgio Martinuzzi Utyeszenics (1482–1551), meglio conosciuto come Frate Giorgio. Filippo Scolari, *alias* Pippo Spano, da apprendista-mercante divenne fidatissimo consigliere di Sigismondo di Lussemburgo salendo rapidamente nella scala sociale ungherese: fu sommo tesoriere, governatore di otto contee, bano di Szörény (Severin); si distinse come condottiero militare nelle guerre contro i turchi, gli ussiti e i veneziani; fu anche un insigne patrono delle arti. Ludovico Gritti era il figlio naturale del doge veneziano Andrea, nato a Costantinopoli da una concubina del padre. Si distinse sul Bosforo per gli alti profitti ricavati dalla sua attività mercantile, tanto da diventare uno degli uomini più ricchi e importanti di Costantinopoli. Entrato alla corte del re d'Ungheria Giovanni Zápolya, grazie alla sua stretta amicizia col sultano e col gran visir, divenne governatore, sommo tesoriere, conte di Máramaros (Maramureș), comandante generale dell'esercito ungherese. In virtù del suo enorme potere politico, militare e finanziario, si trasformò però in un vero principe dispotico. Finì pertanto decapitato a Medgyes (Mediaș) durante una rivolta del popolo transilvano. Giorgio Martinuzzi fu vescovo di Várad (Oradea), primate d'Ungheria, cardinale, sommo tesoriere, giudice supremo e comandante militare, luogotenente regio in Transilvania. Fu un personaggio geniale, astuto, ambizioso e potente. Accusato di connivenza col Turco, finì barbaramente assassinato nel suo

castello di Alvinc (Vinţu de Jos).

Parole chiave: *Filippo Scolari, Pippo Spano, Ludovico Gritti, Giorgio Martinuzzi Utyeszenics, Transilvania.*

Alcuni personaggi, che non possiamo certo ritenere 'minori' dal momento che esercitarono il potere, sono stati trascurati o addirittura dimenticati dalla storiografia. Partendo da questa considerazione gli Autori hanno ritenuto opportuno riportare alla ribalta tre di essi, vissuti tra il XIV e il XVI secolo, che appartengono al vasto mondo delle relazioni storiche e culturali tra Italia, Romania e Ungheria. Essi sono, in ordine cronologico, il toscano Filippo Scolari (1369–1426), il veneziano Ludovico Gritti (ca. 1480–1534) e il dalmata Giorgio Martinuzzi Utyeszenics (1480–1551).

Filippo Scolari, noto in Italia come Pippo Spano e in Ungheria come Ozorai Pipo, appartiene alla schiera di personaggi del passato, che, nati da umili origini, sono riusciti a emergere assumendo alti incarichi direttivi grazie alla propria abilità e capacità intellettiva. Ciononostante, tuttora non è una figura molto popolare, almeno fuori dai confini dell'Ungheria e della Romania. Su Filippo Scolari ci sono pervenute le biografie, a dire il vero redatte con giudizi oltremodo lusinghieri nei suoi confronti, d'uno scrittore anonimo fiorentino del XV secolo, di Jacopo Bracciolini, figlio dell'umanista Poggio, e di Domenico Mellini. Risalgono invece alla seconda metà dell'Ottocento una biografia dello Scolari redatta dall'ungherese Gusztáv Wenzel, peraltro autore della raccolta di gran parte dei documenti che lo riguardano, e le numerose pubblicazioni uscite negli anni Trenta e Quaranta del Novecento redatte dall'italianista magiaro Florio Banfi, che ne ha esaltato il genio militare e la liberale generosità. Di Filippo Scolari si è occupata anche la storiografia serba con Stanoje Stanoievíć (1901) e quella rumena con Ioan Haţegan (1978 e 1981), e in tempi più vicini a noi quella ungherese con Ferenc Vadas (1987), che riporta tradotte in ungherese le biografie dell'Anonimo fiorentino, di Jacopo Bracciolini e di Domenico Mellini, integrandole con un interessante e puntuale studio di Pál Engel; recentemente sono usciti diversi lavori della ricercatrice ungherese Katalin Prajda. Per quanto riguarda gli storici italiani, uno spazio di rilievo è stato dato a questo personaggio da Curzio Ugurgieri Della Berardenga (1963), da Franco Cardini (1992 e 1994) e dagli autori del presente saggio nella monografia *Pippo Spano. Un eroe antiturco antesignano del Rinascimento* (2006), anche nella versione ungherese *Ozorai Pipo. A győzelmes törökverő és a reneszánsz előfutára* (2017).

Szilárd Süttő imputa la scarsa presenza di Filippo Scolari nel panorama storiografico magiaro al fatto che questo personaggio fu una 'creazione' di Sigismondo di Lussemburgo, il quale non fu molto popolare nella storia medievale magiara. Non sorprende quindi il fatto – annota Süttő – che proprio quegli storici, come Gusztáv Wenzel, che hanno cercato di rivalutare la figura di Sigismondo hanno anche studiato il più esaustivamente possibile anche il ruolo storico e la personalità dei personaggi a

lui strettamente collegati. Tuttavia, nel corso di questa rivalutazione storica questi eroi, prima ingiustamente trascurati, sono stati talvolta addirittura idealizzati, anche se in parte queste esagerazioni sono state recentemente ridimensionate[1].

Filippo Scolari nacque nel 1369 a Tizzano, nei dintorni di Firenze; apparteneva a una nobile famiglia ghibellina decaduta che discendeva dal casato dei Buondelmonti. Abile com'era nel far di conto, fu affidato all'età di tredici anni al mercante fiorentino Luca del Pecchia, il quale esercitava la professione in Ungheria, al pari di molti altri artigiani e imprenditori toscani dell'epoca. Il giovane Filippo, notato per la sua bravura dal tesoriere del re, ch'era un cliente di Luca del Pecchia, fu accolto al servizio dell'arcivescovo di Esztergom, János Kanizsai. Ma l'abilità di conto dello Scolari attirò pure l'attenzione dello stesso re d'Ungheria e futuro imperatore, Sigismondo di Lussemburgo, il quale lo assunse alla propria corte nominandolo nel 1401 governatore delle miniere di sale. Sappiamo però che già nel novembre del 1399 lo Scolari dirigeva le miniere d'oro di Körmöcbánya (Bánska Kremnica, Slovacchia). Nel 1407 l'ex apprendista mercante di Tizzano, rivelatosi un ottimo amministratore, fu nominato sommo tesoriere del Regno d'Ungheria, incarico che però ricoprì per un solo anno.

Filippo Scolari divenne in breve tempo uno dei più fidati e stretti consiglieri del re Sigismondo e salì molto rapidamente nella scala sociale ungherese, anche senza essere barone o prelato. Fu *ispán* (da cui deriva il suo soprannome italiano di 'Spano'), cioè governatore delle contee di Temes (Timiş) [2], Csanád (Cenad), Keve (Kovin), Krassó (Caraş), Arad, Csongrád, Zaránd (Zarand) e Fejér; nel 1408–1409 fu anche bano di Szörény (Severin**)**. Esercitava inoltre una notevole influenza sull'episcopato di Várad (Oradea) e sull'arcivescovado di Kalocsa, in genere diretti o amministrati da parenti o amici e delle cui rendite poteva usufruire personalmente nei periodi di vacanza della sede. Per dare un'idea della rapida scalata di Filippo Scolari alle più alte cariche del regno si pensi che, mentre ancora il 29 ottobre 1402 occupava il quarantottesimo posto tra i cento e dieci *"*praelati, barones, nobiles, proceres*"* che avevano accompagnato il re Sigismondo a Pozsony, l'odierna Bratislava, in occasione della stipula del contratto che designava il duca d'Austria, Alberto IV, erede di Sigismondo al trono magiaro, sei anni dopo era già salito di parecchi gradini nella scala gerarchica ungherese: era al nono posto nell'elenco dei membri dell'Ordine del Drago, fondato dal sovrano e dalla regina Barbara di Cilli dopo la vittoriosa campagna di Bosnia del 1408. In effetti, nel 1408 Filippo Scolari era già tra i quattro–cinque grandi dignitari del Regno d'Ungheria, se non proprio il principale consigliere del re.

Filippo aveva stabilito la propria residenza nel villaggio di Ozora, che gli era stato portato in dote dalla moglie Borbála, figlia d'un ricco possidente terriero del luogo, e qui, attorno al 1416, fece costruire uno splendido castello, oggi completamente ristrutturato e trasformato.

[1] Cfr. Süttő 2008.

[2] Se non espressamente specificato, anche nel prosieguo il toponimo ungherese sarà seguito, tra parentesi, da quello rumeno.

Filippo Scolari fu soprattutto un eccellente condottiero militare: le sue numerose e vittoriose campagne militari contro i turchi, anche se non molto memorabili, lo resero famoso pure in Italia, tant'è che divenne uno dei principali modelli di capitano fiorentino; prova ne è il suo ritratto, oggi conservato agli Uffizi, opera di Andrea del Castagno, in atteggiamento spavaldo, con le braccia tese, le gambe divaricate, l'armatura da torneo, la spada arcuata sopra le ginocchia. Filippo partecipò alle campagne promosse da Sigismondo di Lussemburgo per sottomettere i ribelli bosniaci, pronti a passare dalla parte del re di Napoli, Ladislao d'Angiò–Durazzo, o da quella degli ottomani. Non fu invece fortunato nelle due campagne condotte contro gli ussiti nel 1420 e 1422, mentre le sue campagne militari in Italia, anche se praticamente vittoriose, diedero adito a qualche sospetto di tradimento e corruzione. Un suo grosso merito fu però quello d'aver fatto costruire la fortezza di Orsova (Orşova) sul Danubio e d'aver rafforzato la linea di difesa che correva tra Szörény e Belgrado, che a lungo avrebbe frenato le scorrerie ottomane verso la Transilvania e l'attuale Banato.

Filippo Scolari non fu soltanto un abile amministratore e un invincibile condottiero, ma anche un insigne mecenate, patrono delle arti, fondatore di chiese, monasteri e ospedali. Morì a Lippa (Lipova), il 27 dicembre 1426, dopo aver appena concluso la sua ultima battaglia contro i turchi a Galambóc (Golubac, oggi in Serbia) e, come aveva deciso quand'era ancora in vita, fu sepolto a Székesfehérvár nella cappella che s'era fatto costruire accanto a quella dov'erano raccolte le spoglie dei re d'Ungheria.

Di Ludovico Gritti – siamo passati al secondo personaggio di questa breve rassegna – si sono espressamente occupati: lo storico austriaco Heinrich Kretschmayr (1896); gli storici ungheresi: Ferencz Révész (1890), Gábor Barta (1971), Ferenc Szakály (1986 e 1995) e Tibor Kardos (1970 e 1973); lo storico rumeno Aurel Decei (1974); lo storico americano Robert Finlay (1982, 1984 e 1988); la storica italiana Carla Coco (1984 e 1990); la storica polacca Katarzyna Niemczyk (2019); gli storici turchi Elvin Otman (2009 e 2012), Mahmut H. Şakiroğlu (1994), e Özlem Kumrular (2007-2008). Gli autori del presente saggio se ne sono occupati nella monografia *Ludovico Gritti. Un principe-mercante del Rinascimento tra Venezia, i Turchi e la corona d'Ungheria* (2002), rivisitata e ampliata col titolo *Ludovico Gritti. Il figlio del Principe di Venezia* (2021), di prossima pubblicazione anche nella versione rumena *Ludovico Gritti. Un prinţ veneţian in Transilvania, în serviciul lui Soliman Magnificul* per i tipi della Ratio & Revelatio Editura di Oradea, e in numerosi articoli apparsi in diverse riviste e atti di convegni. L'esemplarità negativa della figura di Gritti, spesso incarnazione del male, a volte personaggio dubbioso e impaurito, è stata abbondantemente trattata nella letteratura ungherese dell'Otto e Novecento (Ede Szigligeti, Mihály Tompa, Mór Jókai, Géza Földes ecc.)[1].

Ludovico Gritti era il figlio naturale del doge di Venezia, Andrea; era nato nel 1480 circa a Costantinopoli, dove il padre praticava con successo – e con grossi profitti

[1] Rimandiamo a questo proposito alla prefazione alle due monografie degli Autori citate sopra, scritta da Amedeo Di Francesco, *Gritti nella mitografia letteraria ungherese*.

– la mercatura, grazie anche alle agevolazioni fiscali ricevute dal gran visir Ahmed pascià, che lo aveva addirittura introdotto alla corte del sultano Bayezid II. Sua madre, molto probabilmente, era una concubina del padre, molto probabilmente greca.

Dopo un breve soggiorno nella Repubblica di Venezia, Ludovico Gritti si stabilì definitivamente sul Bosforo, precisamente alle Vigne di Pera, dall'altra parte del Corno d'Oro rispetto a Costantinopoli. Qui, seguendo le orme del padre, si dedicò, anche lui con sommo profitto, alla professione di mercante e di banchiere, commerciando ogni sorta di mercanzie: grano, pietre preziose, salumi, seta, vino e ancora zafferano, salnitro, stagno. In breve tempo, si distinse per gli alti guadagni all'interno della cerchia dei mercanti europei di Costantinopoli, dei quali divenne il protettore e il capo carismatico, proprio come lo era stato il padre Andrea, prima che venisse smascherata la sua attività spionistica alla vigilia della guerra veneto–turca del 1499. E, al pari del padre, procurò alla sua città d'origine importanti privilegi commerciali: fu un eccellente *partner* commerciale della Repubblica Veneta, ma anche un suo fedele informatore politico–militare.

Divenuto uno degli uomini economicamente più potenti di Costantinopoli grazie anche alla protezione di cui godeva da parte del gran visir İbrahim pascià e del sultano Solimano il Magnifico, di cui era divenuto intimo amico, Ludovico Gritti non tardò a entrare in politica: l'occasione propizia gli si presentò in occasione della missione compiuta a Costantinopoli dal diplomatico polacco Hieronym Łaski, mandato sul Bosforo dal re d'Ungheria Giovanni Zápolya a negoziare l'alleanza con la Sublime Porta, alleanza che si concretizzò proprio grazie alla capacità diplomatica di Gritti, il quale alla fine delle trattative fu nominato dal sultano 'ambasciatore e agente' del re Giovanni presso la Porta.

L'alleanza stipulata tra l'Ungheria e la Porta coinvolse direttamente Gritti nell'offensiva osmanica contro Vienna dell'estate del 1529. Dopo la riconquista di Buda da parte dei turchi, Giovanni Zápolya, rimesso sul trono magiaro, fu riconosciuto da Solimano legittimo re d'Ungheria, e Ludovico Gritti, per esser stato il promotore dell'alleanza con la Porta, fu ricompensato dal re Giovanni con la nomina a 'sommo tesoriere' e 'consigliere' del regno magiaro; fu altresì gratificato con le rendite dell'importante vescovado ungherese di Eger e, da parte del sultano, con la signoria sui territori dalmati di Clissa, Poglizza e Segna. La carica di sommo tesoriere comportava altresì il controllo, fino ad allora prerogativa esclusiva della potente famiglia dei Fugger, delle miniere di metalli (rame e oro) della Transilvania e dell'Ungheria Superiore. Sembra che Gritti fosse esperto di tecniche minerarie: aveva perfino scoperto una miniera d'oro in Transilvania; ma, nonostante lo sfruttamento delle miniere d'oro transilvane, le quali produssero molto metallo prezioso e di buona qualità, la situazione dell'erario ungherese non migliorò più che tanto sotto la direzione di Ludovico Gritti e dei suoi collaboratori.

I grossi meriti acquisiti nella difesa della fortezza di Buda di fronte alla possente offensiva sferrata da Ferdinando d'Asburgo nell'autunno del 1531 procurarono a Gritti la nomina a *comes* di Máramaros (Maramureş), insieme con la direzione delle miniere

di sale di tutta la Transilvania, e quella ancor più importante di governatore del Regno d'Ungheria, nomina contestata però da una parte della nobiltà magiara, che vedeva in lui soprattutto un agente della Porta. L'anno seguente, il veneziano fu investito della carica di capitano generale, ossia di comandante supremo dell'esercito magiaro.

Come comandante militare, Gritti, ancorché valido soldato quale s'era distinto l'anno prima nella difesa di Buda, non seppe però emulare le gesta del suo compatriota Filippo Scolari nel corso dell'offensiva turca del 1532. Il ritiro dei turchi da Kőszeg, dove furono fermati da Miklós Jurisics (28 agosto 1532), segnò pure l'inizio del declino politico e finanziario di Ludovico Gritti, declino che si sarebbe accentuato nel corso degli anni 1533–34 e che lo avrebbe portato inesorabilmente al patibolo.

Le macchinazioni dei suoi avversari a Costantinopoli costrinsero infatti Gritti a lasciare in fretta e furia la sua residenza sul Bosforo per quello che sarebbe stato il suo ultimo viaggio alla volta dell'Ungheria. Il figlio del doge trovò la Transilvania in gran fermento, dopo che il vescovo di Várad, Imre Czibak, aveva aizzato il popolo a prendere le armi contro il veneziano, da lui descritto come un despota assetato di potere e di ricchezza, che voleva usurpare il trono del legittimo re Giovanni Zápolya e sottomettere il paese al giogo turco. Il popolo, che nel corso degli ultimi anni aveva anche dovuto subire le conseguenze della carestia e dell'aumento dei prezzi e delle tasse, ascoltò le parole del prelato e accorse numeroso alle armi. L'uccisione di Imre Czibak da parte degli uomini di Gritti accelerò gli eventi: un grosso esercito transilvano, moldavo e valacco impedì ai grittiani di proseguire il viaggio per Buda, costringendoli a riparare entro le mura della città di Medgyes (Mediaş), dove, dopo tre settimane di assedio, il figlio del doge, ormai abbandonato anche dai suoi uomini più fidati e sofferente di febbre quartana, fu catturato dagli assalitori e atrocemente giustiziato il 29 settembre 1534.

Ludovico Gritti fu anche uno dei pochissimi 'infedeli' a far carriera politica e a esercitare un ruolo di primaria importanza nell'Impero Ottomano, grazie appunto alla sua intima amicizia col sultano e col gran visir, anche se gl'incarichi da lui ricoperti nell'ambito della politica estera dell'impero osmanico ne violavano le consuetudini e gl'ideali. L'eccezionalità della sua posizione sia a Costantinopoli che in Ungheria (Gritti era vuoi sul Bosforo vuoi a Buda pur sempre uno straniero e per di più figlio d'un principe occidentale), il suo immenso potere economico, i suoi metodi dispotici di governo, la sua smisurata ambizione politica (corse voce che addirittura aspirasse alla Corona magiara), i cospicui crediti finanziari che aveva elargito in Ungheria e a Costantinopoli avevano finito col procurargli non pochi nemici in entrambe le corti. La fine atroce che lo avrebbe atteso a Medgyes fu perciò abbastanza scontata e prevedibile.

Gli Autori hanno cercato di dare una risposta a un quesito che molti storici si sono posti, cioè se Ludovico Gritti fu in effetti un fedele servitore e strumento della Porta, un leale funzionario del re Giovanni Zápolya, un agente della Repubblica di Venezia o soltanto un ambizioso avventuriero, tipico 'principe rinascimentale', o ancora un mercante che cercò d'inserirsi nel gioco della grande politica europea e di sfruttare le contraddizioni della politica magiara di quel cruciale momento storico per

consolidare i propri interessi economici e finanziari. Fu soprattutto un mercante – è la risposta – che entrò in politica, favorito in ciò dagli stessi avvenimenti del tempo e manipolato dallo stesso sultano Solimano il Magnifico, per incrementare i propri profitti, oltre che ovviamente per aumentare il proprio prestigio sociale. Gritti non fu un insigne statista, ma rimase fino alla fine dei suoi giorni un abile uomo d'affari, che fece male i propri conti e investì i propri capitali in un paese sbagliato e in un'impresa troppo a rischio e superiore alle sue capacità.

Gli Autori hanno cercato di riportare all'attenzione della storiografia italiana uno dei capitoli più importanti e controversi della storia d'Ungheria, ma soprattutto di riabilitare anche questo personaggio, invero complesso, ambiguo ma affascinante, che la storiografia magiara, ma non solo, ha in genere considerato alla stregua d'un avventuriero ambizioso, spregiudicato e scaltro, d'un despota cinico e crudele, d'un 'principe rinascimentale' talentuoso, ma senza scrupoli, avido di potere e di lusso, d'un "serpente velenoso e viscido" (Révész), che aveva eliminato i suoi avversari politici per rafforzare i propri interessi economici e che per i profitti e la gloria non aveva esitato a farsi musulmano. Gli Autori hanno smentito, con prove oggettive, anche la sua presunta apostasia, sostenuta dallo storico padovano Paolo Preto[1].

E veniamo all'ultimo personaggio protagonista di questa nostra galleria di personaggi 'trascurati' dalla storiografia: Giorgio Martinuzzi Utyeszenics (Yurai era il suo nome di battesimo), meglio noto come Frate Giorgio o nei documenti ungheresi come György Barát.

Di Giorgio Martinuzzi Utyeszenics si sono occupati principalmente il francese Antoine Béchet (1715), autore della prima biografia del nostro personaggio, il tedesco Joachim Christoph Friedrich Schulz (1790), l'ungherese Mihály Horváth (1872), il croato Ognjeslav M. Utiešenović (1881), il dalmata Giuseppe Alačević (1882). La vita di frate Giorgio ha anche incontrato l'attenzione di romanzieri, novellisti e drammaturghi. Gli autori di questo saggio hanno diffusamente trattato questo personaggio in diverse monografie (*Giorgio Martinuzzi. Figura e ruolo politico di un monaco–statista dalmata nella storia ungherese del Cinquecento*, *Frate Giorgio Martinuzzi. Cardinale, soldato e statista dalmata agli albori del Principato di Transilvania*, *Nemăsurata ispită a puterii. Gheorghe Martinuzzi, adevăratul rege al Transilvaniei în secolul al XVI–lea*, *Il diavolo e l'acquasanta*), oltreché in numerosi articoli, per i cui estremi si può far riferimento alle succitate monografie.

Giorgio Martinuzzi Utyeszenics fu vescovo di Várad (Oradea), primate d'Ungheria, cardinale, ministro, cancelliere, sommo tesoriere, voivoda di Transilvania, giudice supremo e comandante militare, tutore dell'erede al trono d'Ungheria, reggente del regno magiaro ch'era stato di Giovanni Zápolya: un personaggio geniale, astuto e potente, titolato altrettanto quanto lo erano stati Filippo Scolari e Ludovico Gritti. Anzi, per certi aspetti caratteriali e della carriera può essere accostato proprio a Ludovico Gritti, il quale, a sua volta, è stato comparato dagli Autori allo Scolari[2].

[1] Cfr. Preto 1975 e 1994.
[2] Cfr. Nemeth, Papo 2006.

Nato nel 1482 nel castello di Kamičac, in Croazia; proveniva da una famiglia nobile ma decaduta, quella degli *Utiešen*, da cui Utiešenić e l'ungherese Utyeszenics, già esistente in Croazia nel XIII secolo (la madre Ana Martinušević, da cui il cognome italianizzato del Nostro in Martinuzzi, era croata, il padre Gregor serbo), passò l'infanzia alla corte di Giovanni Corvino, il figlio del re Mattia, e successivamente al servizio di Jadwiga Piasti, la madre di Giovanni Zápolya, addetto ai lavori più umili. Dopo un'esperienza militare al servizio dello stesso Giovanni Zápolya e una monastica prima nel convento di Buda degli eremiti paolini, poi in quello polacco di Częstochowa e infine in quello ungherese di Lád (oggi Sajólád), nel 1528 passò definitivamente al servizio del re d'Ungheria, Giovanni Zápolya, che allora combatteva una cruenta guerra contro Ferdinando d'Asburgo, con cui divideva il trono. Nominato 'provveditore regio' nel 1531, subentrò al qui già menzionato Imre Czibak nella direzione dell'importante vescovado di Várad; fu quindi nominato consigliere regio e sommo tesoriere, assumendo l'amministrazione del regno, che diresse con grande abilità. Dopo la morte dello Zápolya, la presa di Buda da parte dei turchi (1541) e il trasferimento della corte reale in Transilvania, Martinuzzi, nominato reggente e tutore del figlio dello Zápolya, Giovanni Sigismondo, concentrò tutto il potere nelle proprie mani. Diresse in prima persona i negoziati ch'erano stati avviati tra i rappresentanti dei due re d'Ungheria per il trasferimento a Ferdinando d'Asburgo della parte di regno rimasta prima sotto la giurisdizione dello Zápolya, poi sotto quella della di lui vedova Isabella Jagellone. Le trattative, iniziate a Vienna nel 1535, sarebbero proseguite con alterne vicende inframmezzate da scontri armati tra le parti concorrenti, dalle frequenti discordie che scoppiavano tra la regina Isabella e il reggente e dalla continua minaccia ottomana[1]. L'arrivo in Transilvania dell'esercito asburgico del generale Giovanni Battista Castaldo forzò la conclusione dei negoziati, che avrebbero avuto luogo a Gyulafehérvár (Alba Iulia) il 19 luglio 1551: la regina Isabella e il principe Giovanni Sigismondo trasferirono a Ferdinando d'Asburgo e ai suoi eredi i diritti sul Regno d'Ungheria e di Transilvania, ricevendo in cambio i ducati slesiani, oggi in Polonia, di Oppeln (Opole), Frankenstein (Ząbkowice Śląskie) e Münsterberg (Ziębice). La Porta non riconobbe il trattato di Gyulafehérvár e mandò un suo esercito nel Banato per restaurare lo *status quo*. Durante la campagna militare contro i turchi Giorgio Martinuzzi, personaggio divenuto 'scomodo' per la nuova classe dirigente asburgica, fu accusato di connivenza col nemico: ciò avrebbe segnato la sua condanna a morte. Su ordine di Ferdinando, il generale Giovanni Battista Castaldo lo fece assassinare in maniera efferata nel suo castello di Alvinc (Vinţu de Jos) all'alba del 17 dicembre 1551. Ferdinando e i suoi complici saranno tutti assolti con formula piena.

> Martinuzzi – scrive il suo biografo Ognjeslav Utiešenović – è uno di quei personaggi storici che sono come le colonne portanti d'un palazzo o di un tempio greco […]. Il suo fu un assassinio non solo fisico ma anche morale"[2]. Positivo, nel

[1] Sui negoziati cfr. Papo 2008.
[2] Utiešenović 1881, p. 1.

> complesso, è pure il giudizio di Antoine Béchet[1]. I giudizi dei contemporanei di Martinuzzi non sono invece molto lusinghieri nei suoi confronti: essi mettono l'accento sull'astuzia, sull'avidità, sull'ambizione, sulla superbia di questo personaggio, che, al pari di Ludovico Gritti aveva concentrato nelle proprie mani tutto il potere in modo da dominare il re Giovanni Zápolya, finché questi era ancora in vita, poi la di lui vedova, Isabella Jagellone. Gritti, come sappiamo, è stato definito un serpente velenoso e viscido, che si era turchizzato e che voleva turchizzare anche gli ungheresi, Martinuzzi un "rapace senza pudore, consanguineo del Turco.

Antonio Veranzio, che pure gli era stato amico, lo avrebbe visto volentieri sulla croce o sulla forca. Questi giudizi dei suoi contemporanei, spesso oltremodo negativi, avrebbero finito col condizionare anche quelli di molti storici, sia coevi che non. Tutti però concordano sulla sua genialità in quanto uomo di stato, avveduto, capace, lungimirante, che aveva cercato di realizzare un progetto grandioso: quello di riunificare le due parti del Regno d'Ungheria. Gábor Barta lo reputa infatti uno dei più ragguardevoli statisti magiari della sua epoca[2]. Imre Szántó è allineato con Barta, anzi riconosce a Martinuzzi l'intenzione di voler difendere tutto il Regno d'Ungheria dalla minaccia turca[3]. Mihály Horváth è l'unico tra gli storici contemporanei ad assolverlo completamente[4]. Secondo Károly Sebestha[5], la storia magiara è ricca di uomini la cui grandezza sta nel fatto che con tutta la loro anima servono il bene pubblico anteponendolo agli interessi privati. Con questi grandi uomini – è convinto Sebestha – i loro contemporanei sono stati di solito ingrati. La loro forza d'animo, con cui seguono le proprie convinzioni, senza le quali non avrebbero raggiunto lo scopo prefissato, li ha però portati in conflitto con i propri contemporanei, i quali diffidavano delle novità ritenendo che esse avrebbero colpito i loro interessi. Ciò è valso anche per Giorgio Martinuzzi Utyeszenics, una delle figure più grandi e nobili della storia d'Ungheria. Se i suoi numerosi nemici – osserva Sebestha – non sono mai riusciti a trovare una scusa plausibile per farlo cadere, ciò significa che la sua vita privata fu senza macchia.

Bibliografia

Barta, Gábor. 1984. *Az erdélyi fejedelemség születése*, Budapest: Gondolat.

Barta, Gábor. 1988. *Vajon kié az ország?*. Budapest: Labirintus.

Béchet, Antoine. 1715. *Histoire du ministere du Cardinal Martinusius*. Paris: Compagnie des Libraires.

Horváth, Mihály. 1872. *Utyeszenich Fráter György élete*. Pest: Ráth Mór.

Nemeth, Gizella - Papo, Adriano. 2006. *Due biografie parallele*, in *Con dottrina e con volere insieme*, a cura di Antonio D. Sciacovelli. Szombathely: Savaria University Press, p. 337-348.

Nemeth Papo, Gizella - Papo, Adriano. 2002. *Ludovico Gritti. Un principe-mercante del Rinascimento tra Venezia, i Turchi e la corona d'Ungheria*. Mariano del Friuli (Gorizia): Edizioni della Laguna.

[1] Béchet 1715.
[2] Cfr. Barta 1984, p. 112 e Barta 1988, p. 9.
[3] Cfr. Szántó 1985, p. 74.
[4] Cfr. Horváth 1872, p. 378-385.
[5] Cfr. Sebesztha 1904.

Nemeth Papo, Gizella - Papo, Adriano. 2006. *Pippo Spano. Un eroe antiturco antesignano del Rinascimento*. Mariano del Friuli (Gorizia): Edizioni della Laguna.

Németh Papo, Gizella - Papo, Adriano. 2017. *Ozorai Pipo. A győzelmes törökverő és a reneszánsz előfutára.* Budapest: Nemzetközi Magyarságtudományi Társaság.

Nemeth Papo, Gizella - Papo, Adriano. 2021. *Ludovico Gritti. Il figlio del Principe di Venezia.* Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Papo, Adriano. 2008. *György Martinuzzi Utyeszenics e i negoziati per la cessione della Transilvania alla Casa d'Austria*, in "Mediterrán Tanulmányok". Tomo XVII, p. 1-29.

Papo, Adriano - Nemeth Papo, Gizella. 2011. *Giorgio Martinuzzi. Figura e ruolo politico di un monaco–statista dalmata nella storia ungherese del Cinquecento*. Szombathely: Savaria University Press.

Papo, Adriano - Nemeth Papo, Gizella. 2017. *Frate Giorgio Martinuzzi. Cardinale, soldato e statista dalmata agli albori del Principato di Transilvania*. Canterano (Roma): Aracne editrice.

Papo, Adriano - Nemeth Papo, Gizella. 2019. *Nemăsurata ispită a puterii. Gheorghe Martinuzzi, adevăratul rege al Transilvaniei în secolul al XVI-lea.* Oradea: Editura Ratio & Revelatio.

Papo, Adriano, Nemeth Papo, Gizella. 2020. *Il diavolo e l'acquasanta. Frate Giorgio Martinuzzi, fondatore del Principato di Transilvania.* Oradea: Editura Ratio & Revelatio.

Preto, Paolo. 1975. *Venezia e i Turchi*, Padova: G.C. Sansoni.

Preto, Paolo. 1994, *I servizi segreti di Venezia*, Milano: Il Saggiatore.

Sebesztha, Károly. 1904. *Fráter György élete*. Máramarossziget: Berger.

Süttő Szilárd. 2008. *Aus fremden Kaufleuten ungarische Kriegsherren. Über die Bewertung des Filippo Scolari und der Gebrüder Tallóci in der ungarischen Mediävistik*, in „Studia historica adriatica ac danubiana". Tomo I, n. 1, p. 41-51.

Szántó, Imre. 1985. *Küzdelem a török terjeszkedés ellen Magyarországon. Az 1551-1552. évi várháborúk.* Budapest: Akadémiai Kiadó.

Utiešenović, Ognjeslav M. 1881. *Lebensgeschichte des Cardinals Georg Utiešenović, genannt Martinisius*. Wien: Wilhelm Braumüller.

DOI: 10.35923/QR.09.03.08

Laurenţiu NISTORESCU
(Centrul de Studii DacoRomanistice Lucus)

Cloilios, un episod de autocenzură la Titus Livius

Abstract: (Cloilios, an episode of self-cenzorship in Titus Livius) The confusion that the canonical Roman historian Titus Livius makes between the Bastarn military leader Clondicus and the Getic leader Cloilios, when recounting the events in the context of the battle of Pydna in 168 BC, cannot be completely explained as a mistake. The historical climate of the rise of Emperor Augustus and the possible implications of recording the correct information lead to the assumption of an act of self-censorship. My work seeks to prove this theory.

Keywords: *Titus Livius, Cloilios, Clondicus, self-cenzorship, Augustan epoch.*

Rezumat: Confuzia pe care istoricul roman canonic Titus Livius o face între liderul militar bastarn Clondicus și cel get Cloilios, atunci când relatează evenimentele din contextul bătăliei de la Pydna din anul 168 î.Hr., nu poate fi complet explicată drept greșeală. Climatul istoric al ascensiunii împăratului Augustus și posibilele implicații ale consemnării informației corecte conduc spre supoziția unui act de autocenzură. Lucrarea mea urmărește să demonstreze această teorie.

Cuvinte-cheie: *Titus Livius, Cloilios, Clondicus, autocenzură, epoca augustană.*

Argument

Anul 168 î.Hr. constituie un jalon de primă însemnătate în istoria constituirii Imperiului Roman și, deopotrivă, a destrămării ordinii *de facto* generate în urma confruntării petrecute cu două secole mai devreme între Imperiul Persan și coaliția dominată de Regatul Macedoniei – ordine pe care am etichetat-o, în repetate intervenții anterioare, drept *commonwealth elenistic*. Bătălia de la Pydna din 22 iulie 168 î.Hr., punctul culminant al acestui an de cotitură, a marcat lichidarea statului independent al Macedoniei și dezechilibrarea întregului sistem de forțe din regiunea balcano-anatoliană, asigurând totodată instalarea durabilă a puterii Romei în estul Mediteranei. Firesc, atât evenimentul de la Pydna, cât și întregul său context transgenerațional, și-au găsit reflectarea corespunzătoare, fatalmente partizană perspectivei oficiale a cetății de pe Tibru, în opera celui mai de seamă istoric al lumii romane, Titus Livius, cărturar care și-a elaborat cronica la șapte generații după consumarea întâmplărilor mai sus menționate.

Relatată în stilul care caracterizează întregul tratat *Ab urbe condita* – adică, înainte de toate, cu o rigurozitate formală, în pofida romano-centricității sale – confruntarea de la Pydna are, totuși, în narațiunea lui Titus Livius, un „defect de fabricație" asupra căruia ne propunem să zăbovim în cele ce urmează. Este vorba, ne

grăbim să precizăm, de identitatea unui lider militar care a evitat la limită calitatea de actor combatant al înfruntării militare, rămânând însă, chiar și prin neangajarea în luptă, un actor de prim rang al contextului politic asociat, context resimțit încă din momentul consumării sale ca având implicații supraregionale: Clondicus, dacă urmăm *ad litteram* textul livian, Cloilios, dacă ne asumăm identificarea impusă de analiza critică a corpusului de surse primare referitoare la ansamblul evenimențial aici menționat.

Narativul livian și problema Clondicus

La începutul lunii iulie a anului 168 î.Hr., ne relatează Titus Livius[1], după ce forțele antiromane mobilizate de regele macedonean Perseus și-au organizat tabăra la sud de așezarea Pydna, în vecinătatea litoralului egeic, o grupare de 20 de mii de călăreți și infanteriști mercenari gali, în frunte cu comandantul Clondicus, și-a făcut apariția în așezarea Desudava/Desudaba din ținutul Maedica, în baza chemării prealabile a regelui macedonean și a angajamentului acestuia că-i va recompensa cu câte zece drahme de aur pentru fiecare călăreț și câte cinci pentru fiecare pedestraș, plus o mie pentru comandantul lor. Sosiți în tabăra acestora pentru a le transmite ordinele de dispozitiv, trimișii regelui Perseus au oferit comandanților lor militari o serie de cadouri (mantale și echipamente de cavalerie), informându-i că vor fi plătiți după bătălie. Clondicus a refuzat, ordonând oamenilor săi să nu intre în dispozitivul stabilit de Perseus decât după ce va primi în avans plata promisă. Informat de trimișii săi, regele macedonean a ținut un consiliu de război (în care a apreciat ca perfidă atitudinea galilor) și, estimând că nu le este necesară decât o parte din efectivele conduse de Clondicus, i-au transmis acestuia o nouă ofertă. Clondicus a refuzat însă noua propunere și a ordonat oamenilor săi să se întoarcă spre Dunăre, astfel că în bătălia decisivă cu romanii consulului Lucius Aemilius Paullus, forțele lui Perseus s-au aflat în netă inferioritate, fiind înfrânte categoric.

Se știe, pentru ca un text (un fragment de text) să se bucure de prezumția de veridicitate, înainte de confruntarea sa cu alte mijloace de probă, implicit cu alte surse literare, el trebuie, înainte de toate, să-și fie consecvent sieși. Or, nu acesta este cazul relatării liviene cu privire la sus-numitul Clondicus și galii săi. Cu doar câteva pasaje mai devreme[2], în sensul cronologic al dezvoltării narative, Titus Livius îl mai menționase pe Clondicus, însă într-un context cu totul diferit, având drept singur numitor comun cu evenimentele de la Pydna doar poziționarea anti-romană, dar care exclude prezumția identității de persoană. Cu 12 ani mai devreme, Filip al V-lea, tatăl și predecesorul la tronul macedonean al lui Perseus, totodată și inițiatorul politicii de

[1] Titus Livius, *Ab urbe condita* 44, 26-27.
[2] Titus Livius, *Ab urbe condita* 40, 58.

confruntare cu Roma[1], convinsese gruparea bastarnă din nord-vestul spațiului pontic[2] să atace Dardania (devenită, la acea vreme, protectorat roman), cu scopul de a se strămuta acolo și a organiza o incursiune în Italia. O armată impresionantă condusă de liderul bastarn Cotto, în care putem bănui că pe lângă bastarni fuseseră mobilizate și contingente ale altor neamuri din regiune (carpi și peucini în primul rând), traversase teritoriul regatului getic, în ceea ce istoria a consemnat drept prima confruntare a bastarnilor cu regele Oroles[3], înfrângând opoziția acestora înainte de trecerea Dunării, dar alegând ca traseu către ținta lor dardană nu cursul fluviului, aflat sub control getic, deci prezentând riscurile unor hărțuiri continue, ci traversarea teritoriului regatului Traciei sudice. Inițial favorabili înțelegerilor macedo-bastarne, tracii au ajuns la confruntare militară cu armata de invazie, coaliția bastarnă suferind o înfrângere majoră la Donuca și destrămându-se înainte de a-și atinge obiectivul principal. În acest moment își face apariția adevăratul Clondicus, el fiind nu gal, ci unul dintre comandanții militari din subordinea lui Cotto, care reușește să păstreze alături nucleul eminamente bastarn al coaliției (circa 30.000 de oameni), cu care și-a continuat campania spre Dardania, fără să mai reușească însă să-i înfrângă pe aceștia și, astfel, să pregătească strămutarea neamului său în acele ținuturi. Obligați să se întoarcă în teritoriile din care sosiseră, bastarnii vor repeta tentativa lor în primăvara anului 175 î.Hr., suferind însă de această dată o severă înfrângere din partea geților lui Oroles (înainte de traversarea Dunării, cum precizează Livius[4]), nereușind nici de această dată, în pofida unor mici victorii pe teren, să-i înfrângă pe dardani și fiind nevoiți să se replieze din nou în nordul carpic. Clondicus dispare din izvoare încă din 179 î.Hr., nemaifiind menționat în niciuna din manevrele bastarne ulterioare; suntem obligați să admitem că, dacă va fi supraviețuit fizic succesiunii de eșecuri, el nu avea cum să se mențină politic în prim-planul decizional bastarn. La aceasta se adaugă și decalajul de timp, trecerea a mai bine de 12 ani făcând cu totul neverosimilă implicarea sa în evenimentele de la Pydna – evenimente în care Titus Livius îi atribuie noului Clondicus și o altă identitate etnică: cea de gal, populație cu care romanii erau familiarizați de secole și pe care nu aveau cum s-o confunde ori s-o echivaleze cu cea a bastarnilor.

Limite obiectivabile ale narativului livian

De altfel, Clondicus nu este menționat cu referire la evenimentele din anul 168 î.Hr. nici de către ceilalți autori care relatează evenimentele, mai mult sau mai puțin

[1] Inițiată ca efect secundar al războaielor punice, această politică, consemnată de istorici sub eticheta ”războaiele macedonene” a debutat în anul 214 î.Hr., prima sa fază beligerantă încheindu-se inconcludent după un deceniu, iar o a doua, derulată între 200 – 196 î.Hr., fiind adjudecată decisiv de Roma și aliații săi. Evenimentele declanșate în anul 180 î.Hr. constituiau o a treia încercare a taberei macedonene de a-și restabili supremația în spațiul balcanic, decesul regelui Filip al V-lea făcând însă ca succesorul său Perseus să preia din mers coordonarea operațiunilor.

[2] Mai precis, din teritoriile carpilor, sub a căror presiune bastarnii începuseră să fie interesați să-și reia cursul migratoriu spre alte ținuturi.

[3] Pentru detalii, vezi Nistorescu 2010 și Nistorescu 2013.

[4] Titus Livius, *Ab urbe condita* 41, 19.

independent de sursele lui Titus Livius: îi avem în vedere pe Diodorus Siculus[1] și Plutarh[2] (primul precedându-l pe istoricul padovan cu o generație, iar celălalt succedându-l cu o generație), care-i prezintă pe protagoniștii neintervenției de la Pydna tot ca gali, dar mai ales pe Appian, care face lumină atât în ceea ce privește identitatea etnică a armatei dunărene ce a evitat angajarea militară la Pydna, cât și în privința onomasticii liderului acesteia. Vom reveni la Appian, nu însă înainte de a menționa că textul livian mai prezintă o contradicție formală, secundară ce-i drept[3]: istoricul lasă neexplicat faptul că falsul Clondicus sosea în fruntea unei armate de gali, deși galii aliați cu Perseus (un contingent de 2.000 de luptători) se aflau deja în tabăra militară a acestuia încă din tipul conferinței de la Pella din 171 î.Hr.[4], alături de forțele Macedoniei și ale aliaților/vasalilor ei, exhaustiv trecuți în revistă, din Tracia, Edessa, Peonia, Paroria, Parstrymonia, Heraclea de Sintice, Creta, Phalasarna, Gnossus, Lacedaemonia, Aetolia și Boetia. Deloc în ultimul rând, tot Titus Livius ne mai furnizează un detaliu care sporește gradul de improbabilitate a unei prezențe bastarne la Pydna, respectiv, a disponibilității acestora de a răspunde unei noi invitații lansate de regalitatea macedoneană: după episoadele din anii 179-175 î.Hr., curtea de la Pella a concediat, la presiunea Romei, contingentele de mercenari bastarni, care nu s-au ales astfel cu nici un beneficiu de pe urma implicării lor de până atunci. Să mai adăugăm aici și faptul că bastarnii s-au ales în schimb cu ostilizarea tracilor sudici, prin teritoriul cărora li se garantase libera trecere, dar pe care au compromis-o cu o suită de incidente beligerante, precum și faptul că a în doua confruntare cu geții lui Oroles, prin teritoriul cărora erau de asemenea obligați să treacă, au fost înfrânți[5].

Înainte de a ne continua demersul, considerăm necesar să readucem în atenție câteva observații privitoare la istoricul Titus Livius și relația sa cu topicul traci, geți, daco-geți[6]. Astfel, deși, în opera liviană[7], personajul colectiv al tracilor beneficiază de a doua cea mai frecventă consemnare[8], după gali/celți[9]: tracii apar cel puțin o dată în nu mai puțin de 70 de paragrafe ale cărților 24-25, 28, 31-34 și 36-45, precum și în 19 *Periochae*, ajungând să fie chiar mai frecvent menționați decât cartaginezii. Cu toate

[1] Diodorus Siculus 30, 19, 1.
[2] Plutarh, *Aem.* 13, 1.
[3] Această contradicție ar putea fi explicitată, la limită, prin evocarea posibilității ca galii veniți de peste Dunăre să reprezinte o grupare distinctă față de cea deja prezentă în tabăra de la Pella/Pydna. Ipoteza este însă nenecesară, având în vedere (așa cum vom arăta în continuare) contextul conturat de celelalte izvoare.
[4] Titus Livius, *Ab urbe condita* 42, 51.
[5] Episodul, menționat fugar de Trogus Pompeius prin Iustinus (Iustunus 1994 – Iustinus 32, 3, 13-15), este evocat și de Orosius 4, 20, 34-35.
[6] Pentru detalii, vezi Nistorescu 2014.
[7] Aceste evaluări, fatalmente cantitative, pot fi făcute doar în baza celor 35 de cărți păstrate, dintr-un total de 142 cât s-a estimat că avea formatul original al tratatului *Ab urbe condita*. Observațiile aici prezentate sunt însă întărite și de prezența/absența consemnărilor din așa-numitele Periochae, prin care au fost rezumate (cel mai probabil prin secolul IV d.Hr.) cvasitotalitatea cărților liviene pierdute.
[8] Faptul este surprinzător fie și numai dacă luăm în considerare contactul relativ târziu dintre Roma și lumea tracică și, implicit, reflectarea acestuia aproape exclusiv în ultimele dintre capitolele/cărțile păstrate.
[9] Aceștia sunt menționați, o dată sau de mai multe ori, în 316 pasaje și 30 *Periochae*.

acestea, pentru Titus Livius tracii sunt mai degrabă o masă demografică indistinctă, dovadă fiind rarisimele menţiuni ale unor comunităţi individualizate etnic şi/sau politic din masa acestora: doar dardanii[1], paeonii[2], maedii[3], dentheletii[4], bessii şi trausii[5] şi, în cele din urmă, moesii[6] beneficiază de atenţia cronicarului din Pavia. În schimb, geţii, dacii, triballii, ca să nu mai vobim de carpi şi costoboci (ori, cu atât mai puţin, de neamurile din interiorul ansamblului geto-dacic[7], atât de bine cunoscute istoricilor şi geografilor greci contemporani) nu sunt nici măcar o singură dată amintiţi, în pofida faptului că, în timpul lui Augustus şi, implicit, Titus Livius, interacţiunile geto-daco-romane ating un vârf de intensitate.

Putem totuşi admite că eroarea lui Livius privitor la identitatea etno-politică a armatei care a refuzat să intervină în 22 iulie 168 î.Hr. în bătălia de la Pydna are, printre alte posibile explicaţii, şi pe cea, de natură oarecum obiectivă, că pentru autorul *Ab urbe condita*-ei, elementele marginale ale evenimentului relatat au prezentat un interes scăzut, în condiţiile în care, oricum, cunoaşterea de către autor a universului etno-politic de la Dunărea de Jos, de altminteri foarte fluid la orizontul cronologic al evenimentului de interes, nu era îndeajuns de bine documentată. Că este vorba de o eroare nu ne putem însă îndoi. Clarificările pe care ni le furnizează istoricul Appian Alexandrinul, la un secol şi jumătate după Titus Livius, dar în temeiul unei baze documentaristice mult extinse şi al unei înţelegeri semnificativ mai nuanţate a ecuaţiilor etno-demografice din spaţiul de la nord de Munţii Haemus, sunt cât se poate de categorice în acest sens. Pentru Appian, nu există nici cea mai mică urmă de îndoială că oastea condusă de Cloilios este una eminamente getică. O afirmă repetat, în cel puţin cinci formulări[8]: „*Caeterum ad **Getas**, qui trans Istrum incolunt...*”, „*Caeterum ex quo **Getae** transgresi erant, beant ex pacto **Claelio**, duci eorum...*”, „*... quumque haud erat procul **Getarum** castris abesset, **Cloelium** ad se accivit...*”, „*... de **Getarum** perfido igenio...*” şi „*Haec quum inter amicos dixisset, **Getis** alia, nesco quae...*”[9]. Pe deasupra, Appian are știință de detalii pe care Titus Livius nu le cunoaşte ori pur şi simplu le trece cu vederea. Astfel, de la istoricul din Alexandria aflăm motivul pentru care regele Perseus a evitat să apeleze la mercenarii geţi: anume, de teama că geţii ar putea schimba tabăra în timpul bătăliei[10] – explicit evocata nestatornicie a geţilor, ceea ce nu ar fi fost cazul în privinţa bastarnilor, faţă de care nestatornici s-au dovedit macedonenii.

[1] Aceştia sunt menţionaţi, o dată sau de mai multe ori, în 27 de paragrafe ale cărţilor 26-28, 31, 33, 37-38, 40-41 şi, respectiv, 43-45, precum şi în *Periocha* 92.
[2] Consemnaţi în 11 paragrafe ale cărţilor 33, 39-40, 41 şi 42-45.
[3] Evocaţi în şase paragrafe ale cărţilor 26, 28, 40, 42 şi 44.
[4] Menţionaţi de două ori, în paragrafele 39, 53 şi 40, 22.
[5] Amintiţi câte o singură dată în pasajele 39, 53 şi, respectiv, 38, 41.
[6] Pomeniţi exclusiv în *Periocha* 134.
[7] Precum potulatensii, piephigii, predavensii, saldensii, cauconii ș.a.m.d.
[8] Appian/Didot 1877, 165-174.
[9] Respectiv, în redactările de limbă greacă: „*Es de **Getas** epempe tous ouper Istros...*”, „***Geton** de ton Istron perasanton, epoxei, **Kloilio** men to egemoni...*” ș.a.m.d.
[10] Informaţie foarte credibilă, de îndată ce descoperim identitatea reală a lui Cloilios.

Livius și complexul Cloilios

În ceea ce privește omisiunea numelui real al comandantului geților de la Pydna, este însă foarte dificil să-i prezumăm lui Titus Livius o eroare involuntară, întrucât, pentru cronicarul oficial al regimului augustan, acesta este un antroponim/politonim extrem de familiar. Prin excelență latin, cu o bogată atestare vreme de peste jumătate de mileniu anterior lui Titus Livius, numele Cloilios/Cloelius indică apartenența purtătorilor săi la prestigioasa gintă Cloilia/Cloelia, gintă ce își revendica descendența din Gaius Cloelius, cel din urmă rege al cetății Alba Longa[1]. Livius se dovedește un bun cunoscător al acestei realități, consemnând pe larg, în afara legendelor privitoare la originea acestei ginte latine străvechi, rolul și faptele multor exponenți al casei Cloelia: așa este cazul cu Quintus Cloelius (sec. VI î.Hr.)[2], cu tribunul militar învestit cu mandat consular Titus Cloelius (sec. VI/V î.Hr.)[3], cu ambasadorul roman Tullus Cloelius (sec. V î.Hr.) executat de regele etrusc Tolumnius[4], cu cenzorul Quintus Cloelius Siculus (sec. IV î.Hr.)[5] și încă mulți alții. Chiar în generația contemporană cu evenimentele de la Pydna, aflăm de asemenea de la Titus Livius[6], un exponent al clanului politic Cloilia/Cloelia fusese consacrat în Senatul de la Roma ca *rex Sacrorum*[7] (membru al Colegiului Pontifical), postură care – ne grăbim să observăm – nu-l putea lăsa în afara aranjamentelor legate de confruntarea Romei cu Macedonia[8]. Să adăugăm și faptul că membri marcanți ai clanului Cloelilor trăiau și în timpul vieții lui Livius, așa cum este cazul cu senatorul Quintus Cloelius M., care pare să fi exercitat în anul 39 î.Hr. demnitatea de tribun al plebei[9].

---

[1] Cetatea natală a lui Romulus și Remus, fondatorii legendari ai Romei, pe care ulterior a distrus-o și încorporat-o în propriul domeniu chiar Roma (vezi chiar consemnările lui Titus Livius, *Ab urbe condita* 1, 3 și urm.). Istoricul de la Padova consemnează de altfel (*Ab urbe condita* 2, 13) și legenda alternativă a întemeierii acestei ginte înăuntrul comunității din Roma regală, ca derivând de la tânăra aristocrată Cloelia, care ar fi salvat în secolul VI î.Hr. mai multe femei romane luate ostatice de regele etrusc Porsena.

[2] Titus Livius, *Ab urbe condita* 2, 21.

[3] Titus Livius, *Ab urbe condita* 4, 7.

[4] Titus Livius, *Ab urbe condita* 4, 17.

[5] Titus Livius, *Ab urbe condita* 6, 31.

[6] Titus Livius, *Ab urbe condita* 40, 42. Faptul se petrece în anul 180 î.Hr., an în care debutează, din perspectiva romană, criza macedoneană ce va fi tranșată la Pydna.

[7] Membru pe viață al Colegiului Pontifical al flamenilor (organism care exercita, în Roma republicană, funcții pe care astăzi le putem echivala cu cea de consiliu de strategie și *intelligence* de pe lângă Senat), *rex Sacrorum* avea un rol preponderent executiv, formal legat de coordonarea ritualurilor religioase oficiale (vezi, printre alții, Blaive 1995, Bruun 2000, Momigliano 1989). Avem a observa, aici, că cea mai mare parte a exegezei se limitează la aspectele formale ale status-rolului de *rex Sacrorum*, ușor documentabile, fără a-și prelungi demersul prin analize logico-structurale către competențele ce excedau sfera *res publicae*.

[8] Acest sacerdot este menționat și de Valerius Maximus, care consemnează că, deși demnitatea de *rex Sacrorum* era atribuită pe viață, Publius Cloelius Siculus a fost forțat să demisioneze în 171 î.H. sau imediat după, sub pretextul săvârșirii unei erori de rit sacrificial: *consimili rationne P. Cloelius Siculus, M. Cornelius Cethegus et C. Claudius propter extam parum curiose admota aris deorum immortalium variis temporibus bellisque diversis flamonio abire iussi sunt, coactique etiam* (V. Max. 1.1.4.). Gestul, excepțional prin natura sa, îl făcea pe autorul său disponibil pentru alte misiuni oficiale sau oficioase în ajunul confruntării decisive romano-macedonene. Pentru datare, vezi și Rupke-Richardson 2008, p. 93 și, respectiv, 94-97.

[9] Broughton 1952, p. 465, 469.

Așa stând lucrurile, două întrebări se impun cu necesitate: ce căuta un exponent al gintei romane Cloilia/Cloelia în fruntea unei armate getice în anul 168 î.Hr.? și, respectiv, cum de a putut uita acest ilustru nume al scenei politice romane tocmai istoricul oficial al Romei augustane? Răspunsul la prima întrebare se construiește ușor, fiind solid argumentat prin analiza critică a narativului livian, a contextului istoric și a izvoarelor complementare. Confruntată, într-un conflict derivat din cel punic, nu doar cu Macedonia, ci cu o amplă coaliție recrutată de aceasta din spațiul commomwealth-ului elenistic, Roma era în cel mai înalt grad interesată să erodeze capacitatea de polarizare a curții de la Pella, inclusiv prin crearea de situații de insecuritate pentru unii dintre aliații acesteia[1] sau (speța pe care o putem lua în considerare în ceea ce-i privește pe geți) prin demobilizarea unor aliați potențiali[2]. Teritoriile geto-dacice, în particular cele ale regatelor Geției și Daciei (aflate în acel moment sub guvernarea suveranilor Oroles și Rubobostes sau a succesorilor lor imediați[3]) se aflau pe rutele diplomatice și comerciale deschise de Roma de-a lungul coridorului dunărean[4], astfel că liderii politici de le Tibru dispuneau deopotrivă de informații privitoare la realitățile și mișcările politico-militare din regiune și, respectiv, de oportunități de contact și influență[5]. Dat fiind acest context, așadar, prezumția că Roma a putut instala un reprezentant propriu în forurile decizionale ale unuia dintre cele două regate geto-dacice (sau chiar ale amândoura[6]) constituie o lectură interpretativă nu doar verosimilă, ci chiar foarte probabilă.

[1] O astfel de stategie a fost pusă în mișcare împotriva principalului aliat al lui Filip al V-lea și Perseus, regele sud-trac Cotys (împotriva căruia au fost mobilizați, chiar în perioada pregătirilor pentru bătălia de la Pydna, principele trac vasal Autlebis și o misiune a Regatului Pergamului – vezi Titus Livius, *Ab urbe condita* 42, 67), precum și dardanii, care devin, tocmai pentru repoziționarea lor de partea Romei, ținta aranjamentelor macedo-bastarne. Alți aliați din spațiul panelenistic atrași de partea Romei în acest conflict au fost lydienii și phrigienii (Titus Livius, *Ab urbe condita* 42, 52).

[2] Strategia descurajării a fost aplicată și față de bastarni, la care Roma a trimis, în anul 172 î.Hr., deci în ajunul convocării de către curtea regală de la Pella a conferinței de pregătire a războiului cu romanii, o ambasadă care să-i determine să renunțe la alianța cu Macedonia. Faptul că bastarnii nu au fost reprezentați la conferința de la Pella din anul 171 î.Hr. certifică succesul ambasadei romane. Reținem aici că, pentru a ajunge la bastarni, misiunea diplomatică romană a traversat cu necesitate teritoriile geto-dacice, unde, în măsura foarte plauzibilă că au existat contacte directe, obiectivele diplomatice nu puteau fi diferite. Tot astfel, ținte ale misiunilor diplomatice de descurajare, cu mai mult sau mai puțin succes, au fost Liga Boeotiană (Titus Livius, *Ab urbe condita* 42, 43 și urm., Polybius, *Hist.* 27, 1-2), Liga Aheeană, Rhodosul (Titus Livius, *Ab urbe condita* 44, 14 și urm.), Egiptul și Regatul Seleucid (Polybius, *Hist.* 28, 1).

[3] Argumente și detalii, inclusiv în privința cronologiei, la Nistorescu 2010 și Nistorescu 2013.

[4] Vezi nota 36.

[5] Readucem în atenție faptul că, începând cu orizontul cumpenei dintre secolele III și III î.Hr., este atestată arheologic o creștere semnificativă a prezenței economice romane în bazinul carpato-dunărean, atât prin mărfuri, cât și prin monedă (pentru acest al doilea aspect, vezi Preda 1994, p. 268-269, 270, 288, resp. 355, Preda 1996, 94, 123-124, 210-211, resp. 243 și Preda 2000, 238).

[6] Ne aflăm, să nu ignorăm acest aspect, într-un moment în care Regatul Geției exercită o anumită hegemonie asupra nou-constituitului regat al Daciei occidentale, prezumție consacrată de atestarea prezenței unui contingent de daci în armata getică a lui Oroles (Nistorescu 2010, Nistorescu 2013).

O lectură interpretativă: ”omul lui Cloilios”…

Să precizăm, aici, că nu este necesar să ne limităm lectura interpretativă la sensul propriu al prezumării unei prezențe fizice, nemediate, a unui demnitar roman Cloilios în fruntea armatei de mercenari geți/geto-daci recrutați în 168 î.Hr. pentru bătălia de la Pydna (după cum, desigur, nici nu putem exclude cu totul o atare prezumție): putea fi vorba de un mandatar al casei Cloilia (cetățean roman sau nu) sau, mai probabil, de un aristocrat/fruntaș autohton care s-a pus sub protectoratul influentului clan politic de la Roma, cu sau fără acordul prealabil al suveranului său dac sau get – de ”omul lui Cloilios”, așadar. Este însă necesar să examinăm în ce măsură ginta Cloelia putea fi implicată în acest joc diplomatic, iar pentru aceasta trebuie să ne întoarcem la cel mai de seamă reprezentant al Cloelilor din acel moment; înaltul sacerdot Publius Cloelius Siculus, cel desemnat de Colegiul Pontifical în demnitatea de *rex Sacrorum* în anul 180 î.Hr., deci chiar în debutul conflictului politic al Romei cu Macedonia. Dispunem de o suită de detalii care-l leagă pe acest personaj de comandantul militar suprem al războiului Romei cu Macedonia, Lucius Aemilius Paullus, consul pentru a doua oară în timpul bătăliei de la Pydna. Astfel, avem a reține că Cloelius Siculus a fost desemnat *rex Sacrorum* la moartea predecesorului său Gnaeus Cornelius Dolabella, chiar în momentul în care Aemilius Paulus, se afla angajat, în virtutea deținerii mandatului de *imperium proconsular*[1], în campania împotriva celților din Liguria[2], campanie în care îl avea în subordine pe fiul sacerdotului decesat, duumvirul naval Lucius Cornelius Dolabella. Coincidență, în 171 î.Hr., an în care confruntarea dintre Roma și Macedonia se transformă în conflict armat[3], Aemilius Paullus candidează din nou (inițial fără succes) la demnitatea de consul, iar Cloelius Siculus demisionează din Colegiul Pontifical sub motivația formală că a săvârșit o eroare de ritual, eliberându-se astfel de constrângerile statutului de *rex Sacrorum* de a nu putea părăsi Roma și a nu se putea implica în alte misiuni politice[4]. Nu avem informații certe referitoare la însărcinările pe care și le-a asumat Cloelius Siculus după demisia sa[5], dar știm că Roma (mai exact, trupele comandate de consulul Publius Licinius Crassus) suferă în debutul războiului

[1] După ce în anul anterior, 182 î.Hr., deținuse pentru prima oară demnitatea de consul.
[2] Titus Livius, *Ab urbe condita* 40, 25-28, Plutarh, *Aem.* 6, 1-7.
[3] Titus Livius, *Ab urbe condita* 40, 25-27.
[4] Titus Livius, *Ab urbe condita* 40, 42, Plutarh, *Quaest. Rom.* 63, Dionysius din Halicarnas 4, 74.
[5] Documentele rețin totuși un nume care ar putea avea relevanță: Lucius Coelius (sic!), comandant militar roman în Illyria pe durata celui de-al treilea război macedo-roman, care, după înfrângerea de la Callinicus, a încercat fără succes să recupereze unele poziții pierdute de armata romană și care, anterior implicării militare, pare să fi fost *triumvir monetalis* în anii 189-180 î.Hr. În ceea ce privește posibila identitate onomastică Cloelius vs Coelius, a se vedea argumentele lui Tuplin 1979. Ca argumente suplimentare pentru evivalarea onomastică Cloelius – Coelius pot fi reținute și numele altor doi triumviri monetari din generațiile următoare: T. Cloulius din anii 128 î.Hr. și 98 î.Hr. (vezi Plutarh, *Pompeius* 7.1) și C. Coelius Caldus, atestat în 104 î.Hr. prin emisiuni monetare. În eventualitatea în care personajul Licius Coelius aparține clanului Cloelia, el devine unul dintre candidații principali la identificarea cu comandantul mercenarilor geți din 168 î.Hr., având drept argument colateral și accesul la resursele financiare susceptibile de a-i fi făcut pe liderii regatelor dunărene să-și schimbe opțiunile de alianță.

cu macedonenii o importantă înfrângere în bătălia de la Callinicus, Thessalia[1], înfrângere care reclamă operațiuni speciale din partea Romei[2] – și care, totodată, redeschid calea către funcția de consul pentru Aemilius Paullus. Acesta reușește să se facă ales pentru anul 168 î.Hr.[3], la timp pentru a se afla la comanda armatelor romane angajate la Pydna. Să mai reținem, aici, și faptul că avem certificată opțiunea Senatului Romei de a apela, în momente dificile, la angajarea directă a sacerdoților în treburile publice majore: consulul principal din anul 169 î.Hr., Quintus Marcius Philippus, aflat la al doilea mandat, fusese – ca *decemvir Sacrorum* (păzitor al Cărților Sibilinice) – coleg de sacerdoțiu în anul 180 î.Hr. cu Cloelius Siculus. De altfel, și colegul de consulat al lui Philippus, Gnaeus Servilius Caepio, provenea tot din rândul tehnocraților înzestrați cu privilegii sacre de la Roma (Smith 1870, 534): anterior funcției consulare, fusese *curule aedile*, adică magistrat din partea sacerdoțiului cu puteri de control juridic (*jus edicendi*) și de finanțare a cultului public[4].

… și o explicație pentru amnezia lui Titus Livius

Indiferent, așadar, dacă un Cloilios s-a aflat personal în fruntea armatei mercenare getice care a decis prin neparticipare soarta bătăliei de la Pydna, ori dacă comandantul militar în cauză doar materializa interferența unui Cloilios în actul decizonal al suveranilor geto-daci (ambele ipoteze având un grad semnificativ dde probabilitate), faptul că ginta Cloelia a fost implicată în cel mai înalt grad în preparativele pentru confruntarea decisivă a Romei cu Macedonia ține de domeniul certitudinii, fie și numai prin statutul pe care îl deținea acest clan politic roman de primă însemnătate în furnizarea de cadre pentru instituțiile majore ale Republicii. Împrejurarea că Titus Livius, istoriograful oficial al Romei în timpul reinventării acesteia ca Principat/Imperiu, ar putea fi explicată – nesatisfăcător ce-i drept, după cum sperăm că am sugerat în cele de mai sus – și printr-o eroare de autor sau de copist ulterior. Există însă destule elemente care să ne conducă la o altă concluzie; aceea (sugerată din titlu) că ne aflăm în fața unui act de autocenzură, întru totul justificabil în contextul istoric în care cărturarul din Padova și-a conceput opera.

Ginta Cloelia, personajul colectiv principal al reconstituirii noastre, continua să existe și să se manifeste în prim-planul scenei politice romane și în timpul vieții lui Titus Livius – însă nu ”de partea bună a istoriei”, așa cum era obligat autorul *Ab urbe condita*-ei să evalueze situația. De altfel, Livius nu ezită să consemneze acest aspect.

[1] Titus Livius, *Ab urbe condita* 42, 56-61, Plutarh, *Aem.* 9, 2, Appian, *Maced.* 12, 1-2. Romanii pierd în această primă bătălie majoră a războiului aproape 3.000 de luptători, față de sub o sută cât pierd macedonenii și aliații lor. Succesul taberei macedonene îl determină pe regele Genthius al Epirului să se ralieze acesteia, sporind riscurile pentru cauza romană, deci și motivațiile Romei de a coopta noi aliați și a eroda coaliția de la Pella.

[2] O astfel de operațiune specială, care aduce conflictul în imediata vecinătate a geto-dacilor, a fost campania împotriva scordiscilor comandată de colegul de consulat al lui Licinius Crassus, Cassius Longinius.

[3] Consulii aleși pentru anii 170 și 169 î.Hr. au avut la rândul lor parte de înfrângeri militare.

[4] Vezi Cicero, *De Legibus* 3, 7, dar și Titus Livius, *Ab urbe condita* 3, 55.

El știe că, în anul 52 î.Hr., un anume Sextus Cloelius[1], susținător de primă însemnătate al tribunului plebei P. Clodius Pulcher, a fost judecat și condamnat în Senat pentru o suită de infracțiuni economice[2], după ce tribunul Clodius însuși (și care va fi asasinat tot în 52 î.Hr.) fusese acuzat, câțiva ani mai devreme, că complotează pentru asasinarea triumvirului Pompeius[3]. Acest Sextus Cloelius va fi rechemat din exil în anul 44 î.Hr., puțin după asasinarea lui Caesar, de către Marcus Antonius[4]: așadar, o a doua eroare politică din perspectiva pe care Titus Livius, dependent de voința principelui Octavian Augustus, era obligat să și-o asume.

La vremea redactării monumentalei *Ab urbe condita*, ținem să subliniem acest aspect, nu doar numele Cloelius devenise proscris, ci și cel al geților (geto-dacilor), care se poziționaseră încă din timpul lui Caesar de partea taberei republicane[5], deci explicit împotriva lui Caesar și, mai apoi, Augustus. În ce măsură au cântărit în această poziționare[6] relațiile speciale pe care putem prezuma că ginta Cloelia și le-a dezvoltat în spațiul geto-dacic, nu avem suficiente elemente pentru a ne pronunța.

Bibliografie selectivă

Volume, sinteze

Appian de Alexandria. 1972. *Historia Romana*. White, H. (trad., ed.). Cambridge Massachusetts: Ed. Loeb, Harvard University Press.

Appian-Didot. 1877. *Appiani Alexandrini Romanorum Historiarum quae supersunt Graece et Latine cum Indicibus.* Paris: Ed. Ambrosio Firmin Didot.

Broughton. 1952. T.R.S., *The Magistrates of the Roman Republic*. vol. 2. New York: Ed. American Philological Association.

Bruun. 2000. *Roman Middle Republic. Politics, Religion,and Historiography c. 400-133 BC*. Rome

Diodor din Sicilia. 1981. *Biblioteca istorică*. Hancu, Radu, Iliescu, Vladimir (trad., ed.). București: Ed. Sport-Turism.

Livius, Titus. 1976. *Ab urbe condita*. Popescu-Gălășanu, Paul H. (trad., ed.), vol. 1-2. București: Ed. Meridiane.

Marcus Justinus. 1994. *Justin's Epitome of the Philippic History of Pompeius Trogus*. Yardley, J.C. (trad.), Develin, Bob (introd.). London: Ed. Oxford University Press

Polybius, Shuckburgh. 1962. *Histories*, Evelyn S. (trad.). London:Ed. Bloomington.

Plutarh. 1960/1971. *Vieți paralele*, Barbu, N.I. (trad., ed.), vol. 1-5. București: Ed. Științifică.

Preda, Constantin (coord). 1994. *Enciclopedia Arheologiei şi Istoriei Vechi a României (EAIVR) vol I A-C*. București: Ed. Enciclopedică.

Preda, Constantin (coord.),1996. *Enciclopedia Arheologiei şi Istoriei Vechi a României (EAIVR) vol II D-L*. București: Ed. Enciclopedică.

[1] Un descendent al acestuia, Quintus Cloelius, exercită în anul 39 î.Hr. deci contemporan cu Livius, o însemnată magistratură la Roma (edil sau tribun al plebei). Vezi Broughton 1952, p. 465

[2] Asconius, *Pro Milone*

[3] Cicero, *Sestius* 69, Plutarh, *Cicero* 33

[4] Cicero, *Atticus* 14, 13

[5] Contingente de luptători geți și daci au fost prezente în tabăra lui Pompeius de la Pharsalus, fapt ce a motivat campaniile de la Dunăre comanditate un deceniu mai târziu de Octavian Augustus.

[6] Bătălia de la Pharsalus are loc în anul 48 î.Hr., răstimp în care Sextus Cloelius se afla în exil în zonele orientale ale viitorului Imperiu.

Preda, Constantin (coord.). 2000. *Enciclopedia Arheologiei şi Istoriei Vechi a României (EAIVR) vol III M-Q*. Bucureşti: Ed. Enciclopedică.

Rupke, Jorg, Richardson, David. 2008. *Fasti sacerdotum*. Oxford: Ed. Oxford University Press.

Smith, William. 1870. *Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*, vol. 1-3. Boston: Little Brown & Co.

Articole

Blaive, Frederic. 1995. *Rex Sacrorum*, în "Ollodagos. Actes de la Societe Belge d'Études Celtiques", nr 8, Bruxelles, p. 85-110

Momigliano, A. 1989. *Il rex sacrorum e l'origine della Repubblica*, în "Roma arcaica", Firenze, p. 165-170

Nistorescu, Laurențiu. 2010. *Un precedent al arhe-ului burebistan: cooperarea daco-getică din epoca lui Rubobostes şi Oroles (I)*, în „Studii de Istoria Banatului" nr 34/2010, Ed. Universităţii de Vest Timişoara, pg. 23-42

Nistorescu, Laurențiu. 2013. *Un precedent al arhe-ului burebistan: cooperarea daco-getică din epoca lui Rubobostes şi Oroles (II)*, în "Acta Centri Lucusiensis" nr. 1A/2013, Ed. CSDR Lucus, Timişoara, pg. 24-40

Nistorescu, Laurențiu. 2014. *Titus Livius şi barbarii: frecvența şi natura referințelor/Livy and the Barbarians: Frequency and Nature of the References* - în Farbaş, Valeria (coord.), Lucrările celui de-al XVI-lea Simpozion "Tinerii şi cercetarea multidisciplinară", 13-14 noiembrie 2014, Ed. Asociaţia pentru Cercetarea Multidisciplinară din Zona Vest a României, Ed. Politehnica, pg. 171-174

Tuplin, Christopher. 1979. *Coelius or Cloelius? The Third General in Plutarch, Pompey* 7, în *Chiron* nr. 9, Ed. De Gruyter, Munchen, pg. 137–145

Webografie

http://www.attalus.org/latin/asconius2.html#55 , 25.08.2021

https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Dionysius_of_Halicarnassus/4D*.html#74.4 , 25.08.2021

http://www.thelatinlibrary.com/liv.html , 10.09.2021

http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text;jsessionid=37A34B7D8B602CB654DF14640FED8F2A?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0244 , 20.08.2021

DOI: 10.35923/QR.09.03.09

Felicia Aneta OARCEA
(Complexul Muzeal Arad)

La mémoire de l'histoire. Le destin de la famille Török (Váradi): la noblesse oubliée

Abstract: (Histories from the shadow of memory. Török (Váradi) family between nobility and forgetfulness) The enterprise of giving the present its history and destiny braided with forgetfulness of a few noble Hungarian families are part of an attempt to recuperate the memorial heritage of a lost world. Some Hungarian historians of the XIXth century mention in their writings the aristocratic family Török. Pál Török received the title of armalist nobleman from prince G. Bethlen. By mid XVIIIth century, his heirs, József, István and Ferenc had their privileges renewed. With the dissipation of Duke of Modena's estate, the Erarium decided to sell its domains to noblemen willing to invest in the economical development. In 1799, the family bought the estate of Dezna, with the village of Buhani, in today's ARAD county. In order to exploit its natural resources, they built the iron forges, started the fish pond, contributed to maintaining the infrastructure in the Sebiș-Moneasa area, supported the Roman-Catholic church and school. For a century, the aristocratic family Török, of which also descended Török Gábor (1800-1868), mayor of ARAD, placed its seal on the historic development of Dezna and its surroundings. The tracks of their presence in the area were lost through time. Local documents stock informations about the old Roman-Catholic cemetery, where some of them were buried. Comunist times let forgetfulness lay over the history and destiny of old times nobility.

Keywords: *Arad, aristocratic, Török family, history, memory.*

Résumé: Le processus de restitution au temp présent l'histoire et le destin mêlé à l'oubli de certaines familles de la noblesse hongroises s'inscrit dans la démarche de récupérer le patrimoine mémoriel d'une époque lointaine. Certains historiens hongrois du XIXe siècle mentionnent dans leurs écrits la famille nobiliaire Török. Pál Török a reçu le titre de noble armistice du prince G. Bethlen. Au milieu du XVIIIe siècle, les descendants de la famille, József, István et Ferenc, voient leurs privilèges renouvelés. Avec l'abolition du domaine du duc de Modène, l'Erario a décidé de la vente de ses domaines aux nobles prêts à investir dans le développement économique de la région. En 1799, la famille acquiert le domaine Dezna, avec le village de Buhani, situé dans l'actuel comté d'Arad. Pour l'exploitation des ressources naturelles, ils ont construit les fonderies de fer, aménagé l'étang à poissons, contribué au soutien des infrastructures dans la région de Sebiș-Moneasa, soutenu l'église et l'école romaine-catholique. Pendant un siècle, la famille noble de Török, dont le maire d'Arad, Török Gábor (1800-1868), a marqué de son empreinte le développement historique de Dezna et de ses environs. Les traces de leur présence dans la région se sont perdues dans la nuit des temps. Les monuments commémoratifs locaux gardent des informations sur l'ancien cimetière romain-catholique, où certains d'entre eux ont été enterrés. L'époque communiste à poussé à l'oublie l'histoire et le destin de l'ancienne aristocratie.

Mots-clés: *Arad, familleTörök, histoire, destin, mémoire, noblesse.*

La démarche de restituer au présent l'histoire et le destin oublié des certains familles nobilisaires hongroises, s'inscrit dans l'essai de récuperation du patrimoine

mémorial d'un monde disparu. Car „ L'histore serait impossible sans la mémoire – sans la tienne, la mienne, la notre, celle des generations pasées et celle, nombreuse, de ceux qui vont nous suivre" (Cioroianu 2002, 14) ou bien „ La mémoire nous unit, c'est un chemin qui mène vers le futur, et non pas vers le passé." (Scholten 2015, 141).

La facination du passé et son empreinte sur le monde actuel, retrace des histoires, des destins et remoue des souvenirs oubliés. Des endroits, des gens et des écrits anciens contribuent à retrouver l'éclat de l'aristocratie ensevelie sous les ruines oubliés de l'époque.

La famille Török

Les écrits historiographiques facilitent le suivi du fil rouge généaloquique de la famille Török (Váradi). Certains historiens hongrois du XIXeme siècle parlent dans leur écrits d'une des familles de la noblesse, la famille Török.

Pál Török a reçu du prince Gabriel Bethlen son titre de noblesse armalisteur vers XVII siècle. Au milieu du XVIII, ses successeurs - József, István et Ferenc – ont vu leus privilèges renouvelés. Malgré le fait qu'ils figurent au registre des nobles, leur statut social étant réconnu par les autorités, en 1785, le procureur général adjoint de la région, Magyar Istvan, conteste le titre de noblesse de la famille Török de Sântana – Béla, les deux József, Antal și György.

Un an plus tard, le 29 juillet 1786, le même procureur sollicite la vérification du titre de noblesse de József de Sântana. Une enquette minutieuse est également ouverte le 6 novembre par le comissaire royal. Le 6 aout 1787, Török József demande plus de temps pour rechercher, réunir et fournir les documents demandés. Un mois plus tard, le 30 septembre, la comissaire royal conclut que les accuses sont sans fondement. En conséquence, les auditions des temoins du Sânmiclăușul Turcesc, seront payées par le plaignant, Magyar István.

On dit qu'un des fils de Jozsef, comptable officiel, Bela (Adalbert), baptisé le 2 avril 1753 à Ineu, a été un de plus importants notaires de Arad. En 1808 il est desgné comme conseiller royal. Il devient par la suite, l'administrateur du domaine de Modena. Il meurt le 12 janvier 1810.

Son frère, Antal, est juge de conseil royal, et sa femme Edelspacher Maria, qui lui survecut, meurt veuve en 1889.

En conaissant les réalités et la vie dans cette région du pays, des membres de la famille ont décidé de s'implanter sur ces terres. Après la déchéance de la famille du duc Rinaldo de Modena, sous le règne duquel les ressources naturelles de la région ont été intensemment exploitées, L'Erario decide de la vente ou bien de la donnation des ses domaines contre des obligations mises à dispositions des nobles qui souhaitaient investir dans le developpement économique de la région.

Ses domaines ont été donnés le 17 mars 1773 au compte Fekete Gheorghe de Galandha (Márki 1893, 713), pour que, par la suite, la famille Török achète en 1799 pour 50.076 florins (Balaci, 35) le domaine de Dezna avec le petit village de Buhani, qui fait partie de l'actuelle région administrative d'Arad.

Même si, à l'époque n'ayant pas obtenu le village de Dezna, le 24 octobre 1786, le pretre György Török (m. 1811) écrit un rapport pour demander aux autorités de respecter les droits de la conscription et l'immunité fiscale des ouvriers mineurs de Dezna Nouă et, en même temps, a exposé leur désir d'avoir leur propre juge (SJANA, FPJA 1792, 97).

En 1801 Zsigmond Török reçut Sălăjeni en donation royale.

L'installation de la famille Török à Dezna, le 30 juillet 1804 (Márki 1893, 713), fut le point de commencement de l'organisation du domaine, la construction du château, de la chapelle romaine-catholique, de l'école romaine-catholique, de l'étang et donna évidemment un nouvel élan au développement économique de la région.

Néanmoins, les evenements de la révolution du 1848 ont evidemment touché la famille Török. De nombreux paysans, afammés, attaquent son manoir, emportant ses cochons, ses chevaux, ses vêtements et 37 maje de fer (1 maje = unité de mésure, l'équivalent entre 50 et 100 kg, en fonction de la période et de la région géographique).

Les historiens racontent aussi que, pendant cette période, les autorités du comté ont interdit l'exploitation du four à fondre le fer qui appartenait à Török Gábor, et qu'il a dû subir, lui-même, des persécutions (Balaci 92, 94).

Le domaine restera en possession de la famille jusqu'en 1911. Par la suite, une partie fut vendue à la comtesse Krisztina Wenckheim (1849-1924), qui possédait également le domaine de Sebiș avec ses villages.

Les transformations post-union de 1918 et la question des électeurs soulèvent des controverses sur la mise en œuvre de la réforme agraire.

En 1922, avec la vente des propriétés par la comtesse sus-mentionnée, de vastes superficies sont entrées en possession de certains habitants, associations ou autorités de l'État (SJANA, FPJA, 1922, 2-4).

L'exploitation du fer et l'impact démographique

En reprenant le fil de l'importance économique de la région, les écrits du XIXe siècle rapportent que les mines de fer situées au nord-est du comté d'Arad sont connues depuis des temps immémoriaux, ici se trouvant des fonderies primitives.

La teneur des minerais en fer brun, riche en calcaire, fait preuve de la bonne qualité de cette matière première. Néanmoins, les techniques rudimentaires utilisées dans l'exploitation et le traitement des minerais de fer n'ont pas assuré une production optimale (Gaál 1898, 233).

Avant d'entrer en la possession de la famille Török, les fonderies de Răștirata et Zugău (Dezna Nouă) appartenaient à Ficher Ferencz (1789), qui les construisit à l'est de Dezna, sur le versant sud-ouest des monts Codru Moma. Au début du XIXe siècle, un certain Bozoky de Kecskemét, construit une forge à Răștirata (Goman 2011, 311-312).

A partir de 1804, la famille Török construit de nouvelles fonderies de fer, dites «séculaires», exploitées par la force de l'eau, sans démolir les anciennes de Dezna Nouă et Dezna Veche.

La fondérie de Dezna Nouă avait 4 bouches de feu, «un marteau qui coupait le fer en morceaux, 2 marteaux qui l'étiraient et un souffleur». Le minerai de fer et de manganèse était extrait de Răștirata. Le marteau était mis en fonction par la force de l'eau du ruisseau qui jaillit du mont Arsura. Le mécanisme était mis en mouvement par 4 roues hydrauliques, et le canal qui amenait l'eau avait une chute de 6 m.

Le fer était coulé en barres de 2-3 m de long, et depuis 1895 il était vendu sur les marchés d'Arad, Oradea, Cluj, Târgu Mureș, Budapest (Balaci, 64-65). Il y avait autrefois près de 30 petites forges sur les affluents des rivières locales.

Le 15 juillet 1813, Anton Török a demandé à l'Assemblée générale du comté d'Arad de réhabiliter la route Dezna-Vașcău, afin de faciliter le transport des cargaisons fer (Balaci, 65). En 1811-1821, à Răștirata, 3 192 bâtons de fer ont été obtenus, et en 1846, 14 000 bâtons, dont 9 000 bâtons («măji», dans le texte) vendus bruts et 5 000 bâtons transformés. A Zugău, dans le même intervallede temps, a été enregistrée une production de 4 600 «maji».

La forge de Török possédait un four de fonte et un atelier de transformation, et amenait un capital financier annuel de 80 000 forints ainsi qu'une production de 56 400 forints, avec un coût de production de 11 000 forints.

En 1810, à Dezna, une lame de scie est produite pour la scie de bois de Boftei, dont les besoins sont complétés par 29 autres fonderies au cours de la même période (Goman 2011, 311-312). Au début des années 1840, une entreprise anglaise y construisit des marteaux en fer avec l'aide d'ouvriers roumains.

Le successeur légal de Török István est Török József (Márki 1893, 713).

À partir de 1849, pendant une courte période, ces fonderies ont été administrées par le comte Waldstein (Goman 2011, 311-312).

Pendant une décennie (1847-1857), les mines ont été louées à l'entrepreneur autrichien Rosthorn, qui fait venir de Bohême des ouvriers qualifiés pour construire les fours «Joumeaux» (Gaál 1898, 233; Oarcea 2016, 215).

Les dimensions d'un des fours étaient: 6,5 m de haut, 1,55 m de diamètre de ventre à la base et 0,77 m de bouche de chargement. «La fournaise était équipée d'un mécanisme muni d'un carter pour deux soufflantes, entraînées par une roue hydraulique, avec prise supérieure» (Wollmann 2010, 239-240).

En raison de l'intensification des exploitations minières, Răștirata et Zugău devient des établissements permanents. En 1851, à Răștirata ont été recensés 10 catholiques et 102 orthodoxes, et à Zugău 26 catholiques, 225 orthodoxes et 18 évangéliques (Goman 2011, 312; Fényes Elek 1851, 288, 342).

Après une baisse de la production entre 1867-1877, l'activité est redynamisée jusqu'à la fin du XIXe siècle, lorsque la surface des mines de Dezna, Samuil I et II, est estimée à 225 586 m^2.

En 1877 le nombre d'ouvriers s'élevait à 121, et la production augmentait considérablement:19 000 bâtons («maji» dans le texte) de fer, dont le fourneau produisait lui seul 16 000 bâtons.

Cependant, en 1881, même s'il y avait deux fours de fonte de fer, la production diminua et le nombre d'ouvriers diminua également (Gaál 1898, 233).

Au cours de la période 1882-1885, 408159 ½ kg ont été obtenus, d'une valeur de 14 794 florins et 96 ½ creițari (monnaie ancienne circulant dans la région) – fonte brute. Les produits miniers de Reștirata étaient traités dans les fonderies de Dezna Veche et Dezna Nouă, où travaillaient entre 64 et 83 ouvriers allemands et roumains.

Depuis 1890, à Dezna Nouă, 23 107 «maji» ont été produits, d'une valeur de 9 243 florins, transformés en fer brut à Răștirata et en barres de fer à Dezna Nouă.

La production augmente grâce à la facilité de transport offerte par le chemin de fer à voie étroite Sebiș-Moneasa, construit en 1893 par le comte Wenckheim Friedrich. Mais, avec l'avènement des usines, les anciennes fonderies sont devenues non rentables, ce qui incite Török à essayer de les vendre en 1911.

Par la suite, les fonderies sont acquises par la Forestry Corporation, basée à Budapest. En 1922 le siège de l'entreprise est installé à Dezna. La même société avait d'autres actionnaires en 1936, mais depuis 1941, un seul a été mentionné, à savoir l'ingénieur Păun Călinescu et son fils mineur, Dan Călinescu. Après 1990, une partie des terres et forêts qui appartenaient à Török ont été revendiquées par un de ses descendants (Balaci, 68-69).

Autres exploitations du domaine

Le domaine possédait d'autres ressources naturelles, qui subvennaient à d'autres occupations. La pêche était une importante source de nourriture, car il y avait de très grosses truites dans le ruisseau Dezna, comme l'indiquaient les écrits de l'époque (Márki 1893, 250). En 1863Endre Török créée à Dezna un étang à poissons, qui comprenait deux bassins. En 1970, fut aménagée la fameuse auberge de Dezna, inaugurée en 1972 et qui appartenait à la Station Balnéo-Climatique Moneasa (Balaci, 57). Traversant la route qui serpente vers Moneasa, à la sortie de Dezna, la célèbre auberge reste oubliée depuis près de deux décennies, alors que jusqu'à récemment accueillait ses touristes avec des spécialités culinaires à base de poisson.

Implications dans la vie de la communauté

L'église. Au-delà des intérêts économiques, des relations sociales et de la préservation de la spécificité ethno-confessionnelle autour des deux symboles – l'église et l'école – c'était une caractéristique générale valable pour toutes les agglomérations à population mixte. Chaque communauté a conservé ses symboles identitaires, créant souvent des «quartiers» dits imaginaires dans lesquels chacun avait l'église, l'école, le cimetière et utilisait sa langue maternelle, sa vie traditionnelle ou culturelle.

A ses frais, la famille Török a construit la curie (manoir) dès 1822, ainsi qu'une chapelle romaine-catholique (1831), fréquentée non seulement par les membres de la famille et les amis, mais aussi par les habitants. Ce n'était pas seulement un lieu

ecclésiastique, mais aussi un lieu public, car ils s'y réunissaient pour d'importants débats.

Après 1890, grâce aux investissements de la famille Wenckheim de Moneasa, la chapelle cesse d'être un lieu de culte (ADRCT 1760-1894, 3; Márki 1887, 337). Les quatre paroissiens catholiques de Dezna Veche, 152 de Dezna Nouă, 85 de Reștirata et 16 de Zugău; les évangéliques (Dezna Nouă: 13; Răștirata: 2) et les réformés (Dezna Nouă: 8) assistaient aux offices religieux de l'église romaine-catholique de Moneasa, vers 1900 (ADRCT 1900, 152).

Malheureusement, l'ancienne chapelle romaine-catholique a été démolie, aujourd'hui les habitants ne gardent que le souvenir de son emplacement.

L'école. L'augmentation du nombre de travailleurs de divers groupes ethniques de langue hongroise les a incités à construire une école pour eux. La loi sur l'éducation de 1868 a donné le droit aux confessions, aux individus ou à l'État de créer des établissements scolaires. Török Endre et József ont fondé en 1868 une école mixte, avec le hongrois comme langue d'enseignement, appelée «École Confessionnelle Romaine-Catholique de la Fabrique de Fer de Dezna» (Márki 1887, 338). Au cours de l'année scolaire 1877-1878, les cours dispensés ont été suivis par 21 étudiants, le processus instructif-éducatif étant sous la responsabilité du professeur Brad József.

Avec la fermeture des fonderies de fer, la famille Török ne soutient plus l'école. En janvier 1900, en plein hiver, cette situation est signalée à l'inspecteur des écoles royales. Sur son ordre, en 1901, l'école fut transformée en école publique, avec enseignement en hongrois. Les paroissiens orthodoxes non seulement les Hongrois contiribuent à la vie de l'école et la famille Török fourni le bois de chauffage.

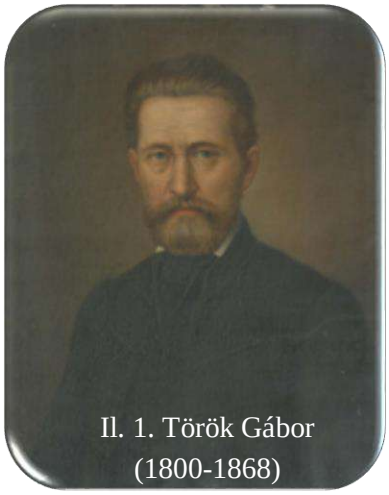
En fait, la législation scolaire du début du XXe siècle a encouragé l'abolition des écoles confessionnelles et la création d'écoles d'État. À partir du 1er septembre 1901, un enseignant est embouché et travaille à l'école primaire publique. Le 29 novembre 1900, Török József et Gyula envoient une lettre de remerciement à l'inspecteur des écoles royales, Varjassy Árpád, en exprimant leur gratitude pour la décision de soutenir le processus d'instruction et d'éducation.

L'école fonctionnait dans l'ancien bâtiment, qui a été acheté à la famille Török par les autorités de l'État. Au cours de l'année scolaire 1909-1910, à Dezna, sur les 53 enfants d'âge scolaire, 24 roumains ont suivi ses cours. Son premier président fut Török József puis Török Gyula. Au début, le processus instructif-éducatif était sous la direction de l'enseignante Nemes Maria, l'épouse de Nemes Lajos (Kehrer 1910, 101-103, 266).

Suite à l'arrêté ministériel n. 112574/1906, à partir du 14 janvier 1907, l'enseignement préscolaire est organisé. Ouvert en mars 1907, en plein hiver, le jardin d'enfants fonctionnait dans une maison louée, pour laquelle la commune de Dezna payait 60 couronnes, et la différence était payée par le trésor public. Depuis dix ans, la famille Török travaille à fournir du bois pour le chauffage. Les dépenses matérielles et les revenus de l'éducateur étaient payés par trésor public. A partir de 1907, Emilia Varga, éducatrice diplômée, y travaille (Kehrer 1910, 190).

Les héritiers

Török Gábor (Il. 1), considéré comme l'un des membres les plus éminents de la famille (CMA, MR 3196) vit le jour à Sântana, en 1800. Il est fasciné par les environnements du merveilleux chateau de Dezna et par ses legendes (Márki 1893, 714[1]).


Il. 1. Török Gábor (1800-1868)

Après avoir fini ses études secondaires, ses pas se dirigent vers la Faculté de Droit. En 1835, il devint notaire à Arad, puis notaire en chef du comté d'Arad, comité suprême et député d'Arad au Parlement de Pesta (1844). Au printemps de la Révolution de 1848, le 24 mars 1848, il rédige un rapport qu'il soumet au Premier ministre hongrois, dans lequel il montre le mécontentement et le désaccord des Roumains provoqué par l'union de la Transylvanie avec la Hongrie (Aradul 1978, 245-246).

Personnage aux idées novatrices, il est nommé maire d'Arad le 31 mai 1848. Avec Dimitrie Haica, il soutient la mise en place de la garde nationale et arme les pauvres à ses frais. Le 11 juin 1849, il démissionne de son poste de maire en chef, car le 23 avril il est nommé commissaire du gouvernement du Banat. Le 10 janvier 1861, il est réélu maire d'Arad, pour un court mandat d'un an seulement.

Passionné d'antiquités, il a construit un petit musée avec des pièces de monnaie celtiques, des objets en bronze, des broches romaines, des pièces d'argent et de cuivre, des bijoux, des éperons de fer, des massues (Márki 1887, 337).

Après une vie consacrée à l'activité administrative et politique d'Arad, il meurt en 1868, et il est enterré au cimetière romain-catholique au pied de la forteresse de Dezna (Ujj 2011, 199-200).

Pendant un siècle, la famille Török a marqué de son empreinte le développement historique de Dezna et de ses environs. Pour l'exploitation des ressources naturelles, la famille a construit les fours de fusion du fer, aménagé l'étang à poissons, contribué au soutien des infrastructures dans la région de Sebiș-Moneasa, soutenu l'église, l'école catholique romaine et le jardin d'enfants.

Cependant, certains documents ont enregistré des incidents mineurs entre les villageois et les nobles Török, mais insignifiants par rapport à d'autres régions gouernés par d'autres familles. Ces écrits se référaient principalement aux obligations de la paysannerie et des ouvriers envers la famille.

[1] Les enfants de Török Gábor étaient : 1. Géza, avec sa femme Török Etelka, 2. Béla, collectionneur d'antiquités et propriétaire terrien de Șimand, 3. Endre, propriétaire terrien à Dezna (1835-1884); Les enfants de Béla avec Czárán Rozá (décédé en 1886): Gizella (épouse du professeur Gohl Ödön), Géza, Andor et Berta. Les enfants d'Endre: Gyula (Iuliu), Tihamér, Ilonka (Elena/Lenuța) et Gábor. Enfants de Török István (mort en 1847) avec Földéaki Návay Jozefa (1800-1861, Dezna): József, Ilka, Antónia et Etelka.

D'autres personnalités notables du 19ème siècle se sont installées sur le domaine Dezna de la famille. Parmi les noms, on retrouve l'écrivain Jókai Mór, le professeur, géographe et spéléologue autrichien Adolf Schmidl, le professeur d'archéologie Rómer Flóris ou encore le géologue József Szabó.

On raconte que le poète Gyula Sárosi, de Sebiș, était une présence constante, participant aux dégustations de vin. Ses vins, Török les envoyait souvent en cadeau au poète Vörösmarty ou à Damjanich. Les lieux pittoresques, avec leurs histoires et leurs légendes, ont été décrites dans ses oeuvres par l'écrivain Jókai Mór (Márki 1887, 342).

De nos jours...

Les traces de la présence de la famille dans la région se sont perdues dans la nuit des temps. Les documents locaux contiennent des informations sur la crypte familiale (Il. 2), construite en 1861 et dévastée pendant la Seconde Guerre Mondiale. Les 30 niches (Il. 3) ne contiennent plus de cercueils. Couvert de végétation, le monument funeraire est à peine visible dans la forêt derrière, les anciennes écuries de la commune, dans la pittoresque vallée de Zugău.

Il. 2. La crypte familiale

Il. 3. La crypte familiale

L'ancien cimetière romain-catholique, au pied de la forteresse de Dezna, où certains d'entre membres de la famille ont été enterrés, témoigne également d'une époque révolue. Les traces des institutions erigées ou patronnées par eux ne sont plus conservées, les batiments ont été démolies sous le régime communiste.

Les récits recueillis auprès des habitants redessinent le chemin de mémoire de l'emplacement des anciens bâtiments, où leurs arrière-grands-parents ont appris à lire et écrire, ou ont fondé une famille, ont baptisé leurs enfants ou ont assisté à des mariages.

La vie socioculturelle de l'ancienne communauté romaine-catholique avait comme centre les deux symboles identitaires, l'église et l'école et elle n'a pas survécu à leur perte.

Dans la valée de Zugău, entourés de végétation, quelques croix en bois se cachent dans une clairière, rappelant le village autrefois habité. Ces vestiges semblent disposés en cercle, avec une croix de marbre au milieu, rehaussée tardivement (Il. 5).
A plus de 11 km de l'entrée de cette vallée pittoresque, vous pouvez encore voir les ruines de l'un des anciens fours pour fondre le fer (Il. 4).

Il. 4. Les ruines de four

Il. 5. Les croix. Valée de Zugău

Pourtant, leur souvenir reste vivant dans la mémoire collective des habitants. Il n'y a pas de villageois qui ne connaisse la crypte de Török, la fonderie ou l'ancien cimetière catholique, ces témoins qui défient obstinément le temps et les régimes politiques.

Que des lieux chargés d'histoire que le régime communiste s'est obstiné à les faire oublier! Le souvenir de leurs anciens habitants parle du destin de l'ancienne aristocratie. La démarche s'inscrit dans la tentative de restituer au présent l'influence de l'ancienne aristocratie car «les souvenirs du passé sont un patrimoine inestimable, et leur préservation est un attribut des civilisations» (Pop 2016, 652).

Références bibliographiques

Sources inédites:

Arhiva Diecezană Romano-Catolică Timișoara

A monyászai (menyházai) plebánia története. 1760-1894.

Colecția de schematisme:

***. 1900. *Schematismus cleri dioecesis csanádiensis*. Timișoara.

Complexul Muzeal Arad

Colecția de Istorie, Fond Muzeu Oraș.

Serviciul Județean al Arhivelor Naționale Arad

Fond Prefectura Județului Arad: *Protocolul Adunării Generale Comitatense pe anul 1792*.

Dosar 311/1922.

Sources édites. Oeuvres générales et spéciales

***. 1978. *Aradul, permanență în istoria patriei*. Arad.

Balaci, Cornel. *Monografia Deznei.* Lucrare dactilografiată.

Cioroianu, Adrian. 2002. *Focul ascuns în piatră. Despre istorie, memorie și alte vanități*. București: Editura Polirom.

Fényes, Elek. 1851. *Magyaroszág geographiai szótára.* III-IV. Pest.

Gaál, Jenő. 1898. *Aradvármegye és Arad szabad királyi város közgazdasági, közigazgatási és közművelődési állapotának leírása.* Arad vármegye és Arad szabad királyi város monographiája. Arad: Monográphia-Bizottság.

Goman, Ioan. 2011. *Politică statală, economie domenială și dezvoltare rurală. Meșteșuguri și industrii țărănești din Crișana în secolul al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea*. Oradea: Universitarea Oradea, Muzeul Țării Crișurilor.

Kehrer, Károly. 1910. *Aradvármegye és Arad szabad király város népoktatásügye 1885-1910*. Arad.

Márki, Sándor. 1887. *Dezna és vidéki*. Budapest.

Márki, Sándor. 1893. *Aradvármegye és Arad szabad királyi története*. vol. II. Arad.

Oarcea, Felicia Aneta, 2016. *Moneasa. Monografie*. Arad: Gutenberg Univers.

Scholten, Jaap. 2015. *Tovarășul baron. O călătorie în lumea pe cale de dispariție a aristocrației transilvane*. București: Editura Corint.

Pop, Ioan Aurel. 2016. «Postfață», in Ioan Aurel Pop, Thomas Nägler, Magyary András (coordonatori), *Istoria Transilvaniei*, vol. III (de la 1711 până la 1918). Cluj-Napoca, Deva: Academia Română. Centrul de Studii Transilvane. Editura Episcopiei Devei și Hunedoarei.

Ujj, János. 2011. *File din istoria urbanizării Aradului*. Arad: Gutenberg Univers.

Wollmann,Volker. 2010. *Patrimoniu preindustrial și industria în România*. vol. I. Sibiu: Honterus.

DOI: 10.35923/QR.09.03.10

Maria Alexandra PANTEA
(Université de l'Ouest « Vasile Goldiș » d'Arad)

Notes mémoriales des prêtres militaires du diocèse d'Arad dans les années de la Première Guerre Mondiale

Abstract: (Notes of the military priests from the Orthodox Episcopate of Arad regarding the realities on the fronts of the First World War) The outbreak of the First World War in the summer of 1914 produced profound changes in Romanian society in the Orthodox diocese of Arad. Part of the Romanian Orthodox clergy of this diocese had to go to the front to ensure the morale of the Romanian soldiers who had enlisted in the Austro-Hungarian army and had been forced to fight for a cause that was foreign to them. Some of these changes are visible in the notes of the military priests of the Romanian Orthodox diocese of Arad who arrived on the great fronts during the war, where they witnessed dramas that had a strong impact on them. The military priests who arrived at the fronts and in the major military hospitals played an important role, ensuring the morale of the soldiers, but also accompanying many dying people who asked them to write a last letter to their families. Today, more than a century after the end of the First World War, these correspondences help us better understand the drama of society at that time. It is a drama that affects the whole of society and takes place both on the front and behind the front, and which brings radical changes during the years 1918-1919.

Keywords: *front, soldiers, priests, diocese, regiment.*

Résumé: Le déclenchement de la Première Guerre Mondiale à l'été 1914 produisit de profonds changements dans la société roumaine du diocèse orthodoxe d'Arad. Une partie du clergé orthodoxe roumain de ce diocèse a dû se rendre au front pour assurer le moral des soldats roumains qui s'étaient enrôlés dans l'armée austro-hongroise et avaient été contraints de se battre pour une cause qui leur était étrangère. Certains de ces changements sont visibles dans les notes des prêtres militaires du diocèse orthodoxe roumain d'Arad arrivés sur les grands fronts pendant la guerre, où ils ont été témoins de drames qui les ont fortement marqués. Les prêtres militaires qui arrivaient sur les fronts et dans les grands hôpitaux militaires jouaient un rôle important, assurant le moral des soldats, mais aussi accompagnant de nombreux mourants qui leur demandaient d'écrire une dernière lettre à leurs familles. Aujourd'hui, plus d'un siècle après la fin de la Première Guerre mondiale, ces correspondances nous aident à mieux comprendre le drame de la société à cette époque. C'est un drame qui touche l'ensemble de la société et se déroule à la fois sur le front et à l'arrière du front, et qui apporte des changements radicaux au cours des années 1918-1919.

Mots-clés: *front, soldats, prêtres, diocèse, régiment.*

Le déclenchement de la Grande Guerre à la suite de l'attaque de Sarajevo et les proportions qu'elle a pris ont eu un effet fort sur la société roumaine. Les villages sont restés presque déserts, car la plupart des hommes sont partis pour le front. De nombreux professeurs, prêtres et instituteurs jugés aptes au combat se mobilisent et marchent vers le front. Parmi les intellectuels roumains arrivés au front, les prêtres militaires jouaient

un rôle important, étant ceux qui connaissaient le mieux le drame de la Grande Guerre et soutenaient moralement les soldats roumains. Le rôle du prêtre militaire dans les années de la Première Guerre Mondiale est bien défini par l'archiprêtre Pavel Boldea, qui a déclaré que les prêtres militaires sont ceux qui «ont défendu les intérêts de l'église et de la patrie en soutenant chez nos soldats la conscience du devoir» (Soroștineanu 2015, 353).

Grâce au travail des prêtres militaires, les autorités ont essayé de «maintenir le moral et la loyauté à un niveau qui conduirait les soldats à se battre et à ne pas déserter en masse une fois qu'ils seraient entrés en contact avec la vie sur la ligne de front et seraient toujours au bord de la mort» (Zaharia 2015, 368).

Certains des prêtres se sont retrouvés dans des hôpitaux militaires, car chaque grand hôpital engageait des prêtres de toutes confessions, tandis que d'autres travaillaient comme prêtres du régiment auquel ils appartenaient. Les prêtres des régiments étaient obligés de suivre leur régiment partout. Lorsque le régiment était prêt à commencer l'action, le prêtre était celui qui priait et prononçait un discours d'encouragement aux soldats. Pendant les combats, les prêtres étaient avec les médecins pour aider les blessés et enterrer les morts. Sur le front se trouvaient les prêtres qui célébraient la Sainte Messe, communiaient et confessaient les soldats. Sur le front, une forte solidarité s'est créée entre prêtres et soldats, en raison du danger de mort, qui était une menace permanente, et les prêtres étaient ceux qui avaient l'obligation de «prendre soin de la vie de l'âme des fidèles appelés à travailler pour la patrie et le trône» (Soroștineanu 2015, 348). Dans ce contexte, les ministres de l'église ont vécu la joie de la survie, mais aussi les grands drames. Les prêtres ont vécu fortement ce drame, étant souvent ceux qui ont donné la dernière communion et effectué la dernière confession, et à la demande du mourant, ils ont également écrit une dernière lettre à travers laquelle la famille était informée de ce qui s'était passé sur le front.

Parmi les premiers prêtres militaires mobilisés en 1914 se trouve Ioan Ardelean de Chitighaz[1]. Il fait partie du 4e régiment de Honvéd de Oradea et participe aux batailles de Görz[2] et Doberdò[3], puis travaille à l'hôpital militaire de Cilli[4] et à la garnison de Trieste. Evoquant son activité sur le front, il écrivait qu'il exauçait «le désir imposé par l'époque, d'être le consolateur de l'âme des garçons roumains qui appartiennent à notre foi orthodoxe» (A.A.O.R.A.) et qu'il portait dans son cœur les intérêts de ses fidèles en proclamant la parole du Seigneur aux soldats. Pour son travail, il a été décoré. Il a reçu l'Ordre de la Croix pour le service sacerdotal, la deuxième classe avec des décorations de guerre et la Croix de Carol (Calendar 1918,143).

Gheorghe Ristea est un autre prêtre d'Arad mobilisé à l'automne 1914. Le prêtre travaillait dans Ohaba Sârbească[5] et arriva sur le front galicien, d'où il envoya plusieurs

[1] Aujourd'hui Kétégyháza, en Hongrie.
[2] Aujourd'hui Gorizia, en Italie.
[3] Aujourd'hui Doberdò del Lago, en Italie.
[4] Aujourd'hui Celje, en Slovénie.
[5] Aujourd'hui Ohaba Română, en Roumanie.

lettres. C'est lui qui, par une lettre, a informé le directeur de l'Institut pédagogique et théologique d'Arad, Roman Ciorogariu, des événements sur le front. Dans la lettre envoyée le 19 octobre 1914, le prêtre militaire rapporte que l'enseignant de la Preparandia (école pédagogique) d'Arad, Avram Sădean, a été « touché par trois balles de mitrailleuse » et est décédé le 18 octobre. Dans la lettre envoyée, le prêtre militaire Gheorghe Ristea déclare que le professeur Avram Sădean « s'est comporté avec une grande bravoure et avait l'estime et l'amour de ses collègues et soldats dirigés par lui ». La lettre indique qu'avant d'être blessé, l'enseignant a été impliqué dans un « combat désespéré de quatre jours » (Pantea 2016, 443). La nouvelle de la mort du professeur Avram Sădean a été un coup dur, non seulement pour l'école d'Arad, mais aussi pour les intellectuels de Transylvanie. Le 21 octobre, la confirmation officielle du décès de l'enseignant, ainsi que d'un de ses élèves, Gheorghe Bozgan, est arrivé à Arad.

Dans certaines lettres envoyées du front on peut trouver des informations intéressantes sur les problèmes rencontrés par les prêtres militaires. Dimitrie Ganea de Milova, arrivé dans un hôpital militaire de Vienne, a rencontré un autre prêtre du diocèse d'Arad, Aurel Raica d'Utvin, qui travaillait dans le même hôpital militaire. Impressionné, il écrira au Consistoire d'Arad que le prêtre Aurel Raica faisait face à des problèmes : « j'ai trouvé Raica en bonne santé, mais sa vue est en danger » (A.A.O.R.A.).

Le prêtre Liviu Biro de Gruin[1] est également confronté à des problèmes. Selon ceux avoués par le prêtre lui-même, en février 1915, il se trouvait à l'unité militaire de Timișoara, et «suivant l'ordre du commandement militaire de Timișoara, il quitta sa paroisse et se rendit au front pour exaucer ses vœux avec sa vocation». D'après ses notes, le 10 mars 1915, le prêtre arriva sur le front italien, où il a été affecté à la 50e division d'infanterie. Se référant à l'activité qu'il mena sur le front italien, il confessa dans une lettre envoyée le 6 décembre 1916 a l'évêque d'Arad, Ioan I. Papp, que le service d'un prêtre sur le front «implique un travail intensif, l'altruisme et l'accomplissement de la mission». La correspondance du prêtre permet de comprendre la situation sur le front, mais aussi le drame que vivait ce prêtre militaire. Dans la même lettre, le curé Liviu Biro mentionnait également l'archiprêtre militaire du front italien, Pavel Boldea, qu'il rencontra le 5 décembre 1916, occasion avec laquelle il lui demanda de se retirer du service militaire afin de retourner dans sa paroisse et trouver la paix. Suite à l'expérience acquise sur le front, Liviu Biro aurait souhaité fortifier spirituellement sa paroisse, car désormais «le cœur des fidèles est plus sensible et plus accessible pour recevoir des conseils parentales». Le prêtre a fait ces demandes de démobilisation, précisant que l'épiscopat peut intervenir au Ministère pour exiger son retour du front, car il y travaille sans interruption depuis 21 mois. Malgré ses efforts, Liviu Biro est resté dans l'armée, étant prêtre militaire à Budapest, où il a servi jusqu'au 24 novembre / 7 décembre 1918, date à laquelle il a finalement été démobilisé (A.A.O.R.A.).

[1] Aujourd'hui Gruni, en Roumanie.

Un autre prêtre qui s'est rémarqué pendant la guerre, tant sur le front qu'à l'hôpital militaire de Timișoara, était Eugen Munteanu de Toracul Mic[1]. Après le déclenchement du conflit, il devient prêtre militaire du 61e régiment d'infanterie à Timișoara. Il assiste aux combats sur les fronts de Serbie et de Galicie puis arrive avec les soldats du régiment de Timișoara sur le front italien, participant aux batailles de Doberdò. Selon ceux avoués par le prêtre lui-même, au printemps 1915 il était sur le front galicien et il passa Pâques avec «les héros de mon 61e régiment dans les Carpates» (Rev. pr.). Impressionné par ce qu'il a vécu, après son arrivée à Timișoara, il a écrit en 1916 l'article Paștile acasă și pe câmpul de luptă. Amintiri. Il y présente la situation sur le front galicien, mais pense également à la situation dans les villages roumains du Banat, où, en raison de l'austérité imposée par la guerre, Pâques « était pauvre à la fois en coutumes et en habitudes et en joies», et les filles n'avaient plus personne pour «travailler dur au concours de peinture sur œufs», car les garçons étaient emmenés à la guerre, «même d'une maison le grand-père, le père et les petits-enfants sont emmenés». Le prêtre a déclaré qu'en 1915 il a célébré les Pâques dans les Carpates avec les soldats du 61e régiment et a accompli le service religieux à la périphérie d'un village ruthène pauvre. Pour l'accomplissement du service divin, il a été aidé par plusieurs chanteurs et un étudiant en théologie. Au matin de cette fête, les canons se turent, car les Russes, «émus par notre chant, se mirent aussi à glorifier Dieu dans leur langue depuis leurs fossés qui n'étaient qu'à quelques dizaines de pas des nôtres». Vers le soir, le silence disparut et les combats reprirent, « qui avaient duré plus longtemps que notre joie de Pâques. Les combats avaient duré six jours, c'était la Semaine radieuse» (Rev. pr.).

Connaissant bien à la fois l'ambiance sur le front et la situation des blessés hospitalisés à Timișoara, le prêtre est également l'auteur de nombreux articles publiés dans les périodiques „Revista preoţilor”, „Foaie Diecezană”, „Telegraful Român” ou „Biserică şi Școală”. Il y a des articles où il présente les graves problèmes des soldats blessés, mais aussi le rôle du prêtre militaire, qui est un «bon conseiller, pas seulement celui qui célèbre le service religieux et fait les funérailles» (Soroștineanu 2015, 352). A travers ces écrits, le prêtre porte à l'attention de ceux qui sont restés chez eux l'ampleur du drame de la Grande Guerre. Partant de son expérience, Eugen Munteanu a également écrit une série de «sermons pour les soldats», contribuant à leur remonter le moral.

L'ambiance sur le front est relatée dans une lettre envoyée aux rédacteurs de „Biserică şi Școală” par le prêtre Ioan Felea de Pecica, entré au service militaire en mai 1916. Arrivé sur le front galicien, le prêtre de Pecica connaissait les nouvelles réalités imposées par la guerre. Enthousiasmé par la manière dont le service s'est déroulé sur le champ de bataille en Galice, il a avoué qu'il connaissait ici «les moments religieux les plus solennels de ma vie que j'ai ressentis et goûtés à ces occasions» (Bis. și Șc.). Il rappelle qu'au front il doit accomplir la liturgie dans des champs de seigle ou sur des autels de fortune, le plus souvent sous un arbre. L'endroit devait être choisi avec soin,

[1] Aujourd'hui Torak, en Serbie.

afin de ne pas attirer l'attention des ennemis russes, qui pourraient attaquer. Sur le champ de bataille, il a relevé le drame de la société, mais a estimé que «de cette guerre notre nation sortira régénérée». Son article est important, car il fait une description morale du soldat roumain qui a combattu dans l'armée de la monarchie dualiste. Il déclare qu'après la communion et la confession, «nos soldats, étant réconciliés avec Dieu et avec le monde, comblent d'abord leur manque de leur patrie, et passent leur temps libre dans la prière et la contemplation religieuse». Il apprécie aussi que les soldats soient convaincus que «les troubles de la guerre sont envoyés par Dieu pour la multitude de nos iniquités» et vivent avec l'espérance d'un avenir plus heureux pour leurs descendants, car «ils sont déjà réconciliés avec la pensée de ne plus vivre pour eux-mêmes» (Bis. și Șc.).

Certains des prêtres mobilisés d'Arad sont devenus prisonniers des Russes, c'est le cas de George Ristea de Ohaba Sârbească, arrivé en Russie et travaillant parmi la légion des volontaires roumains. Le 22 mai 1919, son épouse Mărioara reçoit une lettre écrite par George Ristea le 25 janvier 1919 en Sibérie, qui n'est arrivée que quelques mois plus tard, en raison de la situation en Russie. Dans la lettre, le prêtre écrit que plus «d'un an s'est écoulé depuis que je ne sais rien de vous et que vous ne savez pas de moi» (A.A.O.R.A.). La lettre contient des informations intéressantes sur la situation en Russie, car en raison des luttes initiées par les bolcheviks, tous les liens avaient été rompus et le prêtre ne pouvait plus envoyer de lettres. Il se souvient qu'il a travaillé comme volontaire du premier corps de l'armée roumaine, étant le chef de l'intendance du corps des volontaires roumains et ayant le grade de capitaine, ce qui l'a obligé à se cacher et à fuir les bolcheviks. Il rapporte également qu'il porte un uniforme de capitaine. Il demande à la famille de ne pas s'inquiéter de sa situation, car il n'est pas loin de le revoir. Il demande à sa femme d'être patiente, lui promettant qu'après son retour à la maison, elle se débarrassera de tous les soucis.

À l'été 1919, le prêtre est encore en Sibérie et, le 21 juillet, il écrit une nouvelle lettre à sa femme et lui envoie une photo. Il était inquiet car il n'avait pas reçu de lettre de sa femme depuis deux ans, et il lui était difficile de ne rien savoir de sa famille. Il a dit qu'il était au milieu de la «guerre bolchevique», mais qu'il n'avait eu aucun problème, car «nous avons une petite armée roumaine, mais bien disciplinée et courageuse». Il a également mentionné que depuis un an il est à la tête de l'Intendance et a une grande responsabilité, car en pleine révolution bolchevique, par l'intermédiaire d'un capitaine français, il a fait les démarches nécessaires pour recevoir une aide financière.

Aujourd'hui, plus d'un siècle après la fin de la Première Guerre Mondiale, ces correspondances nous aident à mieux comprendre le drame de la société de cette période. C'est un drame qui touche l'ensemble de la société et se déroule à la fois sur le front et derrière le front, et qui entraîne des changements radicaux en 1918-1919.

Logos

A.A.O.R.A. – *Arhivele Arhiepiscopiei Ortodoxe Române Arad*, dos. 201-III-1914, non paginé.
Bis. și Șc. – „Biserică şi Şcoală”, Arad, no. 37, année XL, 11/24 septembre 1916.

Calendar 1918 – „Calendarul pe anul de la Hristos 1918”. 1918. Arad: Editura Diecezană.
Rev. pr. – „Revista preoţilor”, Timişoara, no. 2-3, 10/23 avril 1916.

Références bibliographiques

Pantea, Maria Alexandra. 2016. „Profesorul Avram Sădean, erou pe frontul din Galiția”, dans le volume *Sfinți, eroi și martiri*. Craiova: Editura Sitech.

Soroștineanu, Valeria. 2015. „Preoții militari din Arhiepiscopia Ortodoxă a Ardealului”, dans le volume *Primul Război Mondial. Perspectivă istorică și istoriografică*. Cluj Napoca: Presa Universitară Clujeană.

Zaharia, Ionela. 2015. „Clerul militar român din Austro-Ungaria pe frontul italian în timpul Marelui Război”, dans le volume *Primul Război Mondial. Perspectivă istorică și istoriografică*. Cluj Napoca: Presa Universitară Clujeană.

DOI: 10.35923/QR.09.03.11

Mihai A. PANU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Între tentația nazificării și represiunea comunistă: Destinul etnicilor germani din România

Abstract: (Between N.S. alignment and communist repression: The political destiny of ethnic Germans in Romania) In the aftermath of World War II, the entire European continent was geopolitically reshaped according to the new security architecture imposed by the victorious powers. In Eastern Europe there was no real process of reconciliation and most nations had to face the harsh reality of being exposed to an increased soviet propaganda pressure. After being part in the German sphere of interest in the late 1930`s (and of course, an initial collaborator during the war), Romania could not easily overcome its recent past. This paper attempts to investigate certain political and social conditions which led to the unprecedented measures against ethnic Germans in Romania. They were accused of collaboration with the national-socialist organization called the „German Ethnic Group in Romania" (DViR) and had to face various forms of repression after the war. The main objective of this paper is to examine the ideological construction of the German collective guilt, given the geopolitical circumstances of that time.

Keywords: *German minority, interwar Romania, repression, collaborationism, primacy of ideology.*

Rezumat: După încheierea celui de-Al Doilea Război Mondial continentul european a fost restructurat geopolitic conform noii arhitecturi de securitate stabilite de puterile victorioase. În răsăritul Europei nu a existat un proces autentic de reconciliere, majoritatea națiunilor văzându-se puse în situația de a face față unei presiuni propagandistice crescânde din partea Uniunii Sovietice. În condițiile în care România făcuse parte din sfera germană de influență (la care se adauga parteneriatul militar inițial) eforturile de re-echilibrare strategică nu aveau cum să fie simple. Această lucrare își propune să investigheze anumite condiții politice și sociale care în cele din urmă au dus la măsurile fără precedent luate împotriva etnicilor germani din România. Vorbim, mai precis, despre acuzațiile privind ipostazele colaborării cu organizația național-socialistă numită „Grupul Etnic German din România" și despre diversele forme de represiune care au fost orchestrate în baza acestor învinuiri colective. Obiectivul principal în prezentul demers ține de examinarea construcției ideologice a învinuirilor colective (la adresa etnicilor germani din România) date fiind condițiile geopolitice ale vremii.

Cuvinte-cheie: *minoritatea germană, România interbelică, represiune, colaboraționism, primatul ideologiei.*

Introducere

Geneza regimurilor totalitare a avut consecințe dramatice asupra majorității națiunilor în Europa secolului al XX-a. Primatul ideologiei a marcat decisiv nu doar arhitectura de securitate europeană sau interacțiunile dintre popoare ci și mecanismele cele mai fine de percepție a solidarității și alterității la nivel etno-cultural. Tentația radicalismelor a venit în contextul unei societăți europene aflate în plin proces de reinventare identitară după ce era marilor construcții imperiale apusese odată cu

sfârșitul Primului Război Mondial iar infrastructura instituțională a bătrânului continent se cerea remodelată conform parametrilor de funcționare ai statului națiune.

Prima jumătate a secolului trecut a stat, din multe puncte de vedere, sub semnul tranziției. Transformările structurale care au survenit atât la nivel social-politic cât și în sfera economicului au generat pe termen mediu o desincronizare din ce în ce mai pronunțată între agenda politică și așteptările sociale. Această asimetrie între oferta politică reală și cultura politică socială a stat la baza tentației pentru extremismele specifice perioadei interbelice. Energiile care au alimentat acest proces atât de nociv pentru tinerele democrații din state precum România și-au avut originea deopotrivă la nivel social și politic.

Cazul României Mari este unul edificator. Pe de o parte am avut de-a face cu limitele unui corp social eterogen din punct de vedere etno-cultural în care simbolistica reîntregirii (prin Marea Unire) era interiorizată pozitiv, în mare parte doar de marele grup al etnicilor români, în timp ce aproape toate celelalte minorități conlocuitoare (care până nu demult avuseseră un alt tip de loialități politice), priveau existența noului stat român în cel mai fericit caz cu suspiciune. Pe de altă parte am avut de-a face cu o elită politică, pentru care profilul etno-cultural eterogen al României Mari s-a dovedit a fi o provocare mult prea mare[1], în condițiile în care guvernarea în acord cu aceste realități depășea posibilitățile unei administrații politice neobișnuită să funcționeze la o scară atât de mare. Suspiciunile minorităților conlocuitoare nu era așadar lipsite de fundament, ele fiind motivate în mare măsură de limitele administrației românești atât la nivel local cât și central. Crizele politice ale perioadei interbelice s-au hrănit în primul rând din neîncrederea sau dezinteresul sferei sociale vis-a-vis de prestația birocratică a Bucureștiului dar și din lipsa de viziune a elitelor politice în ceea ce privește crearea condițiilor prielnice pentru loializarea tuturor cetățenilor țării indiferent de profilul lor etno-cultural. Cazul contrar, desigur fericit, ar fi presupus o cultură politică autentică a tuturor cetățenilor țării și capacitatea decidenților politici de a evita tentațiile centralismului.

În peisajul multi-etnic al României interbelice numeroase grupuri minoritare s-au aflat în situații complicate. Dintre acestea, germanii au avut neșansa de a fi fost prinși în capcana ideologică a național-socialismului (de cele mai multe ori fără voia lor), fapt care le-a marcat în mod dramatic destinul postbelic. Obiectivul principal al acestei lucrari ține de investigarea modului în care minorității germane din România i-a fost atribuită culpa nazificării, pornindu-se de la un tip de incriminare colectivă a etnicilor germani, devenit imperativ ideologic odată cu schimbarea regimului politic și intrarea Bucureștiului în siajul Uniunii Sovietice. Argumentele prezentate pe parcursul acestui studiu vizează deopotrivă cadrul legislativ și determinismul geopolitic din acele

[1] Este vorba în primul rând despre tentația centralismului politic și despre imposibilitatea statului român de a gestiona într-o manieră optimă chestiunea minorităților. (n.a.). *Cf*. Mihai A. Panu (editor), *Capcanele ideologiei. Opțiuni politice ale etnicilor germani în România interbelică*, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2015; Florian Kührer-Wielach, *Siebenbürgen ohne Siebenbürger? Zentralstaatliche Integration und politischer Regionalismus nach dem Ersten Weltkrieg*, Berlin, de Gruyter, 2014.

vremuri, centrul de greutate al analizei fiind reprezentat de prestația politică inadecvată a decidenților politici români.

Interese etno-culturale și loialități politice ale germanilor după 1918

Istoria etnicilor germani din România este una lungă și complexă. În general este acceptat faptul că aceștia au contribuit semnificativ la evoluția în diverse planuri a statului român. Cele două insule principale de germanitate în România, sașii și șvabii, în pofida parcursului istoric diferit, au dovedit de-a lungul timpului că pot da spațiului românesc impulsurile necesare pentru desăvârșirea unui mediu societal plural și dinamic. Marea Unire din 1918 i-a găsit pe majoritatea dintre ei încrezători în proiectul statului-națiune român. La fel ca multe alte minorități pe care istoria le adusese în situația de a trăi în entități statale noi, germanii nu s-au lăsat seduși de promisiuni politice fără acoperire, au privit cu scepticism orice tentativă care aducea câtuși de puțin a presiune asimilaționistă și au încercat cu realism să-și promoveze interesele etno-culturale legitime[1], mai ales că o parte dintre acestea fusese consfințită prin diverse tratate[2] după terminarea Primului Război Mondial. Anul 1918 a fost un moment de cotitură pentru etnicii germani din România. Confruntați ani de-a rândul cu presiunea sufocantă a maghiarizării în regiuni precum Transilvania și Banat, germanii deveniseră foarte sensibili la chestiuni care puteau să le afecteze identitatea etno-culturală. În aceste condiții este lesne de înțeles atenția pe care au acordat-o mesajului politic venit dinspre București, centrul politic și administrativ al noii națiuni.

Totuși minoritatea germană transplantată după 1918 în structura geografică a României Mari nu a dezvoltat anticorpii care ar fi adus-o în situația de a respinge simbolistica românității. Dimpotrivă, dincolo de realismul prudent cu care germanii tratau de regulă reconfigurările politice, adeziunea lor la valorile promovate de noul stat a fost una nedisimulată. Vorbim aici de o anumită tendință comunitară dominantă, care a dat sens și consistență acelei orientări și mai puțin de unele atitudini marginale observabile la nivelul anumitor grupuri cu interese specifice[3]. Trebuie să recunoaștem faptul că și Bucureștiul a investit în procesul de loializare politică a germanilor din România Mare. Speculând presiunea maghiarizării la care aceștia fuseseră supuși pe vremea Monarhiei Dunărene, decidenții români au speculat nevoia renașterii identitare a germanilor oferindu-le instrumentele prin care își puteau atinge asemenea obiective. Se cuvine să amintim aici efectele imediate ale acestei stări de fapt: promovarea învățământului în limba germană și sprijinul acordat instituțiilor de cultură, anumite

[1] Vezi prevederile tratatelor de la Alba Iulia (n.a.).
[2] Este vorba în primul rând despre principiile agreate la Versailles. Conform acestora statul român se obliga printre altele să adopte o lege a minorităților și să vegheze la implementarea acesteia (n.a.).
[3] Putem aduce în discuție exemplul fruntașilor șvabi maghiaroni, mulți dintre ei activi în cercurile clericale. În comparație cu șvabii obișnuiți, aceștia erau mult mai sensibili la impulsurile venite dinspre Budapesta (n.a).

progrese în ceea ce privește reprezentarea politică la nivel local sau ieșirea în prim-planul vieții publice a tot mai multor fruntași germani[1].

Deși perspectivele pentru o viață multiculturală sănătoasă erau îmbucurătoare imediat după momentul 1918, lucrurile au luat brusc o întorsătură nedorită pentru etnicii germani. Originea disensiunilor a putut fi identificată, ca în multe alte dăți, la nivelul decidenților politici. Orice pas bun făcut de București în procesul de loializare a minorității germane era urmat de alți doi, cu totul neinspirați, care anulau efectele pozitive ale hotărârilor inițiale. De exemplu promisiunea sprijinului acordat învățământului în limba germană a fost dublată de o nefericită legislație agrară prin care proprietarii de pământ șvabi erau deposedați parțial de bunurile lor. Concret este vorba despre legea din 1921 care prevedea exproprierea moșiilor ce depășeau 200 de iugăre, urmând ca în zonele neprielnice agriculturii limita să fie coborâtă la 50 de iugăre[2]. Printre istorici este cunoscut faptul că germanii din România investeau foarte mult în achiziția de terenuri, considerându-le un element fundamental pentru construirea bunăstării familiale și comunitare. Legislația agrară adoptată de statul român în primii ani de după Marea Unire a afectat grav nu doar interesele legitime ale populației germane ci și încrederea acesteia în prestația politică a Bucureștiului.

În majoritatea entităților statale, funcționarea optimă a relației dintre politic și social reprezintă condiția de bază nu doar a democrației ci și a ideii de statalitate. Proiectele naționale specifice modernității au presupus o doză însemnată de coeziune socială, care putea fi orientată spre birocrația politică asigurând astfel legitimitatea puterii de stat. Începuturile României Mari au fost șovăielnice din acest punct de vedere. Lipsa de experiență a elitelor politice în ceea ce privește gestionarea eficientă a unor societăți plurale, lipsa rodajului democratic dar și crescândele presiuni geopolitice externe au fost piedici foarte mari în cale proiectului național românesc interbelic. Asimetriile în privind cultura politică în diferitele regiuni istorice ale țării necesitau o abordare diferențiată a Bucureștiului în ceea ce privește politicile publice. Totuși condițiile istorice și geopolitice făceau imperativă existența unui mesaj politic unitar menit să consolideze proiectul național de-abia demarat. Se intra astfel treptat în capcana centralismului politic iar această stare de fapt avea să fie acut resimțită mai ales în regiunile recent încorporate precum Transilvania și Banatul.

Problema cea mai serioasă care a apărut în acest context a fost cea legată de mecanismele reprezentării politice a minorităților. Majoritatea grupurilor etnice nu doar că își înțelegeau drepturile și poziția în noul stat, ba chiar se declarau pregătite să preia inițiativa decizională în chestiuni care le vizau direct. Pe termen lung însă, această logică sănătoasă a participării comunitare s-a izbit inevitabil de curentele naționaliste românești aflate în plină ascensiune. Pe fondul unei incapacități din ce în ce mai vizibile a statului român de a face față provocărilor guvernării într-o Românie care își schimbase brusc profilul etno-cultural, conflictele latente identificate pe falia clasică

[1] *Cf.* Banater Tagblatt, Anul II, nr. 70, Timişoara, vineri 7 mai 1920.

[2] *Cf.* A.C.N.S.A.S, D 11518, Șvabii în Banat, p. 34. Pentru exemplificare: un iugăr (în germană *Joch*) a fost o unitate de măsurare a suprafețelor agricole care măsura aprox. 0,57 hectare. (n.a.).

identitate-alteritate au devenit rapid manifeste. Cauza loializării minorităților avea să se piardă pe drumul sinuos al devenirii statului național unitar.

Diferitele discursuri istoriografice mai vechi sau mai noi au abordat sistematic problematica naționalismului românesc interbelic. Deși necesare, astfel de abordări păcătuiesc uneori prin tentația ideologizării și deci a monopolului interpretativ. Cauzele, ipostazele sau consecințele oricărui fenomen socio-politic sunt suficient de complexe pentru a nu putea încăpea într-un singur cadru analitic. Indiferent dacă naționalismul integral din România Mare a fost o reacție la impulsuri externe (mai mult sau mai puțin reale) ori reprezintă, la fel ca în alte spații europene, o inevitabilă patologie a statului națiune modern, un element definitoriu rămâne constant în dinamica sa: contribuția leadership-ului politic la eforturile de potențare sau după caz, de îngrădire a acestuia. Până la urmă nu se poate stabili cu exactitate dacă relația de cauzalitate între două tipuri de radicalizări (socială și politică) ar putea favoriza sau nu anumite cadre explicative.

Relația dintre politic si social a fost dintotdeauna complicată. Ipostazele acestei relații (mecanismele cetățeniei, cultura politică, monopolul legitim al puterii, drepturile și obligațiile circumscrise legal etc.) devin cu adevărat interesante dacă admitem că prin forța lor (nu doar simbolică) potențează anumite efecte de contagiune – în ambele sensuri între cele două sfere – atunci când apar disfuncționalități sistemice. Între binomul identitate/alteritate și nevoia statului de legitimare a guvernării prin centralism, nuanțele sunt numeroase iar căutarea uneia dominante se poate dovedi anevoioasă. Totuși, pentru a da sens și finalitate acestei lucrări, vom favoriza o perspectivă ce aduce statul și implicit amprenta sa birocratică într-o zonă în care responsabilitatea instituțională a legiuitorului să poată fi corelată cu evenimentele nefericite trăite de etnicii germani din România în preajma celui de-Al Doilea Război Mondial.

Despre inevitabilitatea instrumentalizărilor ideologice: nazism vs. comunism

Istoria minorității germane din România secolului al XX-lea a fost marcată în mod dramatic de ceea ce putem numi primatul ideologiilor. Demn de investigat este un aspect oarecum paradoxal și care ține de o dublă ipostază în care etnicii germani s-au aflat într-o perioadă relativ scurtă: pe de o parte pretinsa lor adeziune la național-socialism înainte de 1944 iar pe de alta, campania revanșardă orchestrată de comuniști după război soldată cu binecunoscutele deportări. Vina atrebuită germanilor din România imediat după cel de-Al Doilea Război Mondial s-a revendicat de la un tip de raționalizare ce se plia perfect pe tentația generalizărilor atât de dragă decidenților ideologici comuniști controlați de Moscova. Simplificând poate nepermis de mult dar convinși fiind că acesta a fost argumentul prim favorabil deciziilor luate împotriva etnicilor germani, vom încerca să deconstruim motivațiile alterate ideologic ale noii elite politice românești. Atitudinile germanofobe s-au dezvoltat pe solul fertil al complicităților trans-naționale și, cel mai important, din dorința de a găsi un țap

ispășitor a cărui existență ar fi permis revizuirea istoriei recente în cheia dorită de extremismul stângist. Vina colectivă atribuită etnicilor germani din România a fost o vină construită prin transfer: „(...) naţionalitatea germană ar fi avut în România rolul pe care l-a avut Germania hitleristă în Europa, ar fi fost focarul ideilor fasciste între români şi deci autorul moral al exceselor legionare". (Panu 2014, 74).

Dincolo de ignorarea celor mai elementare aspecte istorice, care pentru orice observator de bună credință ar fi arătat că asemenea comparații sunt forțate și neavenite, culpabilizarea unor categorii etno-culturale devenite ideologic indezirabile a pus statul român în situația de a fi cel puțin complice la oprimarea propriilor cetățeni. Lunga perioadă a terorismului de stat (materializat prin deportări, încarcerări și alte forme de represiune) a început așadar nu doar sub semnul urii de clasă ci și al denunțării filonului multi-etnic specific spațiului românesc. Din acest punct de vedere, opțiunea statului român de a găsi vinovatul pentru relele perioadei interbelice, într-o manieră convenabilă ideologic echivalează cu asumarea indirectă a unei guvernări ineficiente și de multe ori ignorante în ceea ce privește pericolul extremismului politic pe care din interes ajunsese chiar să îl tolereze (Maner 2004, 173). Problema responsabilității în ceea ce privește actul guvernării este cât se poate de relevantă în situația minorităților. România se angajase oficial după momentul 1918 să respecte drepturile minorităților conlocuitoare și să asigure buna reprezentare politică a acestora. Putem aduce în discuție hotărârile de la Alba Iulia pentru a vedea în ce constau asemenea angajamente (Panu 2015, 57):

1. „Deplina libertate naţională pentru toate popoarele conlocuitoare. Fiecare popor se va instrui, administra şi judeca în limba sa proprie, prin indivizi din sânul său şi fiecare popor va primi drept de reprezentare în corpurile legiuitoare şi la guvernarea ţării în proporţie cu numărul indivizilor ce-l alcătuiesc.

2. Egala îndreptăţire şi deplina libertate autonomă confesională pentru toate confesiunile de stat.

3. Înfăptuirea desăvârşită a unui regim curat democratic pe toate terenurile vieţii publice".

Minoritatea germană primise asigurări pe diferite căi cu privire la respectarea identității sale etno-culturale și a intereselor politice legitime. Vina invocată de comuniști după cel de-al Doilea Război Mondial (insuficienta loialitate față de statul român și tentația germanizării/nazificării) este oarecum paradoxală dacă luăm în calcul faptul că imediat după Marea Unire reprezentanți de seamă ai elitei politice românești afirmaseră public că nu se urmărește niciun fel de presiune asimilaționistă asupra germanilor. De exemplu, pe 30 septembrie 1919 Valeriu Braniște afirma, într-o cuvântare ținută la Timișoara: „Noi nu vrem să-i românizăm pe șvabi ci să-i germanizăm" (Panu 2015, 56). Invitația la germanizare adresată de statul român etnicilor germani a presupus pentru aceștia din urmă și o intensificare a legăturilor cu patria lor culturală (Germania). Din nefericire acest moment a coincis cu ascensiunea la putere a național-socialiștilor fapt ce i-a expus în mod inevitabil pe sași sau șvabi propagandei ideologice a Berlinului.

Politica României Mari față de minoritățile etno-culturale avea chiar și o dimensiune internațională. După încheierea Primului Război Mondial puterile câștigătoare au încheiat anumite convenții privind ocrotirea minorităților cu statele succesoare ale Monarhiei Dunărene. În cazul României tratatul încheiat la data de 9 decembrie 1919 conținea, printre altele, următoarele prevederi (Panu 2015, 57-58):

„Art. 9. Supuşii români aparţinând minorităţilor etnice, de religie sau de limbă, se vor bucura de acelaşi tratament şi de aceleaşi garanţii de drept şi de fapt ca şi ceilalţi supuşi români. Vor avea mai ales drept egal de a înfiinţa, de a conduce şi de a controla pe proprie cheltuială, instituţiuni de binefacere, religioase sau sociale, şcoli şi alte stabilimente de educaţiune, cu dreptul de a întrebuinţa în mod liber limba lor în ele şi de a-şi exercita liber religia lor.

Art. 10. În materie de învăţământ public, guvernul român va acorda în oraşele şi judeţele unde locuieşte o proporţie considerabilă de supuşi români de altă limbă, decât limba română, înlesniri potrivite spre a asigura că în şcolile primare instrucţiunea să fie dată în limba lor proprie copiilor acestor supuşi români. Această stipulaţiune nu va împiedica guvernul român de a face obligatoriu învăţământul limbii române în zisele şcoli. În oraşele şi judeţele unde locuieşte o proporţie considerabilă de supuşi români care aparţin minorităţilor etnice, de religie sau de limbă, se va asigura acestor minorităţi o parte echitabilă la folosinţa şi împărţirea sumelor ce ar putea fi atribuite din fondurile publice prin bugetul Statului, bugetele municipale sau altele, pentru scopuri de educaţie, de religie sau de caritate”.

Raporturile între statul român și minoritatea germană fuseseră așadar consfințite atât la nivel național cât și internațional prin diferite convenții. Într-un astfel de context, care ar fi trebuit în mod normal să garanteze stabilitate sistemică şi o suficientă coeziune între factorul politic şi grupurile minoritate, aveau să apară timpuriu anumite fenomene incompatibile cu ideea de stat naţional democratic. Dincolo de efectele negative ale măsurilor agrare care, după cum aminteam anterior, puseseră minoritatea germană încă din anii 1919-1921 în situaţia de a privi cu oarecare neîncredere politicile Bucureştiului, atmosfera generală din România Mare avea să se înrăutăţească în următorul deceniu. Nerespectarea de către statul român a angajamentelor sale faţă de etnicii germani, precum şi o vizibilă tărăgănare a clarificării statutului minorităţilor în general au condus la deteriorarea climatului multicultural (Glass 1996, 311) și la ascensiunea extremismului politic. Momentul zero în ceea ce privește deteriorarea iremediabilă a politicilor orientate spre minorități (mai ales spre minoritatea germană) a fost în iunie 1930 atunci când regele Carol al II-lea urcă pe tron, înlătură guvernul și dizolvă parlamentul (Panu 2015, 60).

Următoarea perioadă avea să fie marcată de incertitudini și provizorat politic. Criza politică se adâncește iar în următorii trei ani (iunie 1931, iulie 1932, decembrie 1933) au loc alegeri, consensul politic fiind departe de a se realiza. Începând cu luna octombrie 1930 sunt implementate așa numitele „curbe de sacrificiu”, un efort disperat de a restabili echilibrul economic al țării (Panu 2015, 60). Guvernele Iorga, Vaida, Maniu, Mironescu se perindă la putere pierzând rapid din legitimitate din cauza

măsurilor nepopulare și a fragilității situației interne a țării. Etnicii germani din România Mare au fost loviți din plin de legislația anti-minorități adoptată de legiuitorul român în anii următori. Principiul denumit „numerus valachicus" este aplicat la scară largă iar cei care au de pierdut (locuri de muncă, afaceri, posibilitatea de a profesa conform pregătirii), devin din ce în ce mai neîncrezători în politica dusă de București. Șvabii și sașii nu se mai simt reprezentați politic. Ei condamnă așa numita „politică de sărut-mâna" dusă de Partidul German (Panu 2015, 61) față de legiuitorul român iar printre tineri începe să apară fenomenul radicalizării[1]. Din perspectivă actuală nu este greu de înțeles că una dintre cauzale majore care a condus la apropierea multor germani de cauza național-socialistă ține tocmai de prestația statului român în sfera guvernării. Încălcarea drepturilor propriilor cetățeni prin măsuri discriminatorii și de purificare etnică nu poate duce pe termen lung decât la pierderea loialității acestora în proiectul național comun și la orientarea lor către orice ideologie care le promite recuperarea drepturilor pierdute în mod ilegitim. După cel de-Al Doilea Război Mondial statul român avea să îi acuze pe germani de căderea în capcana ideologică a nazismului. Însă această capcană le-a fost întinsă în mare parte din interior, prin adoptarea de către legiuitorul român a unor pachete de măsuri neadecvate în raport cu ideea de cetățenie, ilegitime și mai ales contrare hotărârilor de la Alba Iulia.

Legislația adoptată în acea perioadă a avut un impact semnificativ în multe domenii. Pentru a evidenția modul în care etnicii germani au fost discriminați (mulți dintre ei desolidarizându-se astfel de cauza românească) redăm în continuare câteva cazuri.

În 1934 s-au introdus articole noi în legea privind învățământul primar și secundar. Este vorba despre „art. 153 din 7.5.1934 şi art. 289 din 3.7.1934 prin care, contrar dispoziţiunilor din 1924–1926, se prevăd noi examene de limba română pentru membrii minoritari ai corpului didactic" (Panu 2015, 62). Măsura nu era altceva decât un prim pas în procesul de românizare a conducerii instituțiilor de învățământ aparținând minorităților naționale. Totodată, examenul de limba română era pretextul potrivit pentru concedierea profesorilor și învățătorilor germani. În domeniul administrației publice lucrurile sunt oarecum asemănătoare deoarece : „prin circulara confidenţială a Ministerului de Interne nr. 9845 din 5 septembrie 1934 trimisă prefecţilor de judeţe se interzic numiri şi avansări de funcţionari minoritari" (Panu 2015, 62). Una dintre cele mai grele lovituri date germanilor a fost în domeniul economic. Firmele cu capital german erau obligate să respecte o cotă prestabilită de angajați etnici români iar nerespectarea acestei prevederi atrăgea sancțiuni foarte dure. Consecințele unor asemenea prevederi legislative au fost devastatoare pentru germanii din România, mulți pierzându-și locul de muncă sau chiar afaceri prospere: „La Ministerul Industriei se instituie o *Comisie pentru încadrarea personalului românesc* care prescrie întreprinderilor procentul de salariaţi de origine etnică română. Prin adresa nr. 51771 din 25.09.1937 de ex. o firmă cu proprietari şi clientelă

[1] *Cf.* Der Landbote, „Ein parteiloser Deutscher, Deutsche Einheit-Deutsche Front!", 9 iunie 1935, nr. 23, an 64, p. 1.

curat şvăbească este somată să mărească până la sfârşitul anului personalul românesc până la cel puţin câte 50% din personalul administrativ superior, inferior, lucrători calificaţi şi necalificaţi, ceea ce fireşte implică concedierea a 50% din personalul șvăbesc angajat" (Panu 2015, 63).

Iată așadar cu drepturile politice și civile ale etnicilor germani, asumate de statul român prin hotărârile de la Alba-Iulia (printre altele) ajung să fie nesocotite după nici două decenii. Apogeul discriminării este atins odată cu prevederile constituționale din 1938. Egalitatea tuturor cetățenilor în fața legii este abolită iar primatul etnicității este recunoscut oficial pornindu-se de la concepția naționalismului organic (Sugar 2002, 227). În acest sens prezentăm mai jos câteva dintre prevederile constituționale din februarie 1938 (Panu 2015, 65):

a) Proclamarea legii sângelui.

b) Proclamarea principiului ca Naţiunea Română este creatoare de stat.

c) Promovarea categoriilor funcţionale, naţionale ca realităţi politice de bază.

d) Distincţia juridică şi politică între români de sânge şi cetăţeni români.

Situația germanilor avea să se schimbe brusc odată cu apariția și recunoașterea oficială a Grupului Etnic German (Milata 2009, 77). Prin intermediul acestuia se urmărea o revizuire a statutului minorității germane în sensul că drepturile pierdute treptat în ultimul deceniu urmau să fie din nou recunoscute. Pentru a beneficia de această repunere în drepturi (ce ar putea fi echivalată cu revenirea la principiile hotărârilor de la Alba-Iulia), germanii din România trebuiau să își declare oficial apartenența etno-culturală. Această mărturisire a identității îi încadra automat în Grupul Etnic German înființat în septembrie 1940 (Böhm 1999, 313) cu acordul guvernului de la București. Concret, germanii din România aveau de ales: fie își declarau apartenența etnică și puteau ajunge să figureze în registrele G.E.G, redobândindu-și drepturile pierdute, fie rămâneau în continuare cetățeni de mâna a doua, lipsiți de cele mai elementare drepturi politice și civile. După cel de-Al Doilea Război Mondial asemenea nuanțări necesare nu aveau cum să între în calcul ca urmare a derapajului ideologic comunist.

Concluzii

Principala acuzaţie adusă germanilor din Românuia după cel de-Al Doilea Război Mondial şi anume faptul că ei ar fi reprezentat pentru România ceea ce a reprezentat Germania nazistă pentru Europa, este discutabilă nu doar din sperspectivă istorică ci şi juridică. Culpabilizarea în masă care a stat la baza deciziilor privind deportările a avut motivaţii preponderent ideologice şi geopolitice. Ea a servit în primul rând unui anumit tip de legitimare a regimului comunist. Este vorba despre nevoia găsirii unui inamic ușor de învinuit care poate juca rolul țapului ispășitor întărind astfel pretenția salvaționistă a celor care clamează victoria asupra lui. Metafora inimicului intern a putut fi așadar ușor construită de comuniști, principalul ei pilon fiind antifascismul. Represiunea a fost mascată discursiv prin apelul la necesitatea unor măsuri reparatorii, menite să pedepsească pe toți aceia care s-ar fi făcut vinovați de

subminarea din interior a statului român prin adeziunea la organizații naziste (Hartl 1958, 28). Dușmanul ideologic și mai ales anihilarea lui au fost în acel context istoric cu totul special, precondițiile cele mai importante ale intervenționismului sistematic de tip comunist. În al doilea rând atitudinile vindicative față de etnicii germani din România aveau o semnificativă nuanță geopolitică. Privită din perspectiva relațiilor internaționale de putere existente la sfârșitul celui de-Al Doilea Război Mondial, deportarea etnicilor germani se înscrie într-o logică a consfințirii unei supremații geopolitice a Uniunii Sovietice în spațiul românesc și implicit în Europa de Est. Caracterul ilegitim al unor astfel de măsuri nu a fost definit doar prin ignorarea normelor de drept ci și prin generalizarea culpei colaboraționiste la apartenența etnică.

Destinul etnicilor germani din România a fost marcat de ceea ce am putea numi primatul ideologiei, nu doar în perioada interbelică ci și după încheierea celui de-Al Doilea Război Mondial. Arhitectura geopolitică a Europei a favorizat în mare parte asemenea dinamici socio-politice. Instrumentalizarea ideologică (în prima fază de tip național-socialist apoi, după război, comunist) îndreptată asupra acestui grup etno-cultural, reprezintă o puternică dovadă a faptului că interesul statului națiune, care în condiții normale se suprapune pe interesele cetățenilor, se poate transforma în interes pur ideologic. Acesta din urmă nu are legitimitatea conferită prin raportarea directă la voința publică, fiind mai degrabă un produs al unui context particular al relațiilor internaționale de putere. Clivajele sociale provocate de regimurile totalitare, la fel ca represiunea ordonată în urma campaniilor de învinuire colectivă evidențiază la scară istorică nu doar limitele statului de drept ci și fragilitatea drepturilor cetățenești. Soarta germanilor din România oglindește în mare parte acest lucru. Din perspectivă actuală (nu doar științifică) investigarea unor asemenea episoade istorice se justifică pe deplin. Miza nu ar trebui să fie legată de tentația monopolului interpretativ sau de justificări mai mult sau mai puțin oportune, ci mai degrabă de înțelegerea adecvată a modului în care microbul totalitar poate face ravagii atunci când mecanismele de apărare ale statului de drept și securitatea internațională sunt sistematic compromise.

Bibliografie

Cărți

Böhm, Johann. 1999. *Die Deutschen in Rumänien und das Dritte Reich. 1933–1940*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlang.

Glass, Hildrun. 1996. *Zerbrochene Nachbarschaft: Das deutsch-judische Verhältnis in Rumänien (1918-1938)*. München: Oldenbourg.

Hartl, Hans. 1958. *Das Schicksal des Deutschtums in Rumänien*. Würzburg: Holzner.

Kührer-Wielach, Florian. 2014. *Siebenbürgen ohne Siebenbürger? Zentralstaatliche Integration und politischer Regionalismus nach dem Ersten Weltkrieg*. Berlin: de Gruyter.

Maner, Hans Christian. 2004. *Parlamentarismul în România 1930-1940*. Bucureşti: Editura Enciclopedică.

Milata, Paul. 2009. *Zwischen Hitler, Stalin und Antonescu. Rumäniendeutsche in der Waffen-SS*. Köln: Böhlau.

Panu, Mihai. 2015. *Capcanele ideologiei. Opţiuni politice ale etnicilor germani în România interbelică*. Cluj-Napoca: Editura Mega.

Sugar, Peter. 2002. *Naționalismul est-european în secolul al XX-lea*. București: Curtea Veche.

Surse arhivistice și presa vremii

A.C.N.S.A.S, D 11518.
Banater Tagblatt, Anul II, nr. 70.
Der Landbote, 9 iunie 1935, nr. 23, an 64.

DOI: 10.35923/QR.09.03.12

Radu PĂIUȘAN
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Activitatea comunistă în Banat în ultimele luni ale anului 1944

Abstract: (Communist activity in Banat in the last months of 1944) In Banat, during this period, there is a growing sympathy of the population towards P.S.D. in the urban environment and, respectively, of the P.N.Ţ, in the rural environment. The National-Liberal Party had been in the background since 1938. Founder of the Single Workers' Front, on May 1, 1944, the Banat regional organization of the Communist Party would constantly try, after returning to legality (August 23, 1944), to minimize the influence of the Social Democrats on the unions in the area, to gain supremacy within the FUM and to eliminate people who did not share the communist ideology of business management, administration and the army. In all the counties of Banat (Caraș, Severin and Timiș-Torontal), in the last months of 1944, the Communist Party was particularly concerned with expanding its mass base by attracting certain categories of workers and peasants to its side. The Communists also closely monitored their mass organizations (Plowmen's Front, Patriotic Defense, Patriots Union, Madosz, Jewish Democratic Committee, etc.), organized large demonstrations under the auspices of the Single Workers' Front, in favor of the installation. a government of the National Democratic Front, a new coalition, in which they played, this time, a preponderant role (they were also part of the National Democratic Bloc, formed on June 20, 1944, along with the National Peasant Party, the National Liberal Party and the Social Party -Democrat) and were concerned with administrative "purification", considered an indispensable step in taking control of important institutions. However, the popularity of the communists was still quite low in the first months after the August 23, 1944 coup. With the support of Moscow and Soviet leader Stalin, the Communists will begin the assault on power, completed on March 6, 1945, by imposing the first pro-communist cabinet in Romanian history, led by Dr. Petru Groza, president of the Plowmen's Front.

Keywords: *Communist Party, Single Workers Front, National Democratic Bloc, National Democratic Front, coalition, purge, Banat.*

Rezumat: În Banat, în această perioadă, există o simpatie tot mai mare a populației față de P.S.D. în mediul urban și, respectiv, al P.N.Ţ, în mediul rural. Partidul Național-Liberal se afla pe plan secund din 1938. Fondator al Frontului Unic al Muncitorilor, la 1 mai 1944, organizația regională bănățeană a Partidului Comunist va încerca constant, după revenirea la legalitate (23 august 1944), pentru a minimiza influența social-democraților asupra sindicatelor din zonă, pentru a câștiga supremația în cadrul FUM și pentru a elimina oamenii care nu împărtășeau ideologia comunistă a managementului afacerilor, administrației și armatei. În toate județele Banatului (Caraș, Severin și Timiș-Torontal), în ultimele luni ale anului 1944, Partidul Comunist s-a preocupat în mod deosebit de extinderea bazei de masă prin atragerea unor categorii de muncitori și țărani alături de el. De asemenea, comuniștii și-au monitorizat îndeaproape organizațiile de masă (Frontul Plugarilor, Apărarea Patriotică, Uniunea Patrioților, Madosz, Comitetul Democrat Evreiesc etc.), au organizat ample manifestații sub egida Frontului Unic al Muncitorilor, în favoarea instalării. un guvern al Frontului Național Democrat, o nouă coaliție, în care au jucat, de data aceasta, un rol preponderent (au făcut parte și din Blocul Național Democrat, format la 20 iunie 1944, alături de Partidul Național Țărănesc, Național Partidul Liberal și Partidul Social Democrat) și s-au preocupat de „purificarea” administrativă, considerată un pas indispensabil în preluarea controlului asupra instituțiilor importante. Cu toate acestea, popularitatea comuniștilor a fost încă destul de scăzută în primele luni după lovitura de stat din 23 august 1944. Cu sprijinul Moscovei și al liderului sovietic Stalin, comuniștii vor începe asaltul spre putere, care a fost finalizat la 6 martie 1945, prin impunerea primului cabinet

procomunist din istoria României, condus de dr. Petru Groza, președintele Frontului Plugarilor.

Cuvinte-cheie: *Partidul Comunist, Frontul Unic Muncitoresc, Blocul Național Democrat, Frontul Național Democrat, coaliție, epurare, Banat.*

Lovitura de stat de la 23 august 1944 a propulsat Partidul Comunist din România (P.C.d.R.), un partid insignifiant, la putere, în cadrul Blocului Naţional-Democrat (B.N.D.), alături de marile partide democratice – Partidul Naţional-Ţărănesc (P.N.Ţ.), Partidul Naţional Liberal (P.N.L.) și Partidul Social-Democrat (P.S.D.) (Scurtu, Buzatu 1999, 422-443; Surpat, 1988, 19-32). Partidul dispunea, la momentul loviturii de stat, de sub 1.000 de membri, dintre care doar 80 în București (Tismăneanu 2005, 68).

P.C.d.R. era perceput, încă de la fondarea sa, ca un corp străin în sistemul partidist românesc, având o conducere formată, în principal, din alogeni. ,,Însă, făcând abstracție de Pătrășcanu, și de alții asemenea lui, elita P.C.d.R. era formată, în principal, din indivizi cu nume ciudate și cu accente ciudate, care au contribuit foarte mult la perceperea generală a P.C.d.R. ca fiind un partid străin de România. Mai mult, printr-o retorică internaționalistă a Partidului Comunist Român (P.C.R.) (P.C.d.R. – n.n.), ei atrăgeau, în special, pe cei care nu aveau un atașament puternic față de idealul României Mari." (Tismăneanu 2005, 90; Păiușan 2018, 276-282). În consecință, „este demn de remarcat faptul că, între excluderea lui Gheorghe Cristescu (Scurtu 1996, 66), în anul 1924, și numirea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, în 1944, niciunul dintre secretarii generali ai P.C.R. nu a fost etnic român: unii dintre ei, precum Elek Köblös sau Ștefan Foriș au fost maghiari, alții au fost evrei, bulgari, polonezi sau ucrainieni." (Tismăneanu 2005, 96).

Propulsarea, la putere, a comuniștilor s-a datorat intrării României, în anul 1944, în sfera de influență sovietică (Chiper, Constantiniu, Pop 1993, 9), România devenind un satelit al U.R.S.S.-ului, „satelitizare care a fost făcută în perioada postbelică, prin acordul celor trei Mari Puteri (S.U.A., Marea Britanie și U.R.S.S.), care s-au înțeles între ele în ceea ce privește sferele de influență, chiar dacă au făcut-o în mod ostil." (Arendt 2006, 623).

În teritoriu, P.C.d.R.-ul era organizat, încă din ilegalitate, pe regionale. Astfel, din Regionala Banat făceau parte județele: Arad, Caraș, Severin, Timiș-Torontal. Dar organizațiile comuniste din cele patru județe țineau greu legătura cu Regionala, al cărui sediu era la Timișoara. În această situație, Regionala avea indicații precise.

Astfel, din raportul asupra activității Comitetului Regional Banat al P.C.d.R.-ului, pe intervalul 27 august-7 septembrie 1944, rezultă că situația, la 27 august, era următoarea: 1) Tovarășul (Tov.) Jean (probabil unul conspirativ – n.n.), delegatul Comitetului Central (C.C.) în momentul sosirii noastre, pe lângă o serie de măsuri luate greșit, s-a găsit în imposibilitatea de a cuprinde toată munca, din cauza evenimentelor care au depășit puterea organizației de a rezolva slăbiciunile.

2) Din punct de vedere politic, spiritul, în sânul organizației de Partid, regional și local, s-a înclinat mult spre o orientare sectară. Pe de o parte, o lipsă accentuată de a vedea rolul Partidului în mobilizarea muncitorimii pentru lupta patriotică și, pe de altă parte, lipsa concentrării forțelor în vederea realizării mișcării sindicale pe baza Frontului Unic Muncitoresc (F.U.M.) (A.N.S.J.T. 1944, 7), angrenat să scoată manifestul Frontului Patriotic (Zaharia, Alexandrescu, Surpat 1988, 7); în schimb, manifestul Partidului cădea în plan secundar. Nu s-a ținut nicio adunare sau manifestație de masă, afară de unele consfătuiri mai largi, în uzină. Legătura cu P.S.D. lipsea (A.N.S.J.T. 1944, 7).

Se critica lipsa spiritului partinic, în special la Alexandru (nume conspirativ – *n.n.*), care ducea o muncă anarhică, pe linie de agitație-propagandă, cu viața morală putredă și cu spirit politicianist, pentru a aduce haos[1] (Buzatu 2007, 662). Cam așa pe terenul financiar, unde fiecare membru al Regionalei și Localei dispunea de mari sume de bani de la ei, ceea ce a dus să se înceapă să se vorbească (sic!) despre comuniști că au bani mulți. Un exemplu cum se mânuiau banii Partidului este faptul că, în primele zile, la dispoziția organizației erau trei mașini, cheltuind fiecare mașină, pe zi, între 25-35.000 lei. De asemenea, repartizarea diferitelor sume la activiști, sub diferite nume, oferind unei tovarășe (sic!), drept ajutor de eliberare, 60.000 lei. Un control asupra sumelor deținute de diferite elemente, ca Alexandru, aceasta nu s-a făcut. Domnea, de asemenea, un spirit nesănătos, familiar, de operă, unde nu lipsea și colaborarea, în privința raporturilor intime între diferiți activiști. Un exemplu în această privință îl poate oferi cazul Alexandru, membru al Regionalei, care era cunoscut sub numele de „omul cu cele zece dame noaptea.” (A.N.S.J.T. 1944, 7).

Referindu-se la colaborarea în B.N.D., se afirma că „legăturile Partidului nostru cu celelalte partide erau foarte reduse; pe toată acțiunea Blocului era, încă, într-o fază foarte inițială.” (A.N.S.J.T. 1944, 7).

La punctul 3 din raport se evidenția faptul că, pe terenul organizatoric și al acțiunilor, sectarismul politic al tovarășilor („tov-ilor”) era, în mod firesc, evident. Pe lângă cadrele necontrolate, pe lângă membrii de Partid neclarificați, ceea ce este sub apreciere, și necunoaștere în mult locuri, e celula lor de uzină, ca fortărețele de bază ale Partidului. Membrii Secretariatului Regionalei nu știau precis din cine se compune Comitetul Regional și Comitetul Local. Lipsa de colaborare sistematică, între membrii secretariatului regional. În momentul actului din 23 august, Regionala n-avea legătură cu: Reșița, Valea Jiului, Deva și Arad, centre importante unde lipsea organizația de Partid. În Comitetul Local Timișoara, la ședințele de comitet participau oameni care nu aveau nicio relație cu comitetul sau chiar nici cu Partidul. Coeziunea între oameni lipsea din comitet (A.N.S.J.T. 1944, 7).

La punctul 4 din raport este indicată conducerea Regionalei: Secretarul Regionalei: Silaghi Leontin (nume conspirativ Nicu); membri: Drăgan (Mircea), Baumgartner (Alexandru), după unii și Lili (Vilma)[2], după alții nu.

[1] Este vorba de Comitetul Județean P.C.d.R. Timiș-Torontal.
[2] Este vorba de Lili Drăgan, soția lui Ilie Drăgan.

La punctul 5 este prezentată conducerea, secretar fiind Mircea, adică Drăgan, care ținea legătura cu celula de la C.F.R. Timișoara și de la Fabrica de Lanțuri. Mircea, se arăta în raport, era muncitor ceferist (A.N.S.J.T. 1944, 7).

În continuarea raportului se face o caracterizare a fiecărui cadru de conducere. Astfel, Mara era unguroaică, muncitoare, cu numele adevărat Maroti Marghit și era responsabilă pentru Apărare (adică Apărarea Patriotică, A.P., o formațiune aliată și condusă de comuniști – n.n.), și ținea legătura cu comitetele de inițiativă sau comitetele de fabrică din uzinele: *Dermata, Standard, Herzog, Dura* și *Mănuși*. Lili, unguroaică, muncitoare, responsabilă pentru tineret și femei, ținând legătura cu uzinele *Hammer* și *Timiș*. Geszö – ungur, șofer, numele legal Iuhasz, responsabil la naționalități, ținea legătura cu uzinele *Bozsak, Fadepa, Filt, Friedrich* și *Manar*. Pavel – român, fără a cunoaște limba, muncitor, ținea legătura cu comitetul de fabrică de la *Fabrica de Lanțuri*. Emil – român, muncitor C.F.R., responsabil cu munca în comitetul de inițiativă de la C.F.R. (A.N.S.J.T. 1944, 8). Nicolae – muncitor sârb, recent atras în Partid, cu munca în comitetul de fabrică de la Dermata. Pavel, Emil și Nicolae (nume conspirative – n.n.) fuseseră atrași, în ultimele zile, în comitet.

Erau enumerate și celule de partid. Astfel, C.F.R. era prima celulă: secretar – Emil; membri – Nedelcu, Creția Corin, despre care se specifica că erau membri de partid de aproape un an. A doua celulă avea, ca secretar, pe Balas, iar, ca membri, pe Grigore Cotoară și Saraban, care erau membri de partid de aproximativ un an. Celula de la Fabrica de Lanțuri îl avea, ca secretar, pe Pavel, iar, ca membri, pe Ferdinand și Pișta (care avea vechime mică), iar ,,celula pe linie evreiască" era compusă din Süket și dr. Gartner. Celula de la Madosz era condusă de: Dezsö, având, ca membri, pe István, maghiar, muncitor și care avea vechime, în partid, de 3 ani; Egi, maghiară, muncitoare; Ischl, membru de partid de la fabrica Filt, muncitor maghiar, membru de partid de o lună, ,,Gârbonie, care era muncitor sârb și membru de partid cu întrerupere." După cum consemnează documentul, existau și membri de partid neîncadrați în celule. Aceștia erau: Ilona, evreică, calificată, membră de partid de 2 ani, care muncea la Apărare (adică la A.P., organizație inițiată și condusă de P.C.d.R.) (Marin, Oancea 1971, 176); Ionel, care era evreu, funcționar, membru de Partid de două luni, și care era responsabil tot la Apărarea Patriotică; Eva, tot evreică, membră de partid de o lună și care era responsabilă de organizația de femei a P.C.d.R. (A.N.S.J.T. 1944, 8).

În analiza referitoare la organizațiile de masă aliate comuniștilor, era prezentată următoarea situație. În ceea ce privea comitetele, membrii Comitetului Local al P.C.d.R. țineau legătura cu anumite întreprinderi, aceștia având comitete de fabrici în 4 uzine și comitete de inițiativă în 11 uzine mai mari sau mai mici. Nu exista, însă, niciun plan stabilit pentru trecerea la organizarea sindicatelor.

De Uniunea Tineretului Comunist (U.T.C.) era responsabilă, din partea Comitetului Local, Lili, care avea legături sectare cu câțiva tineri, dar, ca organizație, era incompletă. În schimb, Apărarea Patriotică cuprindea 36 de membri, care erau, în majoritate, evrei, aceasta păstrând forma și linia veche. La organizația de femei, de care era responsabilă Eva, nu exista niciun fel de muncă.

În cadrul secției pentru minorități, activa Munteanu, cu o celulă specială și aproximativ 15-20 muncitori, simpatizanți ai Partidului, ce dezvoltă, însă, o activitate sectară. Înspre germani, existau câteva legături individuale. Cu organizația independentă a sârbilor din Banat exista o influență slabă, în afara acesteia existând și un comitet de 6-8 sârbi. În ceea ce privește țărănimea, existau legături slabe, cu câteva sate din Banat. Există și o relație familiară a Regionalei Banat a P.C.d.R.: există un comitet format din 3 persoane.

În acest caz, Comitetul Regionalei P.C.d.R. Banat concluziona: ,,Din situația organizatorică de sus reiese clar caracterul sectar al organizației și muncii de Partid." (A.N.S.J.T. 1944, 8).

În capitolul II al raportului, intitulat ,,Măsuri pe baza stabilirii lipsurilor și a posibilităților concrete", se trasau sarcinile organizatorice. Secretarul regional al P.C.d.R. primea sarcina și raporta la Secretariatul Regional, care trebuia să-l scoată pe Alexandru, și înlocuirea lui cu Miron; trebuia făcut rezumatul raportului lui Miron (nume conspirativ – n.n.) asupra Agit.-Prop. (resortul de Agitație și Propagandă – n.n.). Mai trebuia, apoi, să fie tipărit manifestul Regionalei în legătură cu evenimentele, într-un număr de exemplare, lăsat la latitudinea secretariatului, și începerea imediată a verificării situației fiecărui membru de Partid, întocmirea dosarului cu declarațiile referitoare la rezolvarea situației celor ieșiți din închisori și lagăre, și punerea lor la muncă. Se mai impunea, conform indicațiilor, punerea lui Nicu responsabil cu munca efectivă în organizația locală, condusă de Mircea, și scoaterea lui de la Bloc (B.N.D. – n.n.), pentru a ușura munca efectivă. Una din măsurile luate era ca niciun element neîncadrat în Partid nu poate reprezenta sau vorbi în numele Partidului, și dezavuarea tuturor organizațiilor formate din elemente care nu aveau dreptul de a exercita calitatea de membru de Partid (A.N.S.J.T. 1944, 8).

Alte sarcini erau alcătuirea Blocului, scoaterea manifestului Blocului, organizarea gărzilor naționale, o acțiune comună în interesul prizonierilor sovietici, punerea problemei curățirii aparatului administrativ de elemente hitleriste. Mai trebuia pregătit un ziar de Partid pentru regiunea Banat, care a și apărut (A.N.S.J.T. 1944, 9), și demiterea provocatorului Galescu Marcu. În același sens, s-a hotărât în vederea lichidării spiritului nepartinic, punerea în fața organizațiilor de Partid, respectarea principiilor de bază ale Partidului, a disciplinei conspirației (!??), vigilenței și creșterea spiritului de răspundere, verificarea disciplinei financiare și controale în numele lui Jean (*Luptătorul Bănățean* 1944, 9; Ungureanu, Eremia 2015, 294-297).

În raportul Regionalei Banat a P.C.d.R. se relevă faptul că a fost ajutată și organizația comunistă locală Timișoara. Astfel, primul ajutor dat era o clarificare secretă a principiilor organizatorice ale Partidului și a datoriilor celor mai elementare ale membrilor de Partid. Aceasta s-a făcut în cadrul a două lecții ținute de noi. În vederea reorganizării comitetului local, Vinţe[3] a lucrat împreună cu Mircea, iar, cu intrarea lui Nicu în comitet, am căutat să întărim munca politică și organizatorică a

[3] Este vorba de Ioan Vinţe, membru.

celulei de partid. A fost însărcinat Kali cu munca sindicală, sub controlul lui Nicu, având în vedere experiența lui în această privință și am căutat concentrarea acestui sector de muncă în mâna unui tovarăș priceput, față de situația precedentă, când fiecare membru din Comitetul Local avea legături cu diferite uzine. În același timp, s-a hotărât desființarea celulelor pe minorități și repartizarea tuturor membrilor de partid pe celule de întreprinderi, pe baza verificării fiecăruia. Trebuia înfăptuită și ridicarea de candidați de partid, din muncitori cinstiți și devotați, întărirea Partidului, întărire care să fie făcută paralel cu întărirea și lărgirea muncii sindicale. Era necesar, se preciza în raport, ca baza organizației de Partid să fie celulele de fabrici, și să fie desființată pălăvrăgeala. Trebuia impusă și normalizarea vieții în sediul Partidului, prin secretarul organizațiilor de masă, Apărare, sindicate, etc., în care nu pot intra decât membrii de Partid și tineretul, până la găsirea unui local potrivit. Se preciza că trebuie făcută oprirea folosirii mașinilor plătite, fiind folosite mașinile rechiziționate, și încetarea cheltuielilor fără urmă. (*Luptătorul Bănățean* 1944, 9).

În raport a fost anunțată și reorganizarea comitetului local, cu următoarele sectoare de muncă: *Nicu*, secretar responsabil pentru sindicate, Uniunea Patrioților (U.P.) și o Comisie Financiară; *Mircea,* secretar responsabil pentru munca la sârbi și celulele C.F.R., Fabrica de Lanțuri și Cartier; *Mara*, responsabilă pentru U.T.C. și organizația de femei; *Dezsö*, responsabil pentru Apărare Patriotică, Madosz și evrei; *Pavel*, responsabil pentru munca țărănească; *Svil* (?), responsabil pentru întărirea muncii sindicale; la fel – și *Nicolae* (toate nume conspirative – n.n.). Biroul Local era format din *Nicu, Mircea* și *Dezsö.*

În același sens, pe linie sindicală s-a înființat comitetul de inițiativă pentru formarea sindicatelor pe oraș, din 38 de delegați, reprezentând peste 20 de întreprinderi. Pentru această activitate, atât pe linia politică, cât și pe cea sindicală, a existat un contact strâns cu social-democrații și au fost redactate moțiuni pe întreprinderi, pentru a presa autoritățile în vederea obținerii dreptului de adunare în uzine.

A fost reorganizată, conform raportului, și Apărarea Patriotică, pe o bază mai largă, având în frunte pe prof. Novac(u) (Rusu 2016, 236-237), membru de partid, prof. Drăgulescu[4] (Rusu 2016, 540-541) și Tămaș. S-a constituit și comitetul U.T.C., format din: Corin (C.F.R.), Harasim (C.F.R.), Glava – muncitor constructor, având, ca sarcină, organizarea maselor largi ale tineretului și organizarea lor pe bază de celule largi. A fost tipărit un afiș.

Reorganizarea a cuprins și U.P., având, acum, un comitet format din Ciont (nume ilegal de tovarăș), membru de partid (funcționar); Ilona, membru de Partid; Grigore, muncitor; Boduri, muncitor, care avea sarcina de a lichida vechea orientare sectară și a se îndrepta, pe baza noii linii, spre masele largi ale poporului. Din noul comitet al Madosz-ului făceau parte: Dezsö, Erzsi, Toth, Mesaroș, Balint, toți muncitori. Aceștia au publicat și un manifest contra hitlerismului (A.N.S.J.T. 1944, 9).

[4] Este vorba de C. Drăgulescu.

În capitolul III al raportului, intitulat ,,Măsuri luate spre provincie", se reliefa fenomenul că, la Sibiu, au sosit, din închisoare, Moțiu și Barbu, cu Elias, și că a fost trimis Popa Ilie spre a preveni cadrele de acolo și a ajuta în împiedicarea acțiunii lor distructive (A.N.S.J.T. 1944, 106).

Deva, Simeria și Valea Jiului constituie un subcapitol al documentului, în care se afirmă că, luându-se la cunoștință că, la Deva, s-a format un comitet de Partid din elemente vechi, oportuniste, nemembri de partid, și plecarea lui Gilbert în această regiune, care, în mod abuziv, s-a afișat ca membru de partid, a fost trimis tovarășul Jean în această regiune, pentru a pune lucrurile la punct (A.N.S.J.T. 1944, 106).

La Turda exista un comitet de trei, în frunte cu avocatul Negrea. Munca era, însă, sectară, având depozite de arme și sute de dezertări în munți, după cum declară ei. S-a stat de vorbă cu un element slab din comitet, căruia i s-au dat instrucțiuni (A.N.S.J.T. 1944, 106).

Reșița era, însă, fără organizație de partid, în urma reținerilor. După evenimentele de la 23 august 1944, Hromatka și Popeți (Marin, Oancea 1971, 216) și cu toți cei căzuți în anul 1942, cu purtare foarte proastă, eliberați din închisori și lagăre de concentrare, s-au constituit în organizație de Partid și, ca reprezentanți ai Partidului, au format Blocul[5]. ,,Văzând această situație, au fost trimiși Pricăși Munteanu, primul pe linie U.T.C., al doilea pe linie sindicală și patriotică, având calitatea de a discuta cu cei de acolo, în numele nostru, iar cei care, se afirmă în raport, s-au afișat ca membri de Partid, au fost puși la punct. A fost scos un manifest al Blocului Democrat, de Hromatka și Popeți, în numele muncitorimii." (A.N.S.J.T. 1944, 106). În schimb, pe linie sindicală era semnalată o situație confuză, deoarece s-a mers pe drumul sindicatelor româno-germane. S-au dat, însă, instrucțiuni precise, în această chestiune atât prin Pricăși Munteanu, cât și prin deplasarea lui Jean (A.N.S.J.T. 1944, 106).

Se preciza că, la Arad, a fost trimis dr. Solomon. Chiar înaintea sosirii noastre la Timișoara, la Arad, pe linie de partid, Solomon l-a pus, aici, pe Hamza, un ceferist cu purtare considerată proastă, la cădere[6], să semneze apelul Blocului în numele Partidului. El a creat un comitet de Partid și a concentrat toate forțele Partidului în tratative și conferințe de sus, pe linia Blocului. Solomon a pus, la diferite posturi de Partid, elemente necontrolate, fără a avea dreptul la calitatea de membri de partid (Popeți, Maghiari, Marta etc.). A creat celule pe naționalități și s-a înconjurat, în muncă, de elemente burgheze și capitaliste evreiești, în detrimentul legăturii cu elementele majoritare (A.N.S.J.T. 1944, 106).

Dar această situație nu convenea conducerii P.C.d.R.-ului. Astfel, în istoriografia comunistă din Banat, de după 23 august 1944, se subliniază faptul că „Prigoana creată, la care erau supuse cele mai multe naționalități conlocuitoare de regimul fascist, a avut, ca urmare, întărirea sentimentelor naționale ale tuturor categoriilor sociale. În această situație, P.C.d.R. a pus un accent deosebit pe combaterea unor tendințe de izolare națională, care se manifestau în rândul naționalităților conlocuitoare. Înfierând

[5] Este vorba despre Blocul Național Democratic.
[6] Arestare.

șovinismul și intoleranța națională, propagată de fasciștii români, comuniștii demolau, totodată, cu vigoare, și tendințele naționaliste care erau stimulate de elementele exploatatoare și reacționare din cadrul naționalităților conlocuitoare (Marin, Oancea 1971, 242).

Se mai releva faptul că dr. Solomon a dus o muncă sectară, datorită căruia fapt munca sindicală a rămas pe plan secundar. În același timp, acesta a scos membrii de Partid din întreprinderi, ca pe cei de la Fabrica de Textile și Astra, ceea ce a cauzat o nemulțumire vădită din partea muncitorilor. Am primit casa hitleristă – se reliefa în raport – unde Solomon a instalat un element, membru de Partid, Leichman, care, de zece ani, era un exponent deschis al francmasonilor din Ardeal și care, chiar după caracterizarea lui Solomon, era, până la evenimente (de la 23 august – n.n.), oportunist, inactiv, și, numai atunci, adevărat activ. Aveau o celulă la C.F.R., alcătuită din 4 membri, la Astra de trei membri și la Fabrica de Textile, tot din trei. Apoi, au organizat, la evrei, celule ,,evreiești", din elemente mic-burgheze și capitaliste, și, la unguri (Madosz), o celulă din trei elemente vechi, oportuniste, inactive, având, ca secretar, pe Kovacs: purtare proastă la cădere (când a fost arestat – n.n.) (A.N.S.J.T. 1944, 106).

Dar, afirmă istoriografia comunistă: ,,Sub îndrumarea P.C.R. (P.C.d.R. – n.n.), Madosz-ul a combătut, prin membrii săi, agitația elementelor șovine, care înveninau pe oamenii muncii maghiari, ca, în loc de lupta comună, alături de frații lor români, să plece în Ungaria horthystă." (Marin, Oancea 1971, 164).

În cadrul muncii sindicale din orașul Arad, exista un comitet de inițiativă la Astra, un comitet de fabrică la C.F.R., la Întreprinderea Schwartz – un comitet de fabrică, și legături cu aproximativ 15 întreprinderi mai mici sau mai mari.

În județ existau legături cu 13 comune și cu organizația de Partid de la Lipova-Radna, iar la Curtici, Pecica și în două comune existau comitete țărănești antihitleriste. Pe linia U.T.C.-ului exista un comitet de tineri evrei mic-burghezi, condus, din partea Partidului, de către Maghiari, un element sectar, cu purtare proastă la Siguranță. Formele de organizare erau ,,comitetele tinerești și candidații de U.T.C.-iști." În același timp, la Apărarea Patriotică exista un comitet, considerat îngust, format din 38 membri, din care 34 de elemente mic-burgheze evreiești (A.N.S.J.T. 1944, 106).

Se mai specifica faptul că, în Bloc, Partidul era reprezentat de către Vărșăndan și Duma, care erau membri de partid, dar, pe motivul că sunt slabi, Solomon a delegat, alături de ei, în comitetul Blocului, pe reprezentanții naționalităților: pe Ghelz, suspendat din Partid pentru atitudine oportunistă, din partea germanilor; pe Kovacs, apreciat ca având o purtare proastă la Siguranță, din partea ungurilor; pe Goldschmidt, care era bancher, din partea evreilor. De fapt, aceștia trei duceau discuțiile cu reprezentanții partidelor din Bloc, iar munca lor se rezuma la tratative interminabile, aproape zilnice (A.N.S.J.T. 1944, 107).

O altă problemă semnalată în raport era că, în localul Partidului, au intrat toate organizațiile de masă, un exemplu fiind U.P. (Păiușan 2013, 11-25), cu 11 intelectuali români, conduși de un evreu, membru de Partid suspendat (A.N.S.J.T. 1944, 107).

În ceea ce privea măsurile luate, acestea erau: 1) Reorganizarea comitetului de Partid: Drăgan, care era ceferist, devenea responsabil pentru U.T.C., finanțe, arhivă și C.F.R.; Vărșăndan, muncitor de la Astra, era numit responsabil țărănesc; Gruenbaum (funcționar) – la sindicate și naționalități; Duma (Astra) – Blocul, Apărarea Patriotică și celula Astra; Nedici (Fabrica de Textile) – responsabil cu U.P., Madosz, femei și celula Textile.

2) O nouă verificare a membrilor de Partid, scoaterea – din Partid – a lui Maghiari, Popeți, Marta. Desființarea celulelor pe naționalități și repartizarea lor pe celule de uzine și cartiere. Scoaterea lui Solomon din mijlocul celulelor mic-burgheze, punându-i, ca sarcină, respectarea legăturilor organizatorice.

3) La U.T.C., dizolvarea comitetului și schimbarea lui Maghiari cu Lilin[7] (A.N.S.J.T. 1944, 107), membru de Partid, reorganizarea tineretului pe bază de masă.

4) La sindicat: Concentrarea tuturor forțelor este la această muncă, formând sarcina principală a întregii organizații de Partid. Balica – pus ca ajutor lângă Gruenbaum, având experiență și simpatie largă la C.F.R. Crearea comitetului de inițiativă pe oraș.

5) Scoaterea lui Ghelz și Popeți de la naționalități și punerea lor la munca sindicală.

6) Scoaterea unui manifest de Partid.

7) Scoaterea celor trei reprezentanți ai naționalităților și întărirea membrilor de Partid de acolo. Lichidarea discuțiilor interminabile, pregătirea unei adunări a Blocului, gărzile și presa locală.

8) Reintrarea celor ieșiți de la fabrici și angajarea tuturor elementelor active din fabrici.

9) Aducerea a doi țărani din județ, pentru munca țărănească.

10) În localul Partidului, scoaterea lui Leichman din postul de administrator. Scoaterea organizațiilor de masă din localul Partidului; sindicatul rămâne într-o aripă separată, în mod provizoriu.

11) Atragerea atenției lui Solomon, că merge pe linie sectară.

12) Trimiterea lui Lilin la Arad și chemarea lui Duma, pentru a fi interimar (A.N.S.J.T. 1944, 107).

Un alt raport era cel asupra muncii Agitației și Propagandei din Banat, redactat și semnat de către Miron Constantinescu. Acesta a dat un ajutor, calificat drept prețios, muncii de partid din Lugoj și din Banat, care fusese închis (Miron Constantinescu – *n.n.*), până la 23 august 1944, în penitenciarul din localitate. Astfel, în primele zile după eliberarea din închisoare, a făcut parte din comitetul de coordonare al B.N.D. din reședința județului Severin (Marin, Oancea 1971, 216).

Miron Constantinescu evidenția, în respectivul raport, că a preluat munca de Agit-prop. (Agitație și Propagandă – n.n.) în 28/29 august 1944, iar colectivul de muncă al Agit-prop. era format din trei tovarăși, din care un membru de Partid, Ion Gh.

[7] Andreas Lilin.

Cimponeriu, și doi prieteni ai Partidului, spunându-li-se așa pentru că nu erau nici candidați de Partid, și anume Tener Kato și Octobathl Kuhn. Niciun muncitor nu făcea parte din Agit-Prop. și nu existau legături cu fabricile și satele; de la răsturnarea regimului, Agit-Prop.-ul scosese un singur apel, al Frontului Patriotic Antihitlerist, și era în pregătire un manifest al Partidului (A.N.S.J.T. 1944, 12). Se preciza, în raport, că responsabil pentru Agit-Prop., din partea Regionalei, era Alexandru Banyai (Coriolan – n.n.). „Cu acesta – mărturisea Miron Constantinescu – nu am lucrat", dar, în noaptea în care i-a predat munca, a avut posibilitatea să-l cunoască și s-a mirat cum de acesta a putut ajunge în Biroul Regional. Era un om – după caracterizarea autorului raportului – de un orgoliu extrem de dezvoltat, ambițios pentru a se ridica, de a parveni la munci de conducere, cam dezechilibrat, cu gesturi nelalocul lor și exagerate, și cu o privire piezișă.

Despre munca din trecut, constatările mele (Miron Constantinescu – n.n.) au fost următoarele:

1) A căutat să se înconjoare numai de elemente mic-burgheze, înlăturând, sistematic, pe tovarășii muncitori.

2) Nu a căutat să ridice cadre, ci, dimpotrivă, să înjosească pe alții, spre a se ridica pe sine (cazul lui Ion Gh. Cimponeriu), ceea ce a provocat unanime nemulțumiri. Întregul Agit-Prop., încă în iulie 1944, a trimis o scrisoare, în această chestiune, Biroului Regional, dar Alexandru nu a arătat-o decât fugitiv Regionalei, și căutând să o prezinte ca un fapt cu caracter personal. Regionala nu s-a sesizat suficient de aceasta.

3) A dezorganizat munca Agit-Prop. prin felul lui dezechilibrat de a munci, sărind de la una la alta și zăpăcind lucrurile.

4) În general, materialul scos e post-factum și prezentat în mod ciudat. Astfel:

a) într-o broșură despre crimele din Transnistria, care are 10-12 pagini, vorbește despre asasinatele de la Râbnița, unde am pierdut pe cei mai scumpi tovarăși: 4-5 rânduri de felul următor: „Aci a murit tov. Lazăr, Gruenberg, Bernard Andor, Iszak, etc."

b) Manifestul Frontului Patriotic Antihitlerist scrie, prezentând, astfel, toate organizațiile mai sus pomenite (cele din Front – n.n.) drept comuniste și îngustându-le, astfel, caracterul și baza de mase. Se putea formula altfel, dând un caracter larg Frontului (A.N.S.J.T. 1944, 12). Se poate concluziona, din această indicație, că P.C.d.R. nu dorea, deocamdată, să se cunoască faptul că el era în spatele acestor organizații, că el, la înființare, le conducea și le controla, căutând să inducă în eroare populația și să atragă cât mai multe persoane spre aceste formațiuni acoperite ale comuniștilor.

La punctul c) al constatărilor se specifica faptul că, în manifestul Partidului (al Comitetului Regional – n.n.) a lăsat să se strecoare greșeli din cele mai grave, falsificând textul și, deci, înțelesul. Astfel, la lozinci, scrie: „*Trăiască armata română, luptătorul neînfricat pentru independența și libertatea României!*", „*Trăiască Partidul Comunist!*", făcând din Armata Română detașamentul de frunte al luptei pentru libertate și nearătând că Partidul, și numai Partidul, este acesta. Textul nostru era:

„*Trăiască mândra noastră armată, care luptă vitejește contra hoardelor hitleriste!*”, „*Trăiască Partidul Comunist, luptătorul neînfricat pentru independența și libertatea României!*” (A.N.S.J.T. 1944, 12). Totuși, el (Banyai – n.n.) a tipărit câteva mii de manifeste, cu textul fals, fără să observe.

La punctul 5 al constatărilor, acuzațiile raportorului sunt și mai grave. „Din toată atitudinea sa ieșea un dispreț față de mișcare și o desconsiderare a Partidului. Expresii ca „*Comitetul local a fost mereu în criză și nu am putut face nimic cu ei*” sau „*Timp de doi ani, Comitetul Central nu s-a interesat de noi, și n-am avut niciun fel de legătură*” sunt destul de semnificative (A.N.S.J.T. 1944, 12).

Miron Constantinescu concluziona: „N-am avut timp, în câteva zile cât am stat la Timișoara, să citesc tot materialul scos de el, dar cred că sunt nenumărate alte greșeli și manifestări asemănătoare. Concluzia mea: Alexandru, trimis disciplinar la Timișoara, nu s-a transformat, dimpotrivă, vlăguit de un control riguros, a pornit pe o pantă personală, a alunecat tot mai mult spre descompunere și destrăbălare. N-are ce căuta în Biroul Regional, n-are ce căuta la conducerea unui resort de importanța Agit-Prop. În general, nu merită calitatea de membru al Partidului.” (A.N.S.J.T. 1944, 12).

De aceea, el aprecia că prima faptă, întru totul justă, a fost hotărârea luată de Teohari (Ungureanu, Eremia 2015, 5-24) și de Regională, de a-l trage pe o linie mai puțin importantă și de a-l scoate din Regională. „Părerea mea (a lui Miron Constantinescu – n.n.) este că trebuie mers mai departe, până la clarificarea completă a activității nefaste a acestui om.” (A.N.S.J.T. 1944, 13)

Analizând munca Agit-prop-ului între 29 august și 17 septembrie 1944, în raport se releva că, în această perioadă cât a lucrat Miron Constantinescu cu respectiva secție a Regionalei, au fost tipărite mai multe materiale, care au fost răspândite în întreaga regiune: 30 august – 15.000 de manifeste ale Comitetului Regional Banat al Partidului Comunist, tip mare, în limbile română și maghiară; 31 august – 21.000 manifeste ale Comitetului Regional Banat al Partidului Comunist, tip mic, în limbile română și maghiară; 3 septembrie – 11.000 manifeste ale U.T.C. (Kakucs 1979, 417), în limbile română și maghiară, tot tip mic; 15 septembrie – 10.000 manifeste ale C.C. al P.C.d.R. Mai erau în lucru un manifest al sindicatelor, un manifest al Partidului către șvabi și un manifest pentru primirea glorioasei și eliberatoarei Armate Roșii. Manifestele tipărite sunt atașate raportului (A.N.S.J.T. 1944, 13).

Din analiza acestui material, afirma raportorul, comparându-l cu materialul central, am constatat următoarele slăbiciuni: 1) „Atât manifestul Partidului, cât și al tineretului, începe cu „*Tovarăși*!”... Ar fi fost mai just să înceapă cu „*Cetățeni!*” sau „*Români!*”, spre a-i da un caracter mai larg; 2) În manifestul Partidului sunt demascați hitleriștii din Banat, dar nu sunt puși, alături de ei, legionarii, ci doar spunem „ajutoarele lor”, adică ai hitleriștilor. În manifestul tineretului am pus, peste tot, „hitleriști, în zvârcolirea lor de moarte, ajutați de legionarii trădători de patrie...” și „regimul de tiranie al Antoneștilor, înhăitați cu legionarii”. Deși, în Banat, hitleriștii, astăzi, sunt cei mai periculoși, pentru că sunt cei mai bine organizați, înarmați, numeroși, totuși legionarii, pe planul întregii Românii, sunt dușmanii interni principali;

3) În manifestul Partidului nu este destul elan, dinamism. Am căutat ca, în manifestul tineretului, să nu fie această slăbiciune; 4) În manifestul tineretului nu se insistă suficient asupra tineretului țărănesc, este doar termenul „Pământ". Dându-ne seama de aceste greșeli și slăbiciuni, le remediem imediat." (A.N.S.J.T. 1944, 13).

Din primele zile – se precizează în raport – am pus în lucru ziarul Partidului, dar Prefectul ne-a cerut o dovadă că avem aprobarea C.C., pentru a scoate ziarul. Avocatul Ciorman (Gruneanțu 2015, 98) trebuia să aducă această dovadă și n-a adus-o (A.N.S.J.T. 1944, 13). În 7 septembrie am scos ziarul *Luptătorul Bănățean* (A.N.S.J.T. 1944, 13). În realitate, *Luptătorul Bănățean* a apărut în data de 8 septembrie (*L.B.*, anul I, nr. 1, 8 septembrie 1944), pe baza încrederii pe care o dobândisem, între timp, în pregătirea lui. Ziarul a apărut, provizoriu, în două pagini, urmând să crească la 4-6 pagini, și continuă (să apară – n.n.). Primul număr este atacat la ziare, în *Dacia*. (A.N.S.J.T. 1944, 13). Concomitent, am pătruns în presa existentă, deja, la Timișoara, concentrându-se, în special, asupra ziarului *Dacia*[8], care apare, spune redactorul ei, în 26.000 exemplare. În orice caz, chiar dacă această cifră este exagerată, este cel mai citit ziar bănățean. Am publicat, în acest ziar, toate manifestele Partidului, Tineretului, Apărării, Blocului, apoi articole despre „Prima întrunire a sindicatelor" (8 septembrie), despre Constituția democrată (8 septembrie), „Vizita A.P., din Timișoara, la lagărul de prizonieri sovietici" (8 septembrie), apoi notițe despre redeschiderea Casei Muncii, despre U.P., despre moartea lui Killinger[9] și arestarea lui Clodiuș[10], în numărul din 7 septembrie, manifestul Partidului – în 6 septembrie (A.N.S.J.T. 1944, 13).

În numărul din 9 septembrie am publicat comunicatul Comitetului Bănățean al B.N.D. pentru înființarea Gărzilor Naționale (Oancea 1988, 228), cu litere groase (A.N.S.J.T. 1944, 13).

La *Vestul*, organul Partidului Național-Țărănesc, am sfătuit pe Petru Sfetca (Păiușan 1995-1996, 245-247) (Păiușan 1995-1996, 245-247; Păiușan 2013, 27), membru al Comitetului Regional, unul din redactorii responsabili, să bage notițe despre hitleriștii șvabi Herzog, Braun, Troszar, etc., lucru pe care l-a și făcut, scriind un articolaș pe prima pagină („Cazul Herzog") și notițe, în corpul ziarului, despre ceilalți." (A.N.S.J.T. 1944, 14).

Se mai specifică faptul că ziarul *Biruința* a publicat manifestul lor, iar ziarul *Ecoul* a publicat extrase din manifestele Agit-Prop.-ului. În același timp, la Arad, au apărut manifeste ale B.N.D. în limbile română, maghiară și germană, care, pe lângă părțile pozitive de clarificare și mobilizare a cetățenilor, au slăbiciuni în ceea ce privește naționalitățile, popularitatea și arătarea ajutorului dat de Armata Roșie și Aliați, și lasă îndrumarea concretă, a formării Gărzilor Naționale sau Cetățenești.

La Lugoj, însă, tovarășii au scos *Gazeta Poporului*, ziar zilnic în două pagini, cu caracter patriotic, pregătind, între timp, apariția unui ziar al Partidului. Tot la Lugoj, dar și la Reșița, au apărut apeluri ale Județenelor B.N.D. (A.N.S.J.T. 1944, 14).

[8] Pentru ziarul *Dacia*, vezi și Păiușan 2009, 204-205.
[9] Este vorba despre ambasadorul Germaniei naziste la București, care s-a sinucis.
[10] Însărcinatul, cu probleme economice, al celui de-Al Treilea Reich.

Deci, comuniștii bănățeni au reușit să se infiltreze în ziarele democratice *Dacia*, *Vestul* și *Biruința*, sub pretextul că P.C.d.R. face parte din B.N.D., iar ziarele amintite promovau politica democratică a Blocului.

În realitate, comuniștii își urmăreau propriile scopuri, și acestea dictate de la Moscova, pentru a se infiltra în societatea românească, recte bănățeană, și, în final, spre a pune mâna pe puterea totală.

În continuare, Miron Constantinescu afirma clar că, plecând din Timișoara, a pus următoarele sarcini Agit-Prop.-ului: 1) Completarea cu doi tovarăși, muncitori din fabrici, pe care să îi recomande Comitetul local al P.C.d.R.; 2) Crearea de corespondenți ai ziarului Partidului, *Luptătorul Bănățean*, în fabrici, mine, sate, școli, etc., pentru ca ziarul să fie legat de mase și din publicarea de reportaje, interviuri, etc.; 3) Dirijarea politică a presei de informații; 4) Preluarea ziarului *Dacia* ca ziarul nostru de informațiuni cu caracter larg; 5) Ridicarea de cadre noi muncitorești, țărănești și intelectuale pentru ziaristică (A.N.S.J.T. 1944, 14).

Miron Constantinescu lăsa, ca responsabil, pentru munca Agit-Prop.-ului, pe Ion Gh. Cimponeriu, căruia îi face o caracterizare corespunzătoare. Acesta era în vârstă de 32 de ani, era originar din Reșița, deci un oraș muncitoresc, fiu de mic funcționar, de profesie asistent universitar. Mai menționează că acesta era membru al Partidului, la care a aderat în 1941, în momentul când germanii atacau Moscova, și de un devotament și un spirit de disciplină deosebit. Teohari Georgescu și Comitetul Regionalei au stabilit, pe această bază, ca, după plecarea lui, respectivul să facă parte din Biroul Regional, însărcinat fiind cu munca de propagandă și agitație. Autorul raportului declara că el crede că noul responsabil va corespunde acestei sarcini, și era complet de acord cu numirea acestuia (A.N.S.J.T. 1944, 14). Dar, datorită lipsei de cadre, specifică, pentru început, P.C.d.R.-ului, Agit-Prop.-ul propriu-zis rămâne, astfel, format, inițial, din doi tovarăși, adică Tenner Kato și Kuhn. Dar ar putea rămâne numai fata, adică Kato, iar, în locul lui Kuhn, să intre cei doi muncitori, pe care îi va da organizația locală a P.C.d.R.-ului (A.N.S.J.T. 1944, 14).

Dar, relevă raportul, pe lângă Agit-Prop., mai există un grup de oameni apropiați, care ascultau radio-ul și băteau la mașină, în 8-10 exemplare, Buletinul radio. Mai colaborau și Klein Carol cu secția, care au fost însărcinați cu scoaterea unui ziar german, intitulat *Neue Zeitung*, pentru care au tratat cu proprietarul ziarului, numit Laboș. Acest ziar urma să apară în câteva zile, cu articole și notițe verificate de Agit-Prop. și redactate de grupul german antihitlerist. În același timp, Madosz-ul a reușit să pătrundă la ziarul maghiar *Deli Hirlap*, pe care-l controlează (A.N.S.J.T. 1944, 14). Deci, politica comunistă de infiltrare a avut succes și la presa maghiară bănățeană.

Și raportorul concluziona: „Cred că, studiind materialul de la Centru (C.C. al P.C.d.R. – n.n.), pe baza instrucțiunilor Regionalei, Agit-Prop.-ul din Timișoara, în noua sa formație, completată cu elemente sănătoase muncitorești, va face față carențelor.” Raportul este semnat de Miron Constantinescu (A.N.S.J.T. 1944, 14).

În concluzie, Regionala Banat a P.C.d.R. a început să activeze, cu mai multă intensitate, după 23 august 1944.

Evenimentele de la 23 august 1944 au surprins Regionala Banat a P.C.d.R. cu un număr foarte mic de membri și cu o activitate inconsecventă. Comuniștii bănățeni, se arată în raportul Regionalei către C.C. al P.C.d.R., puțini ca număr și slabi ca activitate, au început să fie reprezentați, în propaganda de partid, prin broșuri și afișe, iar din data de 8 septembrie, prin ziarul *Luptătorul Bănățean*. Un rol important în reorganizarea Regionalei, care cuprindea, la început, cinci județe: Arad, Caraș, Hunedoara, Severin și Timiș-Torontal, l-a avut activistul comunist Miron Constantinescu, care a fost deținut, până pe 29 august 1944, în închisoarea din Lugoj. Acesta, fiind ilegalist, avea o bună pregătire în propaganda de partid și, până în 7 septembrie 1944, a avut un rol determinant în reorganizarea Regionalei, mai ales în propaganda acesteia.

În același timp, comuniștii bănățeni, în cadrul B.N.D., din care și ei făceau parte, căutau să atragă de partea lor din celelalte ziare și reviste aparținând celorlalte partide din Bloc, ca *Vestul*, *Dacia* și *Biruința*. În paginile acestora au publicat, și ei, materiale politice. Deci, în primele zile după 23 august 1944 Regionala P.C.d.R. Banat încearcă să se reorganizeze.

Referințe bibliografice:

Arendt, Hannah. 2006. *Originile totalitarismului*, ediția a II-a. București: Editura Humanitas.

Buzatu, Gheorghe. 2007. *România sub imperiul haosului*. București: Editura RAO.

Chiper, I., Constantiniu, F., Pop, A. 1993. *Sovietizarea României. Percepții anglo-americane (1944-1947)*. București: Editura Iconica.

Gruneanțu, Lazăr. 2015. *Avocații din Baroul Timiș (1875-2005).* Timișoara: Editura Artpress.

Kakucs, L. 1979. *Participarea tineretului din Timişoara la reconstrucţia ţării (1944-1948)*, în „Tibiscus", nr. 4, p. 417.

Marin, W., Oancea, Gh.I. 1971. *Mișcarea antifascistă și revoluția populară în Banat.* Timișoara: f.e.

Oancea, Gheorghe, I. 1988. *Rolul P.C.R. în organizarea și conducerea luptei forțelor revoluționare și democratice din Banat pentru democratizarea aparatului de stat și a vieții publice – condiție esențială a consolidării regimului democrat-popular (23 august 1944-noiembrie 1946)*, în „Studii de istorie a Banatului", nr. XIV, p. 228.

Păiușan, Radu. 1995-1996. *Aspecte din lupta bănățenilor împotriva odiosului dictat de la Viena*, în „Studii de istorie a Banatului", nr. XIX-XX, pp. 245-247.

Păiușan, Radu. 2009. *Atitudinea presei bănățene de limbă română față de anexarea Austriei la Germania (martie 1938)*, în „Studii de istorie a Banatului", nr. XXVIII- XXIX, pp. 204-205.

Păiușan, Radu. 2013. *Activitatea Uniunii Patrioților (1944-1945) și a Partidului Național-Popular (1946-1949) în sud-vestul României*. Timișoara: Editura Eurostampa.

Păiușan, Radu. 2018. *Aspecte ale activității comuniste în Banat în anul 1944,* în „Quaestiones Romanicae", nr. VII/2, pp. 276-282.

Rusu, N. Dorina. 2016. *Academicieni români, 1866-2016. Dicționar*, partea a II-a (*M-Z*). ediția a V-a revăzută și adăugită. București: Editura Academiei.

Scurtu, I., Buzatu, G. 1999, *Istoria românilor în secolul XX (1918-1948)*. București: Editura Paideia.

Surpat, Gheorghe. 1988, *România contemporană*. București: Editura Politică.

Tismăneanu, Vladimir. 2005. *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*. Iași: Editura Polirom.

Ungureanu, C., Eremia, R. 2015. *Apostolii lui Stalin*, vol. III (*Cercul brutelor*). București: Editura Adevărul Holding.

Arhive
Arhivele Naționale, Serviciul Județean Timiș, d. 1/1944. *Fond Comitetul Regional Banat al P.C.d.R*.

Reviste
Luptătorul Bănățean, 8 septembrie 1944. Timișoara, anul I, nr. 1.

DOI: 10.35923/QR.09.03.13

Cristina PETRESCU
(Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca)

Vasco da Gama – navegando entre memória, história e literatura

Abstract: (Vasco da Gama – Navigating between History, Memory and Literature) This work aims to analyze the relationship that is established between the perpetually ressemantized figure of the great Portuguese national hero Vasco da Gama, the collective memory and the reconstitution or, on the contrary, the literary deconstruction of the same. An imposing historical actor who often reaches the dimensions of a myth, Vasco da Gama was not only the main personality of the Great Age of Discovery, but also a character in literary works that covered the temporal, stylistic and thematic axis of the last five centuries. Álvaro Velho, Luís de Camões, Fernando Pessoa or António Lobo Antunes, among others, offer us an image that sometimes legitimizes the past but, in most cases, reposition itself in relation to it, rethinking it and making visible the inconsistencies between history, memory and literature. Vasco da Gama's figure will therefore become a pretext for an extensive and profound reflection on the legitimation and instrumentalisation of collective memory, on its relevance within literary discourse, and on a whole socio-cultural and historical imaginary, confronted with the mechanisms of memory and forgetfulness. Is there, between history, memory and literature, fused in the controversial image of Vasco da Gama, a common discourse? And is it relevant? These are the questions that we will try to answer here.

Keywords: *Vasco da Gama, Álvaro Velho, Luís de Camões, Fernando Pessoa, António Lobo Antunes.*

Resumo: Neste trabalho propomo-nos a analisar a relação que se estabalece entre a figura, perpetuamente ressemantizada, do grande herói nacional português Vasco da Gama, a memória coletiva e a reconstituição ou, pelo contrário, a desconstrução literária da mesma. Imponente ator histórico que muitas vezes atinge as dimensões de um mito, Vasco da Gama não foi apenas a principal personalidade da época das grandes navegações, mas também personagem em obras literárias que percorreram o eixo temporal, estilístico e temático dos últimos cinco séculos. Álvaro Velho, Luís de Camões, Fernando Pessoa ou António Lobo Antunes, entre outros, oferecem-nos uma imagem que por vezes legitima o passado mas, na maioria dos casos, reposiciona-se em relação a ele, repensando-o e tornando visíveis as incongruências existentes entre história, memória e literatura. A figura de Vasco da Gama tornar-se-á, portanto, num pretexto para uma extensa e profunda reflexão sobre a legitimação e a instrumentalização da memória coletiva, sobre a relevância da mesma dentro do discurso literário, e sobre todo um imaginário sociocultural e histórico confrontado com os mecanismos da memória e do esquecimento. Existirá, entre a história, a memória e a literatura, fundidas na controversa imagem de Vasco da Gama, um discurso comum? E será ele relevante? São essas as perguntas às quais tentaremos, aqui, dar resposta.

Palavras-chave: *Vasco da Gama, Álvaro Velho, Luís de Camões, Fernando Pessoa, António Lobo Antunes.*

Vulto central da expansão ultramarina portuguesa, Vasco da Gama não é apenas autor do “empreendimento mais ousado da época moderna” (Tarracha Ferreira 1998, 9), como também figura essencial e plurifacetada da memória coletiva portuguesa, assiduamente interpretada e ressemantizada.

Enquanto herói da Índia, a sua história é clara, conhecida e decisiva, dado que, considera Maria Tarracha Ferreira, "o Mundo e o conceito de civilização são diferentes antes e depois de Vasco da Gama" (Tarracha Ferreira 1998, 43). Sabemos, pela história, que o grande herói da Índia, inicialmente "um jovem fidalgo relativamente obscuro" (Ramos 2009, 214), partiu de Lisboa em julho de 1497 e regressou ao reino em 1499, depois de ter descoberto o caminho marítimo para a Índia e de ter desembarcado em vários pontos da costa africana. O seu perfil histórico é perfeitamente contornado, e de forma resumida, por Maria Tarracha Ferreira: Vasco da Gama foi "almirante dos mares da Índia, 1.º conde da Vidigueira, 6.º governador e 2.º vice-rei da Índia–, celebrizado como navegador e embaixador na primeira viagem à Índia, conquistador e negociador na segunda, administrador e político na terceira" (Tarracha Ferreira 1998, 45).

De ponto de vista físico e psicológico, sabemos, pelas crónica de João de Barros, que Vasco da Gama foi um homem "de meia estatura, um pouco envolto em carne, cavaleiro de sua pessoa, ousado em cometer qualquer feito, no mandar áspero e muito para temer em sua paixão, sofredor de trabalhos e grande executor no castigo de qualquer culpa por bem da justiça" (apud da Fonseca 1997, 9). Faria e Sousa confirma os elementos essenciais da sua aparência quando recompõe o retrato de um homem "de estatura mediana, um pouco gordo, incendiado de cor" (apud da Fonseca 1997, 9) . E Frei Luís de Sousa atesta a determinação e o espírito justiceiro daquele "homem muito activo e amigo da justiça"(apud da Fonseca 1997, 9), que "procedia [...] com a sua veemência natural e sem dar hora de repouso a seu espírito" (apud da Fonseca 1997, 9). Em suma, os seus principais atributos são, além de "a força de ânimo, firmeza de carácter e o sentido de justiça» (Tarracha Ferreira 1998, 14), a severidade, tenacidade, o poder de decisão e uma impressionante vontade.

Vasco da Gama, herói das Índias e "forte capitão"

Porém, não são estes traços e aspectos – embora sejam estes dados históricos de irrefutável importância– que mais interessam aqui. É através da sua imagem mítica e mutável que Vasco da Gama mais seduz e intriga. Porque é através dela que a sua figura penetra o campo da memória, seja ela real, alternativa ou destorcida. E o primeiro livro que reconstitui, de forma complexa, o perfil do herói, é o próprio *Roteiro de Vasco da Gama à Ìndia* de Álvaro Velho, testemunho da época que pretende reproduzir fielmente e de forma pormenorizada (como, aliás, era comum na época) todos os acontecimentos da prestigiosa viagem. Sabemos, através deste roteiro, que, para além do perfil áspero e decidido do herói das Índias, se enxerga o retrato de um homem jovial, que não recusa obedecer aos prazeres mundanos. Na Angra de São Brás, Vasco da Gama responde ao convite dos africanos perpetuando o eco musical iniciado por eles e dançando ele próprio ao lado dos homens da sua tripulação:

> E eles começaram logo de tanger quatro ou cinco flautas, e uns tangiam alto e outros baixo, em maneira que concertava muito bem para negros de que se não espera

> música; e bailavam como negros. E o capitão-mor mandou tanger as trombetas, e nós, em os batéis, bailávamos e o capitão-mor de volta connosco. (Velho 1998, 13)

Observam-se, ao longo do relato, outras manifestações de alegria semelhantes, que muitas vezes contrabalançam os longos momentos de espera ou cansaço físico e psicológico. Depois de uma longo espera pelos mouros que só no dia seguinte vieram, Álvaro Velho conta como "deixámos de nos desenfadar, e cantávamos e bailávamos ao som das trombetas e tomávamos muito prazer" (Velho 1998, 48).

Porém, o perfil do herói das Índias não deixa de ser dominado pela inteligência, a audácia e as manifestações autoritárias que de modo geral o caraterizam. Um só episódio é capaz de ilustrar todos estes atributos: ao suspeitar da reserva dos indígenas e de uma potencial traição por parte deles, Vasco da Gama manifesta o seu poder fazendo uso da artilharia, empregada para lhes mostrar que "lhes poderíamos fazer mal, e que lho não queríamos fazer" (Velho 1998, 15), ou saíndo "em terra com lanças, zagaias e bestas armadas" (Velho 1998, 14), para "lhes mostrarmos que éramos poderosos para lhes fazer mal" (Velho 1998, 14) mesmo que, continua o narrador, "lho não queríamos fazer" (Velho 1998, 14).

Com *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões, estes traços adquirem ainda mais firmeza, chegando até a assumir caraterísticas sobrehumanas. É neste grande poema épico nacional, publicado em 1572, que o ilustre capitão começa a ganhar os contornos míticos do grande herói nacional que atravessou inabalavelmente séculos de história.

Em *Os Lusíadas*, Vasco da Gama, ao lado de outros heróis portugueses, situa-se não apenas ao lado dos deuses, mas sim acima deles, dado que o narrador afirma, logo no início: "Eu canto o peito ilustre Lusitano,/ A quem Neptuno e Marte obedeceram" (Camões 2016, 11). O já glorioso, mas fragilizado pela sua condição inerentemente humana, Vasco da Gama adquire aqui poderes sobre-humanos, capazes de substituir quase por inteiro a sua figura real. E é a partir daqui que o seu perfil começa a ser realmente e intensamente reinterpretado. Vasco da Gama passa a ser o grande herói das navegações, fabulosa figura da mitologia dos descobrimentos, embora seja ele, explica Maria Vitalina Leal de Matos, apenas uma parte – a maior – do "herói colectivo, os portugueses" (de Matos 1980, 31). Assim, ele torna-se símbolo e síntese de Portugal e do glorioso povo português. Vasco da Gama, «o forte capitão/ Que a tamanhas empresas se oferece,/ De soberbo e de altivo coração/ A quem Fortuna sempre favorece» (Camões 2016, 21), vira não apenas sublime protótipo nacional, como também encarnação "do ideal humano que se exprime pela heroicidade" (de Matos 1980, 32), um homem "capaz de romper limites" (de Matos 1980, 36), que "conhece a força de criar, de descobrir" (de Matos 1980, 36), que "experimenta a ousadia de desvendar o desconhecido" (de Matos 1980, 36), um homem que, em suma, pela sua ousadia, excepcionalidade e curiosidade, resume todo um ideal renascentista.

Embora visivelmente idealizada e hiperbolizada, esta imagem é justificada por, pelo menos, dois factos. Primeiro, é o género epopéico por si, explica Maria Vitalina Leal de Matos, aquele que impõe o "tom grandioso, solene, eloquente" (de Matos 1980, 19) e um "tema glorioso" (de Matos 1980, 19), e é este género aquele que, no

Renascimento, surge como o género mais elevado e sublime, assegurando ao seu praticante um bem merecido e incontestável reconhecimento literário. Segundo, esta imagem decorre da necessidade do povo português de forjar uma identidade nacional, coletiva, que reflita o discurso imperialista e afirme a superioridade da nação portuguesa, atribuindo-lhe dimensões paroxísticas.

Ao mesmo tempo, o mesmo Luís de Camões anuncia, nesta obra-prima da literatura portuguesa, a ambivalência das suas personagens e dos factos apresentados quando, no canto VII, aponta para os vícios dos seus heróis. O discurso do Velho do Restelo sobrepõe a imagem sublimada dos protagonistas uma outra imagem, capaz de negar a primeira ou pelo menos gerar ambiguidade. O velho ”de aspeito venerando” (Camões 2016, 134), com a sua ”voz pesada” (Camões 2016, 134) e visivelmente descontente critica, de modo aberto, a ”glória de mandar” (Camões 2016, 134), a ”vã cobiça” (Camões 2016, 134) e toda a ”vaidade a quem chamamos Fama!” (Camões 2016, 134). Os grandes feitios heróicos despertam uma “Dura inquietação d'alma e da vida” (Camões 2016, 134) e são “fonte de desemparos e adultérios” (Camões 2016, 134). Aos olhos do velho, “esforço e valentia” (Camões 2016, 135) são apenas outros nomes, enganadores, de “crueza e feridade” (Camões 2016, 134). E “Fama e Glória soberana” (Camões 2016, 134) são “nomes com quem se o povo néscio engana!” (Camões 2016, 134). Os grandes ideais até então apresentados e glorificados são inesperadamente abortados, deixando o leitor na dúvida e, ao mesmo tempo, propondo uma mitologia mais complexa, porque a sua realização reside na luta entre vida e literatura, entre realidade e ficção.

Continuando o diálogo entre mito e realidade, mas de uma forma muito própria e diferente, Fernando Pessoa reafirma o heroísmo do povo português, cujo melhor representante é um Vasco de Gama valente que faz pasmar, de novo, os próprios deuses. Ao ver o ceu a “abrir o abismo à alma do Argonauta” (Pessoa 2008, 368), “Os Deuses da tormenta e os gigantes da terra/Suspendem de repente o ódio da sua guerra” (Pessoa 2008, 368). Assombrado pelo silêncio imponente e pela “luz de mil trovões” (Pessoa 2008, 368), até “o pastor gela, e a flauta/ Cai-lhe” (Pessoa 2008, 368) quando “em êxtase vê” (Pessoa 2008, 368) Vasco da Gama ao ser elevado ao céu e canonizado. Neste poema, intitulado *Ascensão de Vasco da Gama*, assim como em todos os poemas que compõem *Mensagem*, Fernando Pessoa anuncia o surgimento de um novo império civilizacional, que se seguirá aos impérios da Grécia, de Roma, da Cristandade e da Europa, sendo este Quinto Império, assumido por Portugal, um império não material, mas sim espiritual. A imagem de Vasco da Gama contribui, assim, fundamentalmente, para a reafirmação de Portugal como grande força civilizadora e para o despertar, na nação portuguesa, da consciência da identidade nacional, adormecida há séculos. O que Fernando Pessoa faz, de modo visível, é proporcionar uma mitificação da história e do passado[1] que permite a existência de um futuro grandioso e excepcional, que

[1] Intrínseca, aliás, à cultura portuguesa, segundo provam conceitos como Sebastianismo e o mito do Quinto Império, por exemplo.

possibilita, por outras palavras, tal como o Sebastianismo, a perpetuação de "uma espécie de idade de ouro permanente de Portugal" (Real 2017, 150).

Do ilustre capitão ao grotesco "ancião"

Só com o romance *As Naus* produz-se, de forma categórica[1], a ruptura com o passado glorificado e mitificado de Portugal e com a imagem de um Vasco da Gama virtuoso e mistificado. A antiepopeia publicada por António Lobo Antunes em 1988 desconstrói, por vários meios (temáticos e narrativos), a imagem épica do grande herói nacional, desmistificando, ao mesmo tempo, todo o passado glorioso de Portugal.

Num país esfarrapado e decaído, Lisboa, outrora glorioso ponto de partida das imponentes caravelas portuguesas, convertida em "Lixboa", não tem, no romance de Antunes, nada de grandioso, "não cheira a lavras de café" (Antunes 2006, 34) ou " à ampla e profunda respiração da terra" (Antunes 2006, 34), mas sim "cheira a butano, a fumo de farturas, à peste dos séculos idos, a mulas de frade e a fezes de chibo doente no ondeado do terreno vago" (Antunes 2006, 34). Luís de Camões, imaginando que havia de encontrar na capital "obeliscos, padrões, mártires de pedra, largos percorridos pela brisa sem destino da aventura" (Antunes 2006, 73), depara com "armazéns nauseabundos" (Antunes 2006, 73), com um "dédalo de janelas de secada comidas pelos ácidos do Tejo" (Antunes 2006, 73), engolido por "uma noite de prédios esquecidos a treparem para um castelo dos Cárpatos pendurado no topo, uma rúina com ameias em cuja hera dormiam gritos estagnados de pavões" (Antunes 2006, 73). Antigamente berço da expansão marítimia portuguesa, Lisboa é agora "uma cidade com odor de pia e de caliça" (Antunes 2006, 128), "um sítio absurdo" (Antunes 2006, 81), apático e insignificante, uma capital "desprovida de tabaco e algodão, mais antiga e quieta do que uma tia entrevada" (Antunes 2006, 82-83).

Do "largo oceano" (Camões 2016, 15) de "branca escuma" (Camões 2016, 15), com as suas "marítimas águas consagradas" (Camões 2016, 15) de Luís de Camões e do "mar sem fim" (Pessoa 2008, 364) de Fernando Pessoa, que só aos portugueses foi concedido, o mar a que Deus "o perigo e o abismo deu" (Pessoa 2008, 369), mas em que também "espelhou o céu" (Pessoa 2008, 369), resta apenas "a selha desta água toda com naus que tornam de África carregados de colonos sem fortuna" (Antunes 2006, 128).

Os sublimes e valentes heróis lusitanos que conseguiram, no passado, "mais do que prometia a força humana" (Camões 2016, 11) e "edificaram/ Novo reino, que tanto sublimaram" (Camões 2016, 11), os reis gloriosos e os ilustres escritores que cantaram ou anunciaram os grandes feitios da pátria surgem como personagens banais ou ridículas, carnavalescas, cheias de vícios e extravagâncias. Francisco Xavier é um "déspota apeado" (Antunes 2006, 31), Diogo Cão, ao contar as suas aventuras como

[1] Embora a *Geração de 70* tivesse também criticado a mitificação exacerbada de um Portugal que, no final do século XIX, nada tinha, na opinião dos seus membros, de glorioso, mas que se embebedava, de facto, da sua própria decadência.

comandante das naus do Infante "pela costa de África abaixo" (Antunes 2006, 53), aventuras dos tempos de "oitavas épicas e de deuses zangados" (Antunes 2006, 53) não passa, nos olhos dos outros, de um bêbedo, Manoel de Sousa de Sepúlveda, que falsifica coqueteiles "acrescentando-lhes [...] uma medida de loção contra a calvície do droguista vizinho" (Antunes 2006, 99), é considerado, ao voltar de Àfrica, um "analfabeto" (Antunes 2006, 68) por não conhecer a nova realidade pós-revolucionária "socialista", onde tudo "pertence à gloriosa vanguarda do proletariado" (Antunes 2006, 68), Fernão Mendes Pinto vende "bíblias, postais eróticos e gira-discos no porta a porta da cidade" (Antunes 2006, 80), Dom Manuel é "um príncipe envelhecido [...] de coroa de lata com rubis de vidro na cabeça e hálito de puré de maçã de diabético" (Antunes 2006, 93), "suando líquidos de velhos sob a coroa ridícula" (Antunes 2006, 94), Padre António Vieira discursa "os seus sermões de ébrio, até tombar num sofá, entre duas negras" (Antunes 2006, 100), e D. Sebastião, um "pateta inútil de sandálias e brinco na orelha, sepre a lamber uma mortalha de haxixe" (Antunes 2006, 141) acaba por ser esfaqueado "num bairro de droga de Marrocos por roubar a um maricas inglês, Oscar Wilde, um saquinho de liamba" (Antunes 2006, 141). O próprio Luís de Camões surge como um "cretino [...] que nem maneiras tem" (Antunes 2006, 128), tão decaído que recebe "uma cama na Rua do Norte em troca da garrafa de leite com o cadáver do pai" (Antunes 2006, 127) e que se contenta com a publicação de "uma edição de bolso de *Os Lusíadas*, com bailarinas nuas na capa, publicada numa colecção de romances policiais" (Antunes 2006, 103). Em suma, toda a "raça de heróis e marinheiros [...] vagueia, a beber água choca, nas dunas de naufrágio e Moçambique e ferve nas tabernas da Madragoa e do castelo a discutir histórias de escunas e a comparar o diâmetro altivo dos peitos das amantes de vossa alteza" (Antunes 2006, 148).

E, neste universo impregnado de decadência e miséria, Vasco da Gama, agora reformado, mas fazendo, como sempre "batota na sueca" (Antunes 2006, 96), lembra-se com nostalgia dos tempos em que

> o chamaram ao Paço, lhe entregaram uma frota e o mandaram à Índia, oferecendo-lhe, para o ajudar, um maço de mapas de continentes inventados, pilhas de relatórios mentirosos, de viajantes pedestres e um capuchinho de cilício e terço em punho, investido da tarefa específica de benzer os moribundos" (Antunes 2006, 90).

Vasco da Gama e Dom Manuel, símbolos supremos da idade de ouro portuguesa, quase sempre juntos, surgem como "um casal de anciões mascarados com as roupas bizarras de um carnaval acabado" (Antunes 2006, 95), sendo-lhe pelo menos concedido pelo autor o privilégio de estarem "alheios ao cortejo de desocupados que os troçava, rindo-se do ceptro e da coroa de lata" (Antunes 2006, 95). Na "sua decrepitude e no seu cansaço" (Antunes 2006, 96) os dois, rei e navegador, sentem-se "finalmente iguais" (Antunes 2006, 96). A sua identidade confunde-se de tal maneira que chega, finalmente, a fundir-se num só carater frágil e ridículo:

> As pálpebras de galo idoso de Sua Majestade encontraram as minhas, por igual pragueadas e pisadas, e por momentos assaltou-me a ideia absurda de sermos um único indivíduo que se observava ao espelho, surpresos dos adereços das golas, dos brincos e das fivelas de oiro, de cócoras rente à água a salvo de cortesãos e aduladores, mais vulnerável e frágil do que grumete em desgraça (96).

Num momento de inesperada lucidez constatam, os dois que "já não servimos para nada" (Antunes 2006, 145), mas a sua crónica inadaptação à realidade faz com que acabem, depois de D. Manuel insistir que "esta bodega toda me pertence" (Antunes 2006, 150), no manicómio onde "nos trituraram com camisolas de forças, nos enxotaram a pontapé [...] nos obrigaram a trocar as nossas roupas de nobres por pijamas asilares e sapatilhas de lona [...] nos raparam à navalha o cabelo, o bigode e a barba e nos abandonaram por fim num pátio interior" (Antunes 2006, 152).

Pelo menos, como um único privilégio que lhe foi concedido, Vasco da Gama pode afirmar que lhe acontecera

> de tudo na vida, desde descobrir a Índia e limpar, com as próprias mãos, as diarreias e os vómitos do meu irmão morribundo Paula do Gama, a ajudar a entupir de rolhas de estearina o caixão do pai de um infeliz qualquer [n.n. Camões] [...] desde jogar a bisca com oficiais sem pulso no baralho, até, como agora, morar nesta vivenda do bairro económico da Madre de Deus, a Chelas, que o parlamento decidiu atribuir-me por unanimidade acompanhada de uma medalha e um diploma como paga pelos meus serviços à pátria, e onde o rei D. Manoel me vinha buscar aos domingos de manhã para passeios de automóvel ao Guincho" (Antunes 2006, 143).

Embora resíduos do passado persistam neste romance, trata-se aqui de um passado desprovido de glória e ilusões, que deve ser abandonado para que o futuro se possa concretizar de forma conveniente. Nenhum dos heróis, nem sequer o ilustre capitão das Índias, recebe o direito a salvação, porque o rompimento com o passado ilusório e enganador deve ser feito de modo categórico. Ao contrário do que propõe Fernando Pessoa, António Lobo Antunes parece impor a renuncia à tentativa, demasiadamente perpetuada, de viver e se autodefinir através dos mitos passados. E, neste contexto, Vasco da Gama é apenas um ator diletante que, em vez de recuperar, traduzir ou anunciar uma identidade, não faz senão ilustrar uma dramática perda ou dispersão de identidade, seja ela pessoal ou nacional.

Considerações finais

Vasco da Gama é, como se pôde observar, muito mais do que uma figura em carne e osso, do que um simples fidalgo ou do que o grande herói dos descobrimentos: a sua imagem plurifacetada tem-se instituído como uma narrativa histórica e literária em contínua mudança. A sua figura tem-se tornado pretexto para a asserção (Álvaro Velho), a reconstrução (Luís de Camões e Fernando Pessoa) ou a desconstrução (António Lobo Antunes) de um passado glorioso e de toda uma identidade nacional. A

simples invocação do seu nome é capaz de ativar uma memória, mítica ou verdadeira, de um país que sempre tem oscilado entre o complexo de inferioridade e o de superioridade e que tem tentado resolver este conflito através do apelo, às vezes simultâneo, ao passado e ao futuro. Porém, não se trata aqui de um passado entendido como expressão da finitude e nem de um futuro dificilmente imaginado, mas sim de um passado sempre disponível e prestes a ser reavivado e de um futuro acessível para tal processo.

Todos estes segmentos temporais fundem-se num diálogo entre memória, história e literatura que complica ainda mais a já caleidoscópica visão sobre os eventos acontecidos ou imaginados em torno do nosso herói. A memória, mais breve e menos vasta do que a história, segundo Paul Ricoeur (Ricoeur 2003, 5), limita-se a uma pequena parte do relatório da viagem à Índia, dirigido por Álvaro Velho. Uma pequena parte porque, embora os factos relatados sejam transcritos da memória daquele que tomou parte aos eventos, outra parte, considerável, pertence à história (a narração, por exemplos, de factos que interessavam ao rei) ou a literatura (os artifícios literários impostos pela época). Trata-se, por outras palavras, de uma memória parcial e seletiva. Todas "as recordações são, por assim dizer, narrativas" (Ricoeur 2003, 7) e "as narrativas são necessariamente seletivas" (Ricoeur 2003, 7). A história, mais ampla na visão de Paul Ricoeur, e mais permissiva, levando em conta múltiplas perspetivas, é aquela que menos interessa aqui, dado que confrontar as várias interpretações dos factos pediria um trabalho interminável e que aqui não encontra nem espaço e, talvez, nem interesse.

São a memória coletiva e a literatura aqueles que mais interessam, porque é lá que se produz a verdadeira exposição e multiplicação de sentidos. A história é substituída, neste caso, por uma memória coletiva forjada, mitificada. A figura de Vasco da Gama encarna perfeitamente a definição do mito assim como Fernando Pessoa a concebeu, como «o nada que é tudo» (Pessoa 2008, 354), como mediação entre realidade e ficção, como algo que, embora irreal, perfura continuamente as nossas vidas, mostrando-se mais real e necessário do que a própria história. Esta memória gerada pela figura do ilustre navegador não pretende fixar eventos, mas sim suspendê-los no tempo, instituindo, deste modo, uma outra memória, alternativa e destorcida, que não deixa no entanto de desempenhar o seu papel fundamental, aquele de afirmar a unicidade do sofrimento, o sofrimento coletivo de um povo que se entregou à dilacerante busca de um destino «absoluto, transcendente, exclusivo, excepcional e extraordinário» (Miguel Real 2017, 23).

Referências bibliográficas:

Antunes, António Lobo. 2006. *As Naus*. Lisboa: Dom Quixote.

Camões, Luís de. 2016. *Os Lusíadas*. Lisboa: Guerra e Paz.

Fonseca, Luís Adão da. 1997. *Vasco da Gama: o homem, a viagem, a época*. Lisboa: Expo 98.

Matos, Maria Vitalina Leal de. 1980. *Introdução à poesia de Luís de Camões*. Amadora: Instituto de cultura Portuguesa.

Pessoa, Fernando. 2008. *Obra essencial de Fernando Pessoa*. *Poesia do Eu*. Lisboa: ASSÍRIO & ALVIM.
Ramos, Rui (coord.), Bernardo Vasconcelos e Sousa e Nuno Gonçalo Monteiro. 2009. *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
Real, Miguel. 2017. *Traços fundamentais da cultura portuguesa*. Lisboa: Planeta.
Ricoeur, Paul. 2003. *Memória, história, esquecimento*, disponível em: https://docplayer.com.br/413533-Paul-ricoeur-memoria-historia-esquecimento.html, consultado em 2.10.2021.
Tarracha Ferreira, Maria Ema (leitura, seleção de textos, organização, introdução e notas). 1998. *Vasco da Gama na Literatura dos Descobrimentos*. Lisboa: Editora Ulisseia.
Velho, Álvaro.1998. *Roteiro de Vasco da Gama (8 de Julho de 1497-25 de Abril de 1499)*. Bucareste: Embaixada de Portugal em Bucareste.

DOI: 10.35923/QR.09.03.14

Ioan-Nicolae POP
(Centrul Universitar Nord Baia Mare, Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca)

Discursul religios modern. Între memoria creștină și uitarea contemporană

Abstract: (Modern religious discourse. Between Christian memory and contemporary forgetting) We propose an overview of some aspects related to the religious discourse manifested within the Romanian Orthodox faith, as well as a brief inventory of the activity of some theological figures that are present, by preaching, in the public space. Language closes or dissipates interpersonal relationships, it can be seen that society revolves around discourse. In the sphere of religion develops an appetite for the text expressed as preaching in meeting contemporary challenges, since from the pulpit a desecration of society is demanded, an alienation of man from God and implicitly a perversion of the good. Modern theological discourse probes the memory of Christian values, values that it translates into modernity with the stated purpose of avoiding the conversion of the sacred into the profane. It is noted that the Covid-19 phenomenon produced not only an alienation between fellows, but also an abandonment in forgetting the divinity (but not generalizing). So, religious discourse, in some places, comes as a boomerang for the disoriented religious public.

Keywords: *Discourse, religion, language, faith, memory.*

Rezumat: Ne propunem o trecere în revistă a unor aspecte ce țin de discursul religios manifestat în cadrul credinței ortodoxe românești, precum și o inventariere succintă a activității unor figuri teologice care sunt prezente, prin propovăduire, în spațiul public. Limbajul încheagă relațiile interumane sau le disipează, putându-se constata că societatea gravitează în jurul discursului. În sfera religiosului se dezvoltă o apetență pentru textul exprimat ca propovăduire, venind în întâmpinarea provocărilor contemporane, întrucât de la amvon se reclamă o desacralizare a societății, o înstrăinare a omului de Dumnezeu și implicit o pervertire a binelui. Discursul teologic modern sondează memoria valorilor creștine, valori pe care le traduce modernității cu scopul declarat de a evita prefacerea sacrului în profan. Se remarcă faptul că fenomenul Covid-19 a produs nu numai o înstrăinare între semeni, ci și o abandonare în uitare a divinității (negeneralizând însă). Astfel, discursul religios, pe alocuri, vine ca un bumerang pentru publicul religios dezorientat.

Cuvinte-cheie: *Discurs, religie, limbaj, credință, memorie.*

Introducere

Cultura religioasă românească îmbină armonios trecutul cu prezentul în manifestarea credinței adaptate contemporaneității. Dacă admitem sintagma nou-testamentară „Iisus Hristos, ieri și azi și în veci, este același.” (Evrei 13, 8), atunci se poate deduce o firească continuitate a discursului religios de tip propovăduire, precum și o manifestare oratorică țesută apologetic.

Memoria creștină înglobează și conservă biografia personalităților fondatoare și propovăduitoare a mesajului nou-testamentar, însumând, de asemenea, toată bibliografia venită pe filieră apostolică până în prezent, la care se adaugă și tradiția discursivă care împodobește cultul creștin.

Biserica Ortodoxă Română se aliniază contemporaneității prin unele personalități cu o prezență discursivă eclatantă. Discursul religios a evoluat odată cu societatea și cu nevoile ei, apărând adevărul care însoțește credința omului religios.

Discursul religios modern conservă valorile morale și pe cele spirituale validate în interiorul credinței și le îmbracă într-o oratorie modernă, traducând astfel limbajul religios standardizat nevoilor contemporane.

Credința creștină are reprezentați ai oratoriei religioase care promovează, apără și conservă valorile creștine din fiecare contemporaneitate. În spațiul românesc actual se remarcă câțiva reprezentanți ai credinței ortodoxe care excedează perimetrul amvonului, mergând la emisiuni tv, predicând în spațiul online, discursurile lor fiind încărcate ulterior pe platforma youtube, devenind virale. În contextul Pandemiei Covid-19 agora virtuală a devenit o necesitate, iar sărbătorile pascale din anul 2020 au adunat audiență pe platforme online. Astfel, anul 2020 rămâne o bornă în destinul Bisericii, având în vedere că sărbătorile pascale s-au ținut cu bisericile goale, exceptând clerul.

În contextul pandemic din anul trecut s-a produs o reconfigurare și în sfera religiosului, iar spațiul online a devenit un instrument necesar în răspândirea discursului creștin.

În cele ce urmează vom reliefa trei personalități sau trei corifei ai teologiei ortodoxe contemporane cu stiluri diferite în ceea ce privește discursul, dar care au magnetism la public, țintind colectivitatea religioasă prin vizorul tehnologiei. Menționăm că selectarea acestor personalități s-a făcut exclusiv pe fondul succesului înregistrat în spațiul virtual. Acești preoți au devenit virali, aducând în spațiul online o audiență notabilă. Cei trei exponenți ai oratoriei religioase moderne se remarcă, în primul rând, prin puterea cuvintelor: „cuvintele sunt purtătoarele capacității de relaționare cu ceilalți indivizi în situații și evenimente sociale, activități, locuri și timpuri, convingeri și sentimente.” (Negrea 2015, 71).

Așadar, discursul religios reprezintă o bornă între trecut și prezent, având o valoare existențial-istorică: „pe lângă aceste borne, care organizează pozițiunările în cadrul raportării la tradiție, pot fi detașate discursurile cu valoare existențial-istorică, cele care construiesc un canon discursiv (Suciu 2013, 196).

Preotul Calistrat Chifan[1]

Se remarcă printr-un discurs apologetic, are o atitudine autoritară în cuvântare, citând constant din Sfânta Scriptură și din Sfinții Părinți, aduce soluții extrase din memoria creștină pe care le aplică provocărilor contemporane. Cu un glas ferm și cu un chip rigid poate părea uneori, din unele unghiuri de observație, ușor bolovănos și cu

[1] Ieromonah la Mănăstirea Vlădiceni din Județul Iași.

momente discursive redundante. Abordează teme variate și răspunde diferitelor frământări prin care trece ființa umană. Preotul Calistrat este singurul din triada selecției noastre care are propriul canal de youtube, predicile sale de la amvon sunt imortalizate în clipuri care se oferă publicului pe platforme virtuale, având fiecare câte un titlu sugestiv care anticipează tema abordată. De asemenea, oratorul Calistrat se prezintă săptămânal și la o emisiune unde dezbate împreună cu moderatorul transmisiunii diferite teme de interes general sau particular pentru publicul credincios.

Stilul preotului Calistrat este ornat cu pilde, cu exemple de la spovedanie, alunecând uneori într-un limbaj aspru: „învelișul lingvistic al tânguirii poate vira, neașteptat, în indignare retorică" (Dincă 2008, 278). Coroborând această sintagmă cu stilul preotului Calistrat, reperăm următoarea afirmație:

> [...] Eu îi mai iau la spovedit, când vorbesc unii oameni, pentru că nu recunosc anumite lucruri și atunci intru eu la modul direct: sunt ferm convins că vă pare rău că mai fumați, sunt ferm convins că nu mai depășiți măsura în băutură [...] (Chifan 2019a).

Problemele vieții sunt teme de reflecție pentru preotul Calistrat, abordând de cele mai multe ori un discurs cu substrat motivațional:

> [...] Dacă cad suflete în iad, Biserica le scoate. Așa că ispitirea de la diavol este mult mai sensibilă și mai subțire decât ispitirea de la trup unde boala te curăță, smerenia te curăță, pocăința te curăță, postul te curăță, rugăciunea te curăță, încercările vieții te curăță, necazurile te curăță, familia te curăță, copiii te curăță și viața te curăță. Pentru că viața este toată o luptă și o ispită. Lupta cu lumea o depășești în măsura în care știi să fii om de lume în lume, nu pentru lume, ci pentru Dumnezeu [...] (Chifan 2019b).

Autorul nu se remarcă prin strategii discursive, îmbrățișând o oratorie liberă, neîngrădită de vreun aspect ce ține de cenzură: „Strategiile discursive au fost inventate de autor pentru a face față cenzurii și, în general, atitudinii sistemului față de discursurile autonome" (Suciu 2013, 168). Preotul Calistrat păstrează un stil conservator în ceea ce privește predica înțesată cu pilde, citate din zona patristică și din Biblie, dar aduce inovație prin discurs, traducând printr-un limbaj accesibil omului de rând mesajele extrase din tradiția și cultura creștină. De asemenea, părintele Calistrat ocupă selecția noastră prin prisma succesului înregistrat online, predicile sale ajungând la un număr impresionant de accesări (Chifan 2019a – se remarcă înregistrând peste opt sute de mii de accesări pe youtube).

Calistrat Chifan redă mesajul evanghelic printr-un discurs cât mai natural, un stil propriu prin care biciuie uneori derapajele lumii contemporane, găsind soluții vechi la probleme noi. Printre temele predilecte ale discursului preotului Calistrat amintim: Dumnezeu, familie, valori creștine, adevăr, normalitate prezentate prin pildele extrase din tradiția și literatura ortodoxă, apelând la exemple din Biblie, din lucrările Părinților

Bisericii, trasând în oratoria sa borne care consemnează patrimoniul cultural și pe cel spiritual al culturii ortodoxe.

Preotul Calistrat se diferențiază, așadar, printr-un stil oratoric aparent mai sobru, prezentând o duritate în înfățișare, iar discursul său se aliniază propovăduirii cu substrat apologetic, promovând totodată potențialul poporului român din punct de vedere spiritual și intelectual:

> [...] Dacă pui o frunză de nuc peste România pe harta lumii, n-o mai vezi [...] Noi, aceia mititei acolo, putem arăta că existăm prin inteligență [...] Să facem dovada că suntem cu ochii spre Dumnezeu și să strigăm Lui Dumnezeu să nu plece din Europa creștină [...] (Chifan 2020).

Preotul Constantin Necula[1]

Putem afirma că preotul Necula face cunoscută memoria creștină ortodoxă în cele mai multe zone ale societății actuale, adresându-se publicului de toate vârstele, fiind un cutezător, singurul din selecția noastră care a adunat peste un milion de vizualizări la un material postat pe youtube.

Stilul oratoric al preotului Necula se manifestă pe mai multe scene ale societății (de la amvon în săli de sport, de la piețe publice în cămine culturale, conferințe online etc). Prezența în sfera online a părintelui a înregistrat un succes neegalat de vreun alt preot ortodox român până acum. Astfel, activitatea oratorică a părintelui Necula este prodigioasă, însumând o însemnată activitate discursivă și publicistică.

Apariția preotului Necula la penticostalii din Beiuș (Necula 2012) a fost un moment în care oratoria ortodoxă s-a împletit cu ascultarea publicului penticostal. A însemnat, probabil, o extrapolare canonică, mesajul fiind apologetic, nefiind o trădare a credinței, ci o prezentare a credinței ortodoxe unui alt public, de altă confesiune:

> [...] Nu pentru că m-am convertit la baptism am venit în seara aceasta, nu pentru că m-am convertit la penticostali am venit în seara aceasta, nu pentru că m-am convertit la adventiști, nici la martori..., ci pentru că sunt preot ortodox și m-am convertit la Hristos [...] (aplauze). (Necula 2012).

Pe lângă aparițiile la emisiuni tv, podcast-uri, preotul Necula se remarcă prin stilul Q&A (questions and answers) care se desfășoară în cadrul conferințelor. În cadrul acestui stil, vine din public întrebarea pe un bilet anonim, iar preotul o citește și răspunde. O notă aparte a acestor conferințe o reprezintă umorul spontan:

> Q: - „Fructele de mare sunt de post? Se pot mânca doar când este dezlegare de pește?"

[1] Preot ortodox și profesor universitar la Facultatea de Teologie Ortodoxă din Sibiu.

A: - „Se mănâncă atunci când ai bani! (râsete prelungite).” (Necula 2016a).

Discursul preotului Necula este reconfortant, prin cuvântare se reconfigurează trasee duhovnicești sau se pune mesajul Bisericii Ortodoxe Române într-o prezentare mai agreabilă pentru publicul sceptic la actualitatea mesajului evanghelic. Principalele teme în structura oratorului sunt Biserica, Hristos, realitatea spirituală din societatea contemporană, ora de religie, relația Dumnezeu-om etc.

Una dintre caracteristicile discursului religios modern, exprimat la Tv sau online, o reprezintă surprinderea limbajului gestual: „omul «vorbește» nu doar cu vocea, ci și cu expresia feței, cu ochii, cu mâinile, în general cu corpul.” (Țiclea 2015, 84).

Preotul Visarion Alexa[1]

Este o prezență cu magnetism la public, neînregistrând succesul (în ceea ce privește măsurarea audienței online) a celor mai sus-amintiți, dar se remarcă printr-un discurs concis, exprimat printr-un limbaj elevat. Cele mai bine cotate apariții ale sale în spațiul virtual depășesc o sută de mii de vizualizări pe youtube.

Vorbind tinerilor despre căsătorie, preotul Visarion aduce în discuție aspectul realist al acesteia:

> [...] Căsătoria este un test de maturitate, este un test de responsabilitate, nu este o joacă [...] Păsiți cu curaj, găsiți sprijinitori în jurul vostru - nașii, găsiți-l pe părintele duhovnic, pe părinți – cereți-le să fie în jurul vostru și să vă sprijine, să vă poată sprijini în demersul vostru. Nu vă imaginați că va fi roz. Căsătoria pentru un om creștin asumat este o cale de despătimire, este un loc unde egoul moare [...] (Alexa 2019a).

Retorica preotului Visarion vine în întâmpinarea provocărilor contemporane, ținând prelegeri în fața tinerilor și dezbătând probleme actuale:

> [...] Bine ați venit în lumea sclavilor fericiți! Dar dacă nu vreți să vă apuce panica total, atunci dați prioritate vieții dumneavoastră spirituale. Zilnic, încercați să vă faceți un program de viață spirituală [...] (Alexa 2019b).

Printre temele predilecte prezente în discursul religios al preotului Visarion, se evidențiază Dumnezeu, familia, problema depresiei, știința în raport cu religia etc.

Alături de preotul Necula, preotul Visarion punctează cu note de umor discursurile sale:

> [...] Ascultam radio Trinitas când veneam într-o mașină spre Iași și șoferul zice: «Domnule, ce frumos vorbește pe radio Trinitas, mai că-ți vine să adormi!» Zic: «Te

[1] Preot ortodox în cartierul Militari la Biserica Pogorârea Duhului Sfânt.

rog frumos, dă pe Rock Fm că o feștelim. O feștelim, nu mai ajungem la Iași» (râsete) [...] (Alexa 2019b).

Concluzii

În lumina celor zugrăvite anterior, putem afirma că în discursul religios actual se remarcă un aer inovator, atât dacă ne raportăm la stilul discursului propriu-zis, cât și la modalitățile de transmitere a mesajelor prin fereastra tehnologiei.

Printre caracteristicile comune ale celor trei preoți se remarcă prezența lor la diferite emisiuni TV, radio și cu o prodigioasă activitate surprinsă prin vizorul tehnologiei și accesată în spațiul virtual. De asemenea cei trei surprind, în stiluri și prin abordări diferite, o desacralizare a societății românești, credința creștină fiind abandonată în uitare, iar a propovădui istoria creștină și valorile sale reprezintă o provocare pentru retorul religios:

> [...] Dar veți deveni oameni periculoși. Societatea nu iubește oamenii religioși. Veți întâmpina întotdeauna opoziție [...] Fraților, prezența inima voastră, dacă o țineți aproape de Dumnezeu, scurt, ca niște sulițe pe care le arunci, așa, spre cer. Că în vechime așa se numea rugăciunea aceasta scurtă: «Rugăciunea suliță» [...] «Doamne Ajută-mă!, Of, Doamne! Doamne Miluiește! Slavă Ție Dumnezeul nostru, Slavă Ție!» Știți Cât de mult construiesc aceste cuvinte interiorul nostru? Știți cât de mult ajută sufletul nostru să se liniștească? [...] (Alexa 2019b).

Biografia și implicit activitatea celor trei corifei ai discursului religios modern nu poate fi comprimată în câteva pagini, astfel încât ne-am propus o trecere în revistă a activității discursive a acestora și să subliniem influența pe care o au în agora virtuală.

Activitatea oratorică a celor trei preoți converge spre traducerea mesajului evanghelic societății actuale în care se reclamă o desacralizare și implicit o înstrăinare a omului de ceea ce înseamnă valori morale și identitate spirituală.

Dacă preotul Calistrat Chifan se prezintă printr-un discurs teologic conservator, preotul Constantin Necula și preotul Visarion Alexa emană un discurs mai aerisit, cu note de umor, prezentând o ortodoxie mai prietenoasă și mai atractivă pentru publicul tânăr.

Dacă discursurile din sfera laicului însumează nu doar adevărul epocii, ci și minciuna: „un discurs celebru nu reflectă doar adevărul epocii sale, ci captează deopotrivă marea minciună” (Montefiore 2015, 9), discursul religios încearcă să promoveze și să surprindă doar adevărul: „Eu sunt Calea, Adevărul și Viața” (Ioan 14, 6).

Așadar, discursul religios contemporan sintetizează memoria creștină bimilenară și o traduce societății actuale. Printre temele comune ale discursului religios al celor trei retori religioși amintim abordarea provocărilor lumii contemporane, familia, omul în raport cu divinitatea etc.

Referințe bibliografice

Dincă, Garofița. 2008. *Aspecte de retorică în predicile lui Antim Ivireanul*, în Gabriela Pană Dindelegan (coord.), „Limba Română. dinamica limbii, dinamica interpretării" [Actele celui de al 7-lea Colocviu al Catedrei de Limba română]. București: Editura Universității din București, p. 275-284.

Negrea, Violeta, 2015. *Antropologia cuvântului*. București: Editura Pro Universitaria.

Suciu, Arthur. 2013. *Discursul autonom. Strategii de comunicare*. Prefață de Camelia Beciu. Iași: Institutul European.

Țiclea, Alexandru. 2015. *Vorbirea și arta oratorică*. Ediția a II-a revizuită și adăugită. București: Editura Univers Juridic.

Surse

*** *Biblia sau Sfânta Scriptură*. 2008. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.

*** *Discursuri care au schimbat lumea*. 2015. Cu o introducere de Simeon Sebag Montefiore. Traducere din engleză de Irina Negrea. București: Editura Trei.

Webografie

Alexa, Visarion. 2019a. *Carieră și familie. Cum ne găsim echilibrul între viața de familie și cea personală* [conferință video] consultat la https://www.youtube.com/watch?v=nIKVVssQqmk&t=947s, ultima accesare la 25 mai 2021.

Alexa, Visarion. 2019b. *Curs de supraviețuire urbană* [material video] consultat la https://www.youtube.com/watch?v=p4UZzBsQW9k, ultima accesare la 25 mai 2021.

Chifan, Calistrat. 2019a. *Iată cum să te protejezi de blesteme. Mulți se joacă cu focul și nu știu consecințele* [material video] consultat la https://www.youtube.com/watch?v=Nb_DK1_Mwgg&t=2294s, ultima accesare la 26 mai 2021.

Chifan, Calistrat. 2019b. *Iată cum să ai și să menții o minte limpede, lucidă și puternică* [material video] consultat la https://www.youtube.com/watch?v=PgoEOWAQBlw&t=88s.

Chifan, Calistrat. 2020. *Iată cum să ne ferim de invidie și răutate. Ne macină ca un cancer încet și sigur* [material video] consultat la https://www.youtube.com/watch?v=GyCnV258REs&t=452s, ultima accesare la 27 mai 2021.

Necula, Constantin. 2012. *La penticostalii din Beiuș, de Duminica Ortodoxiei* [material video] consultat la https://www.youtube.com/watch?v=rtfTONbSZkk&t=13s, ultima accesare la 28 mai 2021.

Necula, Constantin. 2016. *Dialog cu tinerii* (Cluj 14 aprilie) [conferință video] consultat la https://www.youtube.com/watch?v=u3JZGMxugJI, ultima accesare la 26 mai 2021.

DOI: 10.35923/QR.09.03.15

Vasile RĂMNEANȚU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Aspects de l'activité de la Mairie de Timişoara pendant l'année 1942

Abstract: (Aspects from the activity of Timisoara's Municipality in 1942) World War, the Municipality of Timișoara faced a series of complex problems, such as supplying the population with products of strict necessity, providing financial and material support to the refugees and to the educational and cultural institutions from the territories lost by Romania in 1940, solving the difficult issues faced by its subordinated enterprises etc. In the extraordinary conditions given, the decision makers of the Municipality imposed a series of measures to rationalize consumption, managing to keep prices under control. As a result the population of Timișoara did not suffer from the lack of the necessities of life. Significant amounts of money were assigned from Municipality's budget to support poor people, refugees from the ceded territories, as well as social institutions belonging to the Municipality. At the same time, the cultural establishments (including the Romanian Opera and the National Theater from Cluj, which during the war found shelter in Timișoara), schools (including vocational ones) and higher educational institutions, religious denominations and sport associations were supported financially. One of the most remarkable achievements, to which the Municipality of Timișoara had a major contribution, was the construction of the seismological station in the capital of Banat, the second most important in Romania from a scientific point of view. Despite the financial difficulties, the urban works concerning the maintenance of the buildings, the extension of the green space and the water network continued. As it regards the enterprises that were part of the Economic Establishments of the Municipality of Timișoara, the Communal Cinemas, the Slaughterhouse, the Ice Factory, the Bath and the Communal Beaches registered important profits. A difficult situation was faced by the Stone Quarries, the Sand Quarry, the Funeral Homes and the Lawn Office, while the Brick Factory managed to sit upright, all in all, at the end of the year. Among the causes of the impasse were: the lack of manpower due to mobilizations, the spiral of market prices, the failure to make a serious analysis of the phenomenon, the failure to adapt sale prices to those of the cost, technological deficiencies, the lack of railcars for the transport of goods, the non-existence of rationalization within the technological process. Thus, through the efforts made by the management, as well as by its employees, the normal activity of the institution was ensured and the development of the city continued in an extremely complicated time of war.

Keywords: *Timișoara, city hall, urbanism, socio-cultural, entreprise.*

Résumé : En 1942, en raison de la Seconde Guerre mondiale, la mairie de Timișoara a été face à une série de problèmes complexes, tels que l'approvisionnement de la population de la commune en produits de stricte nécessité, le soutien financier et matériel des réfugiés et des institutions éducatives et culturelles des territoires perdus par la Roumanie en 1940, la solution des problèmes difficiles rencontrés par les entreprises subordonnées à la Municipalité, etc. Dans les conditions extraordinaires données, les facteurs de gestion de la mairie ont imposé une série de mesures pour rationaliser la consommation, réussissant à maintenir les prix sous contrôle, la population de Timisoara ne souffrant pas du manque de nourriture strictement nécessaire. Des sommes importantes ont été allouées sur le budget de la mairie pour soutenir les pauvres, les réfugiés des territoires cédés, ainsi que les institutions sociales appartenant à la municipalité. Parallèlement, les établissements culturels (dont l'Opéra roumain et le Théâtre national de Cluj, qui ont trouvé refuge à Timișoara pendant la guerre), les écoles (y compris professionnelles) et les établissements d'enseignement supérieur, les cultes religieux, les associations ont été soutenus financièrement. L'une des réalisations les plus remarquables, à laquelle la mairie de Timișoara a largement

contribué, a été la construction de la station sismologique dans la capitale du Banat, la deuxième plus importante de Roumanie. Malgré les difficultés financières, les travaux de construction, l'entretien des bâtiments, l'extension de l'espace vert et du réseau d'eau se poursuivent. En ce qui concerne les entreprises qui faisaient partie des établissements économiques de la municipalité de Timișoara, les cinémas municipaux, l'abattoir, l'usine de glace, le bain et les plages communales ont enregistré des bénéfices importants. La carrière de pierre, la carrière de sable, la maison funéraire, le prêteur sur gages et la briqueterie ont réussi à se redresser à la fin de l'année, dans l'ensemble. Parmi les causes de l'impasse figuraient le manque de main-d'œuvre dû aux mobilisations, la spirale des prix du marché et l'absence d'analyse sérieuse de ce phénomène à temps, la non-adaptation des prix de vente au coût, les carences technologiques, le manque de C.F.R. pour le transport de marchandises, le manque de rationalisation du processus technologique. Ainsi, grâce aux efforts déployés par la direction, ainsi que par ses employés, l'activité normale de l'établissement a été assurée et le développement de la ville s'est poursuivi dans une période extrêmement compliquée, de guerre.

Mots-clés: *Timişoara, Mairie, édilitaire, socio-culturel, entreprises.*

Pendant la deuxième année dans laquelle la Roumanie était effectivement en guerre, malgré le fait que Timişoara ne s'est pas confrontée avec des manques majeurs de produits de consommation, la population étant approvisionnée régulièrement avec les produits de stricte nécessité, les exigences de la guerre ont obligé les dirigeants de la Mairie d'adopter des mesures de rationalisation de la consommation.

Ainsi, à partir de janvier 1942 ont été introduit des cartes pour le pain, le sucre, l'huile, la farine, les prix étant contrôlés par les mesures strictes qui ont été adoptées par la Municipalité, en général la population étant approvisionnée avec les produits de base, en quantités plus réduites quand même. En 1942 la ration de pain a été fixée à 300 grammes/personne/jour, et pour les ouvriers des fabriques à 600 grammes/personne/jour, le pain étant distribué 5 jours par semaine, dans les deux autres jours les habitants étant approvisionnés avec de la farine de maïs et de la polenta (Munteanu, Munteanu 2002, 110-111).

Concernant le budget général de revenus et dépenses pour l'exercice financier 1942-1943 (daté 26 février 1942), le total général de revenus et dépenses était 221.318.201 lei, les subventions étant accordées pour le paiement de l'illumination et du chauffage de l'Aéroport provisoire, pour la Fondation „Roi Carol I et Reine Elisabeta" pour les réfugiés, pour entretenir les écoles primaires minoritaires (étant donné le contexte interne et international les écoles allemandes recevaient des subventions), pour l'Archevêché romain-catholique pour les écoles hongroises, pour l'Ecole de musique, l'Ecole supérieure des Beaux-Arts, les écoles de spécialité (Lycée Commercial, Lycée industriel, Lycée de construction, Lycée industriel pour les filles, Ecole de Ménage, pour les cours professionnels d'apprentis et les foyers d'apprentis), tout comme pour les institutions de culture, telles que la Bibliothèque municipale, le Musée, le Théâtre communal, le Palais Culturel, le Théâtre National et l'Opéra Roumaine de Cluj (réfugiés à Timişoara suite au Diktat de Vienne).

Dans le budget était aussi prévu un soutien financier pour les cultes religieux, qui recevaient des aides en vue de la réparation des églises, pour le déroulement des activités religieuses, aides dont le chœur de l'Archevêché orthodoxe-roumaine bénéficiait lui-aussi.

La Mairie a alloué des sommes pour entretenir les monuments historiques de la ville (SJANT, fond P.M.T. d.30/1942, f.7-11).

Des allocations importantes étaient destinées à la protection sociale, étant soutenus les habitants pauvres (suites aux enquêtes sociales réalisées), pour entretenir et soigner les enfants abandonnés, mais aussi pour encourager les mariages et la natalité (l'attention des autorités locales visait les familles en difficulté et on accordait des aides pour l'éducation aux familles qui avaient plusieurs enfants).

Dans le nouveau budget il y avait un fond pour payer les taxes de soin et les médicaments accordés aux malades pauvres internés dans les hôpitaux publics, les taxes d'assurance des ouvriers, conformément à la Loi d'assurance sociale, les subventions de la Société de patronage pour les mineurs moralement abandonnés, ainsi qu'un fond pour envoyer au domicile les personnes triées expulsées, les vagabonds.

On a alloué de l'argent pour les institutions sociales, l'Orphelinat Reine Maria, l'Asile des personnes âgées pauvres (pour assurer la nourriture des pauvres et du personnel, pour les vêtements, l'inventaire, les dépenses d'administration et de réparations), la Colonie de récréation (pour les élèves) de Poiana Mărului, pour les foyers de jour (pour leur entretien et la nourriture des enfants abrités), pour la Boulangerie communale (qui fournissait du pain les institutions sociales de la ville), pour l'entretien des dispensaires, pour l'Asile de nuit.

Des subventions étaient accordées à différentes sociétés, réunions et institutions, au Ministère de l'Intérieur pour l'entretien de la Compagnie de pompiers militaires, ainsi qu'aux instances judiciaires qui déroulaient leur activité à Timişoara (pour le loyer, l'illumination, les meubles, le chauffage, l'entretien des locaux).

Concernant le chapitre „Dépenses extraordinaires", on a prévu des fonds pour continuer les travaux à la construction et l'aménagement de l'Ecole primaire d'expérience, pour construire et aménager les bâtiments de la Mairie qui ont été mis à la disposition de l'Institut Antirabique, en vue de la réalisation des travaux édilitaires tels que nivellements, travaux de terre, aménagement des futures rues, places et routes, pour la construction des pavés sur les rues et les routes de la ville, des trottoirs asphaltés, ainsi que pour la construction et la reconstruction des ponts (SJANT, d.30/1942, f.12-13). On doit préciser le fait qu'en ce qui concerne l'assistance sociale individuelle, elle était réalisée dans le cadre du Service de Protection Sociale de la ville, chaque cas étant analysé par les assisstants sociaux et de protection, sous les ordres et le contrôle du maire et du vice-maire, voir (SJANT, d.46/1942, f.2).

On prévoyait de l'argent pour la construction des serres de palmiers de l'Horticulture communale, pour la procuration des matériaux de construction et la construction des tranchées et des abris pour la population, pour les parkings et les reboisements nouveaux, pour construire des socles et ériger les monuments évacués à

Timişoara des territoires cédés, pour bâtir les églises roumaines de Timişoara, notamment la Cathédrale et l'Eglise Grecque-Catholique.

On envisageait aussi la construction des étables à la ferme de la ville, l'achèvement des travaux au stand de tir, les investissements à l'immeuble sportif de la Mairie sur le quai de Bega (construction d'une nouvelle piscine et consolidation du quai).

En ce qui concerne „Les Dépenses à destination spéciale", celles-ci étaient allouées pour entretenir les rues, les places et les routes communales, ainsi que pour refaire le cadastre et les livres fonciers, pour la nourriture et l'entretien des élèves et des étudiants réfugiés et places dans les foyers de la ville.

En même temps, on allouait de l'argent du fond „Vâlcovici" pour offrir des livres et des vêtements aux élèves en difficulté des écoles primaires et secondaires, conformément à la volonté du donneur.

Dans le budget on prévoyait aussi un fond pour le développement du Musée de Banat, notamment en vue des recherches sur le terrain ainsi que pour l'acquisition de nouveaux objets de musée de valeur (SJANT, d.30/1942, f.14-16; Medeleț, Răminteanțu 2003, 190-195).

Nous devons souligner que le budget a souffert des modifications pendant l'année, comme celle de 24 août 1942 (SJANT, d.30/1942, f.99).

Concernant les travaux édilitaires, dans une adresse au Ministère de l'Intérieur, datant du 1er décembre 1942, on précisait que dans le budget de la Mairie on avait prévu une revenue de 5.800.000 lei qui provenait du rachat en argent des jours de prestation.

Sur la base de cette revenue, on a dressé le programme de travail pour une valeur de 5.562.500 lei, et à la différence de cette prévision de revenue on a encaissé dans le compte du budget de l'année 1942-1943 la somme de 5.614.600 lei et dans le compte de l'arriéré de l'année précédente 469.000 lei, résultant un total de 6.083.602 lei.

Compte tenu de ces encaissements, les travaux exécutés jusqu'à ce moment-là dans le compte du fond des prestations étaient les suivants: l'entretien du pavage de pierre pavée, semi-pavée et pierre brute sur 12 rues et sur une surface totale de 8.269 mètres carrés; l'entretien des routes asphaltée sur 9 rues avec une surface totale de 7.389 mètres carrés; la restauration de la route asphaltée de Calea Aradului; la reconstruction du carrossable de Calea Sagului, en couvrant la base de macadam avec de la pierre pavée (sur une surface de 4.200 mètres carrés), la différence existante de 2.269.126 lei étant couverte pour le moment du fond propre car jusqu'à la fin de l'année budgétaire on prévoyait cet encaissement aussi. Le ministre de l'Intérieur était informé que pendant les jours de dégel on allait travailler à l'entretien des routes asphaltées et dans les jours de gel on allait transporter le gravier sur le chantier (SJANT, d.31/1942, f.87-88).

Pendant l'année 1942 on a continué l'extension du réseau des conduits d'eau potable et d'eau industrielle, ainsi que le réseau de conduits de canalisation, les travaux étant réalisés par les Usines d'eau et de canalisation de la ville (Ilieșiu 2003, 342-343).

En même temps, malgré la guerre mondiale, en 1942 Timişoara a réalisé une autre première nationale, notamment l'introduction du trolleybus comme moyen de transport en commun, avec des matériaux et des pièces importées de l'entreprise Brown-Bowery.

On a mis en place deux lignes, une ligne double de 3.940 mètres, entre la Place Bălcescu-la Gare Iosefin-la rue Văcărescu et retour et une ligne simple de 2.270 mètres, entre le Dépôt de Trams-la Place Unirii-le Pont Mitropolit Saguna, initialement on utilisait des trolleybus Fiat qui avaient été importés de l'Italie (Munteanu, Munteanu 2002, 249).

La Mairie de la municipalité de Timişoara a soutenu pendant l'année 1942 aussi l'activité de la Bibliothèque communale (abritée à cette date-là dans le bâtiment du Musée d'Archéologie, 7 rue Lonovici), qui avait 67.000 volumes (Ilieșiu 2003, 220), dans l'année que nous analysons en étant acquis d'autres (SJANT, d.43/1942, f.22, 30)[1].

On a accordé une subvention de 20.000 lei du budget de la municipalité à l'Archevêché Orthodoxe Roumaine de Timişoara (SJANT, d.31/1942, f.68), ainsi bénéficiaient du soutien financier l'Office paroissial orthodoxe roumain de Timişoara II Viile-Fabric, pour couvrir les dépenses d'entretien et de réparation de la chapelle (SJANT, d.43/1942, f.40), l'Office paroissial orthodoxe roumain de Timişoara Ronaţ (SJANT, d.43/1942, f.178), l'Office paroissial grec-catholique de la Circonscription III pour couvrir les dépenses liées à la construction de l'église (SJANT, d.43/1942, f.196), l'Office paroissial orthodoxe roumain de Cetate, celui-ci étant aidé à payer les travaux d'aqueduc et de canalisation autour de la Cathédrale (SJANT, d.31/1942, f.21) etc.

A son tour, l'enseignement primaire et secondaire de Timişoara a bénéficié du soutien financier de la Mairie, dans ce sens on mentionne l'Ecole primaire numéro 1, l'Ecole d'expérience, où les travaux ont été exécutés en régie propre par le Service Technique (SJANT, d.31/1942, f. 72-73); le même service municipal étant impliqué dans l'organisation d'une cantine à l'Ecole primaire de la Colonie Kunz (SJANT, d.31/1942, f.77) etc.

On a aussi accordé d'exemptions du paiement de la taxe scolaire pour quelques élèves sérieux du Conservatoire communale de musique, élèves dont les parents avaient une situation matérielle précaire (SJANT, d.43/1942, f.97).

La Mairie de la municipalité de Timişoara a pris soin des élèves réfugiés, 34 élèves inscrits aux lycées de la ville, ils étaient réfugiés de la Transylvanie de Nord et ils étaient dépourvus de tout ce qui était nécessaire à la vie, ils avaient été admis à prendre les repas au Foyer communal d'apprentis numéro 3. On précisait qu'à partir du 1er novembre 1941 étaient arrivés à Timişoara encore 6 élèves dans la même situation et ils avaient trouvé de l'abri dans le même foyer, ainsi que le total des élèves et des étudiants entretenus par la Mairie dans le Foyer 3 était 40. En même temps, on a

[1] Parmi les œuvres achetées on compte Mihail Sadoveanu, *Œuvres*, Ioan Lupaş, *Les Réalités historiques dans le Royaume de Transylvanie, La Vie pastorale dans les Montagnes Rodnei, Le Pays de Maramureş à travers la littérature et la science* etc.

approuvé l'augmentation de la ration alimentaires des élèves réfugiées et placées dans l'Orphelinat communal Reine Maria, 7 élèves y étant placées en 1942 (SJANT, d.43/1942, f.19, 280).

En ce qui concerne l'enseignement universitaire, dans le budget de la Mairie de Timişoara on avait prévu la somme de 400.000 lei comme subvention pour l'Institut botanique de la Faculté de sciences de Cluj à Timişoara, à la demande de la direction de celui-ci étant ordonnée la première tranche destinée aux travaux de printemps en cours d'exécution au Jardin Botanique et au Jardin des Roses (SJANT, d.43/1942, f.50).

La direction de la Mairie de Timişoara a aussi pris en charge les apprentis – garçons et filles – des écoles professionnelles, qui étaient abrités dans les Foyers d'Apprentis, dans ce but étant approuvé l'augmentation de la ration alimentaire pour ceux qui habitaient dans les Foyers d'apprentis numéro 2 et 3 (SJANT, d.43/1942, f.25), tandis que neuf apprentis du Foyer numéro 3 ont été exemptés de payer la taxe d'entretien (300 lei par mois), quelques-uns de ces bénéficiaires étant réfugiés de la Transylvanie de Nord, leurs parents étaient restés dans la zone d'occupation. La Mairie a alloué la somme de 90.000 lei comme subvention pour les cours professionnels d'apprentis et apprenties (des écoles d'apprentis) de Timişoara pour couvrir les nécessités de chauffage, illumination et ménage pendant l'année financière 1942/1943 (SJANT, d.43/1942, f.123, 216).

Une série d'institutions culturelles et d'hommes de culture ont bénéficié des subventions de la Mairie, parmi lesquels nous citons „La Société chorale Espérance" de Timişoara, pour les dépenses réalisées dans son activité culturelle (SJANT, d.43/1942, f.11), l'Opéra Roumain et le Théâtre National de Cluj (SJANT, d.43/1942, f.24, 42).

En même temps, on a accordé des aides pour l'organisation d'une représentation théâtrale à Timişoara (SJANT, d.43/1942, f.214) ou pour la réalisation d'une soirée littéraire avec la participation de quelques écrivains connus, dans le but de charité (SJANT, d.43/1942, f.86).

A son tour, Augustin Cosma a été soutenu financièrement pour couvrir les dépenses d'édition de la revue "Le Pays de nos rêves" (SJANT, d.43/1942, f.12), Petru Borteş pour l'œuvre "La vie musicale dans la Transylvanie d'après l'Union" (SJANT, d.43/1942, f.21), et la "Réunion de chants et musique" de Caransebeş pour les dépenses liées à l'organisation d'un concert à Timişoara (SJANT, d.43/1942, f.276).

L'Institut Social Banat Crişana a bénéficié aussi d'un soutien important, une subvention de 15.000 lei allouée dans le budget de la Mairie pour l'année financière 1942-1943, cette subvention étant nécessaire pour les dépenses liées à l'édition de la revue de l'Institut et à l'activité culturelle déroulée dans la dernière période par les membres I.S.B.C.

En même temps, la Municipalité a mis à la disposition de l'Institut trois chambres dans le bâtiment du Palais Culturel pour y installer le siège et les bureaux administratifs (SJANT, d.43/1942, f.151).

Après le refuge de la Faculté de Sciences de Cluj à Timişoara, suite aux efforts de Ioan Curea, la Mairie a été d'accord à payer la réalisation des séismographes modernes dans l'atelier I.E.M., d'après les plans et les guides du réputé scientifique, qui auparavant avait fondé et dirigé la Station Séismique de l'Université de Cluj.

La construction des séismographes, composés de deux appareils jumeaux, a duré plus d'une année, les appareils étant destinés à enregistrer des séismes qui se produisaient partout sur le globe et ils ont coûté environ 200.000 lei.

Le 15 novembre 1942 a été fondé un institut destiné aux recherches séismiques, notamment „La Station séismique Timişoara", la Mairie s'étant engagée à assurer l'entretien de la station, dirigée gratuitement par son fondateur.

En même temps, jusqu'à la fondation d'un endroit spécial, la station a été installée, provisoirement, dans l'édifice de l'Ecole d'expérience.

La nouvelle station séismique était la septième du pays, et comme valeur scientifique la deuxième après la station centrale de l'Observatoire de Bucureşti, la Mairie de Timişoara ayant la possibilité de réaliser quasi en exclusivité, avec ses moyens propres, cette institution si nécessaire pour le Banat (Ilieșiu 2003, 242).

Du soutien de la Mairie de Timişoara a bénéficié le sport aussi, respectivement la Ligue Banat dans le cadre de la Fédération Roumaine d'Athlétisme, à laquelle on a accordé une subvention nécessaire à l'organisation le 26 juillet 1942 d'un grand concours régional d'athlétisme (SJANT, d.43/1942, f.285), ainsi que la Fédération Roumaine des Sports d'eau, Région Timişoara, qui a organisé le 13 septembre 1942 un concours sportif-nautique (SJANT, d.43/1942, f.170).

Ont aussi bénéficié des subventions de la Mairie pendant l'année que nous analysons la Société de Protection des animaux de Timişoara (SJANT, d.43/1942, f.169), l'Etablissement National „Reine Maria" pour le Culte des Héros de Bucureşti, la Fondation „Roi Carol Ier" et „Reine Elisabeta" pour les réfugiés (SJANT, d.31/1942, f.22-23), la Société „Croix Rouge" de Timişoara, pour couvrir les dépenses d'organisation d'un concert charitable (SJANT, d.43/1942, f.15), l'Association volontaire „Le Salut" de Timişoara (SJANT, d.43/1942, f.150).

En ce qui concerne les Etablissements Economiques de la ville de Timişoara (S.E.T.), dans la séance du Comité d'administration de 18 mars 1942 a été présenté l'ordre de la Direction d'Exploitations Communales, conformément à l'avis du Conseil Supérieur des Exploitations Communales concernant l'approbation du projet de budget, et après les modifications effectuées, celui-ci était de 101.936.431 lei, pour les revenues et les dépenses (SJANT, fond S.E.T. d.1/1941-1942, f.340-341).

Conformément à un document de la direction de la Régie qui analysait la situation des entreprises S.E.T. de la période entre le 1er janvier et le 30 juin 1942, des bénéfices ont été enregistrées par la Fabrique de glace, le Mont-de-Piété, les Pompes funèbres, les Cinémas communaux, tandis que des pertes ont eu les Exploitations Bain et Plage, la Fabrique de briques, les Carrières de pierre et la Carrière de sable (SJANT, d.7/1942-1943, f.97).

Dans le cadre d'une séance du Conseil d'Administration S.E.T. on a décidé que chaque semaine le Comité de Direction doit être tenu au courant avec les mesures qui étaient prises pour augmenter la production et la vente des produits de la Carrière de sable et la Fabrique de glace (SJANT, d.7/1942-1943, f.1-2).

Pendant les mois d'hiver, les Exploitations à caractère productif ont eu des résultats faibles car dans la saison respective leur activité était Presque inexistante, tandis que les Exploitations commerciales ont réalisé, en général, des revenus importants, en mars-avril ayant des excédents budgétaires (SJANT, d.7/1942-1943, f.54-55).

Le rapport pour le mois d'avril est très important concernant les mesures prises pour le reste de l'année en vue d'un bon fonctionnement de S.E.T.

Tout en précisant au début du rapport que dans le mois respectif les Pompes funèbres et la Fabrique de briques ont enregistré des déficits, et le Mont-de-Piété, les Cinémas communaux, la Carrière de sable, l'Abattoir, la Carrière de pierre – des excédents, on montrait que pour les Pompes funèbres la situation d'avril était due au fait qu'on avait procuré les matériaux nécessaires pour toute l'année, autrement l'exploitation aurait eu de l'excédent.

Pour la Fabrique de briques était nécessaire un plan de travail précis pour toute l'année en fonction de l'analyse des prix, tandis qu'à la Carrière de pierre le prix de coût des matériaux a baissé sous celui de vente.

Le temps n'étant pas favorable (pluvieux), on a travaillé en grande partie à l'entretien de la ligne étroite en remplaçant les traverses, on a effectué des travaux pour établir les fronts de travail et on a transporté une plus grande quantité de gravier sur la ligne C.F.R. et dans le dépôt de Chizătău.

On soulignait que suite à l'introduction des rapports techno-économiques on pouvait connaître, avec une marge de 80%, le coût quotidien de la production pour chaque produit fabriqué, tout en proposant la diminution de la régie dans la limite possible.

En même temps, la réduction du personnel pouvait être réalisée seulement après la démobilisation de la personne mobilisée en ce moment-là, et l'augmentation du prix de vente du matériel exploité devait être réalisée en proportion avec l'augmentation des salaires et des autres dépenses.

A la Fabrique de brique on a pris les mesures suivantes: la diminution de la régie dans la limite possible, la réalisation d'un rendement maximal, l'introduction des rapports quotidiens pour les travaux pour connaître plus précisément le coût pour chaque opération exécutée, le calcul précis du prix de la brique etc. (SJANT, d.7/1942-1943, f.32-35).

Concernant le Bain et les Plages, dans le mois de mai 1942 on a exécuté, en vue de l'ouverture de la saison estivale, des travaux de réparation et d'entretien, et le 31 mai ont été ouvertes officiellement les plages communales (SJANT, d.7/1942-1943, f.43-44), celles-ci ayant des bénéfices toute l'année (SJANT, d.7/1942-1943, f.270).

Dans le cadre de la séance du Conseil d'Administration de 23 octobre 1942, le maire de la ville de Timişoara, Eugen Pop, soulignait que, étant donné que le Bain et les Plages ne pouvaient être prises en charge par les Entreprises de la Ville de Timişoara pour l'alimentation avec l'eau, la canalisation, l'entretien des cheminées et la salubrité (I.T.A.S.), on allait procéder à leur modernisation et on allait construire une piscine à l'eau filtrée, tout en ayant en vue la construction d'un bain populaire aussi.

Pour exécuter ces travaux, la Direction S.E.T. allait établir un plan avec devis, en précisant le capital nécessaire et les modalités d'amortissement, et pour réaliser les objectifs planifiés (pour ceux de la Carrière de pierre et de la Fabrique de brique aussi) on proposait l'utilisation du fond de développement de la Régie, en augmentant par ces mesures la capacité des exploitations et donc de la Régie.

Le Conseil d'Administration S.E.T. a approuvé les propositions du maire de la ville concernant le Bain et les Plages communales, et la Carrière de pierre et la Fabrique de brique aussi (SJANT, d.7/1942-1943, f.137-138).

A son tour, la Fabrique de glace a eu du bénéfice pendant l'année 1942 (SJANT, d.7/1942-1943, f.270), dans le mois de mai elle avait 920 abonnés (SJANT, d.7/1942-1943, f.47).

Aux Carrières de pierre, on ressentait aussi le manque de force de travail (SJANT, d.7/1942-1943, f.50), pour redresser la situation on avait proposé l'augmentation du prix de vente du matériel fabriqué pour les particuliers et pour la Mairie de Timişoara aussi, tout en précisant que les pertes enregistrées indiquaient le fait qu'ailleurs dans le processus technologique la rationalisation et la division du travail étaient négligés (SJANT, d.7/1942-1943, f.51).

L'entreprise était en déficit dans le mois de septembre, mais le directeur S.E.T. mentionnait que ce déficit était seulement apparent car le plan de production a été réalisé, ce qui prouve que la fabrique est arrivée « à la perfection maximale de fonctionnement », et que les livraisons n'avaient pas été effectuées à cause du manque des wagons C.F.R.

Dans ces conditions on avait fait des stockages au dépôt de la localité Chizătău pour les Routes Nationales.

Dans son intervention, le maire Eugen Pop soulignait qu'une fois la situation des Carrières de pierre redressée, les préoccupations de la Direction devaient être orientées vers l'amélioration qualitatives des produits fabriqués, en exprimant en même temps son opinion de ne plus produire des pavés car les experts techniques ont constaté qu'ils n'étaient pas durables, ils se détruisaient après deux années maximum, et si les solliciteurs allaient connaître ce défaut des pavés de Sanoviţa, la carrière allait endommager sa réputation.

Par conséquence, il proposait d'obtenir de cette pierre du gravier de première qualité, cherché par la Mairie de Timişoara et par les Routes Nationales aussi et d'étudier la modalité de développer la carrière de Jdioara dont la pierre était bonne pour les pavés.

En ce sens, on devait dresser le projet pour édifier la ligne industrielle de Jdioara, tout en précisant la rentabilité et le moyen d'amortissement de ce travail.

D'autre part, les autorités envisageaient de solliciter des prisonniers de guerre qui travaillent dans la carrière de Sanoviţa pour découvrir de nouvelles couches et créer des stocks de produits, et dans ce but la Direction devait présenter le plan de travaux techniques et le plan financier pour montrer la rentabilité du travail exécuté par les prisonniers respectifs (SJANT, d.7/1942-1943, f.136-137).

A la fin de l'année 1942, tout en analysant l'activité de l'entreprise, le directeur précisait encore une fois que l'exploitation, en réalité, n'était pas déficitaire car il avait fait des investissements de plus de 1.500.000 lei liés à la réparation de la ligne industrielle, et que la balance de la Carrière était déséquilibrée seulement à cause de la contribution aux dépenses communes de la Régie, contribution qui n'avait pas été prise en compte dans l'analyse des prix, tout comme à cause du fisc qui avait fait des impôts commerciaux ultérieurs.

En même temps, l'entreprise a dû exécuter des engagements anciens pour les Routes Nationales, cas dans lequel on n'avait pas pu augmenter les prix des produits proportionnellement avec l'augmentation vertigineuse du coût des matières premières et des dépenses de régie.

D'autre part, à cause du manque de wagons de chemins de fer, la Carrière n'a pas pu livrer tous les stocks de produits, ce qui a eu aussi un impact sur le bilan final (SJANT, d.7/1942-1943, f.273).

La carrière de sable était sur le rouge vis-à-vis des prévisions budgétaires pendant les premiers deux mois de l'année 1942 car la vente du sable envers les particuliers avait été interrompue, en attendant que le gouvernement fixe le prix maximal, décision qui était arrivée en retard (SJANT, d.7/1942-1943, f.54-55).

On préconisait le commencement de l'activité au milieu du mois de mars si le temps le permettait.

D'autre part, à partir du 1er avril 1942 la Régie S.E.T. a loué l'exploitation du sable du canal de Bega, pour que les particuliers bénéficient aussi du sable exploité ici, et pour cela on avait embauché un plus grand nombre de travailleurs et on avait établi en même temps les salaires et les prix de vente du sable, prix plus grands que l'année précédente (SJANT, d.1/1941-1942, f.346).

A la fin de l'année, la Carrière de sable avait du déficit, le directeur de l'exploitation montrant que la situation était causée par le fait les travailleurs avaient été mobilisés et par conséquence on n'avait pas pu réaliser une rentabilité maximale.

En même temps, pour réaliser l'analyse des prix on a eu en vue seulement les dépenses prévues dans le budget, ne tenant pas compte de la contribution vers l'administration centrale de la Régie, tout en soulignant qu'en réalité le déficit était plus petit parce que le stock du sable avait été couvert.

Les membres du Conseil d'Administration de la Régie n'ont pas été d'accord avec ces justifications, précisant qu'à coté la prévision et l'information des calculs de

rentabilité, chaque exploitation devait réaliser le minimum de bénéfice de 10% du capital investi.

Pour redresser la situation, le maire de Timişoara proposait (et le Conseil approuvait) que dans l'avenir on réalisait le bulletin informatif trimestriel, et que les exploitations qui ne réalisaient pas ce bénéfice minimal de 10% ne recevaient plus d'indemnités d'activité et de travail exceptionnelles, et que le déficit devait être imposé aux organismes négligents, sur la base de la Loi du Patrimoine public (cette mesure étant valable pour toutes les entreprises S.E.T. en déficit).

Le Conseil invitait la Direction d'adopter toutes les mesures de redressement de l'exploitation par l'augmentation de la production et par l'évidence quotidienne des calculs de rentabilité (la cause primordiale des déficits), en tenant compte du changement des facteurs de production et des éléments qui déterminaient la fluctuation des prix (SJANT, d.7/1942-1943, f.273-275).

Concernant la Fabrique de briques, les facteurs de décision ont décidé de renoncer en 1942 à la fabrication des briques à main qui n'étaient pas rentables en continuant la production des briques de pressage (SJANT, d.7/1942-1943, f.5).

Mais rapidement on est revenu sur cette décision parce que, avec le moteur électrique de la fabrique, on ne pouvait pas produire la quantité de briques pressées prévues pour le plan de travaux de l'année 1942 (SJANT, d.7/1942-1943, f.40-41).

Pendant les mois janvier-février, la Fabrique de briques n'a rien produit, le stock du début de l'année étant au minimum, la seule activité qui s'est déroulée a été le remuage de la terre nécessaire pour la production des briques (SJANT, d.7/1942-1943, f.54).

Le mois de mai n'a pas été meilleure, on n'a pas réalisé les prévisions budgétaires (SJANT, d.7/1942-1943, f.57) par le manque de la production et la situation s'est redressée seulement en septembre (SJANT, d.7/1942-1943, f.136).

La Fabrique de briques s'est confrontée avec un problème complexe en automne 1942, dans la séance de 23 octobre du Conseil d'Administration, le maire Eugen Pop a invité la Direction de chercher une nouvelle zone pour établir cette exploitation, car le terrain que celle-ci exploitait en ce moment-là ne pouvait être utilisé que pour une année.

On précisait que la nouvelle fabrique devait être érigée seulement en dehors de la ville, et on proposait la recherche du terrain de la Colonie Kunst, tandis que le terrain de l'ancienne fabrique, plein de trous et de mares d'eau, devait être assaini, la Direction ayant la tâche de présenter un plan et un devis de dépenses en ce sens (SJANT, d.7/1942-1943, f.137).

Dans le cadre d'une autre séance de la fin de mois, on a présenté le mémoire du directeur de la Régie I.T.A.S. concernant le transfert de la Fabrique de briques, avec les évaluations sur les constructions sur le territoire de la Fabrique de briques Kunst, ainsi que le rapport du Service Technique Municipal qui proposait la mutation de la Fabrique de briques et sa reconstruction sur le terrain de 64 jugères, terrain dans la propriété de la Mairie, situé près de l'ancienne Fabrique de briques Kunst.

Pendant les discutions on a proposé deux alternatives : soit l'achat de la Fabrique de briques Kunst et la reconstruction de la fabrique communale sur ce terrain, soit la reconstruction sur le terrain de la Mairie (de 64 jugères) (SJANT, d.7/1942-1943, f.149), ces discutions s'étant prolongées jusqu'à la fin de l'année (SJANT, d.7/1942-1943, f.151-153).

Dans l'analyse de l'activité de la Fabrique de briques pour l'année 1942 on a constaté que, même si on a réalisé un bénéfice net, celui-ci était très petit compte tenu du capital investi et des situations favorables de l'année.

Le directeur de l'entreprise soulignait que la situation était due au fait que le moteur électrique installé à la place de la machine à vapeur n'avait pas pu produire la quantité planifiée de briques, étant prises une série de mesures pour améliorer les choses.

Celui-ci a montré également que l'entreprise s'était engagée à livrer une quantité considérable de briques, les commandes étant signées auparavant et même payées, or entre temps il y a eu une croissance vertigineuse du coût des matières premières et des dépenses de régie aussi.

Le Conseil d'Administration a trouvé qu'en partie les raisons invoquées étaient justifiées, mais il constatait qu'on n'avait pas prévue et on n'avait pas tenu compte des calculs de rentabilité (SJANT, d.7/1942-1943, f.272-273).

En ce qui concerne l'Abattoir communal, celui-ci a enregistré des bénéfices pendant l'année 1942 (SJANT, d.7/1942-1943, f.270), il a été doté avec des nouveaux outils (SJANT, d.7/1942-1943, f.9-10), et de point de vue statistique les cochons se situaient à la tête des animaux sacrifiés (un phénomène normal pour le Banat, les habitants de la région consommant une grande quantité de viande de porc) (SJANT, d.7/1942-1943, f.47).

Les réalisations enregistrées par les Cinémas communaux pendant les mois janvier-février 1942 se situaient au-dessus des prévisions budgétaires (SJANT, d.1/1941-1942, f.345), une chose qui s'est maintenue tout au long de l'année que nous analysons (SJANT, d.7/1942-1943, f.270).

Dans le cadre de la séance du Conseil d'Administration S.E.T. de 28 avril 1942, on a décidé la restauration du cinéma « Apollo », respectivement l'exécution des travaux de couverture, de transformation (amplification) et peinture, en rajoutant le renoncement à la restauration du jardin d'été du cinéma « Thalia », et en proposant, en ce sens, d'étudier la possibilité d'augmentation du jardin d'été du cinéma « Apollo » (SJANT, d.1/1941-1942, f.8-9).

Le 8 juillet 1942 le Conseil d'Administration décidait de commencer directement les travaux de restauration du cinéma « Apollo » (SJANT, d.1/1941-1942, f.67), et dans une autre séance du même organisme de direction on a approuvé les travaux supplémentaires qui avaient été réalisées au cinéma en cause, travaux absolument nécessaires pour la sécurité du public et l'esthétique de l'édifice (SJANT, d.1/1941-1942, f.150).

A la fin de l'année on constatait que dans les trois cinémas communaux (« Capitol », « Thalia » et « Apollo ») avaient été projeté 162 films, et le nombre des spectateurs avait été de 978.814 personnes (SJANT, d.64/1942, f.5).

Concernant le Mont-de-Piété, il était en déficit pendant l'année 1942 (SJANT, d.7/1942-1943, f.270).

Dans le rapport dressé concernant le bilan des entreprises et des institutions communales pour l'année 1942, la Commission de contrôle de S.E.T. précisait que le résultat obtenu par les Pompes funèbres n'était pas satisfaisant, les revenus de la vente des marchandises s'étant considérablement diminués, tandis qu'à la Fabrique de brique les réalisations étaient plus petites que pendant l'année 1941 (SJANT, d.13/1942-1946, f.48).

On précisait qu'à la Fabrique de brique la production « n'a pas donné le rendement minimal », le prix de vente n'avait pas été toujours adapté à celui du coût, à tout cela s'ajoutant une série des déficiences technologiques (SJANT, d.13/1942-1946, f.88), la situation étant identique à celle de la Carrière de sable, où les revenues n'avaient couvert ni les dépenses. Concernant les Pompes funèbres on précisait aussi que le stock des matières premières était épuisé, l'exploitation était restée à un moment donné presque sans marchandise en vente, l'achat des matières premières étant réalisé avec difficulté, à cause de leur prix plus grand, de plus que le calcul des prix augmentés s'était réalisé avec retard (SJANT, d.13/1942-1946, f.48, 90).

Concernant le Service technique de S.E.T., dans un compte-rendu dressé par son chef, on soulignait que les tâches étaient nombreuses, notamment l'entretien des bâtiments et des constructions diverses des exploitations, la conception de nouveaux bâtiments, l'entretien, l'accomplissement et l'augmentation des installations à caractère mécanique des exploitations, tout en montrant la nécessité de la création d'un bureau de statistique pour assurer le croissement du rendement des exploitations et pour obtenir un coût de production plus petit (SJANT, d.1/1941-1942, f.317-318). Dans un rapport adressé au minstre de l'intérieur, le 1er décembre 1942, on montrait que le Service Technique S.E.T. avait une série d'ateliers et ses employés travaillaient aussi pour l'entretien des bâtiments d'Etat comme les hopitaux, l'Université, le Théâtre, la Questure de police, les Tribunaux civils urbains, le Tribunal, le Parquet général (SJANT, fond P.M.T., d.31/1942, f.89).

Du point de vue financier, la totalité des opérations financières des exploitations de la Régie s'achevaient avec un actif et un passif de 170.120.126 lei, et comme résultat commercial avec un bénéfice net de 8.343.801 lei, en réalisant ainsi un plus du revenu net vis-à-vis de l'année 1941 (SJANT, fond S.E.T., d.7/1942-1943, f.267-268), le bilan étant approuvé par le Ministère des Affaires Intérieures (SJANT, d.7/1942-1943, f.296).

Le compte d'exécution du budget S.E.T. pour l'année 1942 se présentait de la manière suivante: on a eu un budget avec des prévisions pour les revenus et les dépenses de 115.009.850 lei, et vis-à-vis du total des revenus on a réalisé des encaissements de 112.076.573 lei, c'est-à-dire presque toutes les prévisions budgétaires.

On précisait que le total des encaissements de la régie était, en général, très satisfaisant tenant compte de la situation économico-commerciale exceptionnelle de ce moment-là, tout en mentionnant spécialement les réalisations des Cinémas communaux et de l'Abattoir communal, qui ont eu des encaissements plus grands que les prévisions budgétaires.

Le compte a été approuvé, avec un total des revenus de 112.076.573 lei et un excédent de caisse de 7.407.408 lei (SJANT, d.7/1942-1943, f.281-282).

Finalement, le compte-rendu dressé par le sous-directeur de la Direction de l'Inventaire des Trésors Publics du Sous-secrétariat d'Etat de la Roumanisation, de la Colonisation et de l'Inventaire, qui a vérifié le S.E.T. en 1943, mettait en évidence que les fonds d'amortissement, renouvellement et développement était utilisés seulement pour les investissements, en observant aussi une augmentation de la rentabilité de S.E.T. dans l'année respective avec 7,20% (SJANT, d.66/1942, f.83).

En analysant l'activité de la Mairie de la ville de Timişoara pendant l'année 1942, nous constatons que celle-ci a dû faire face à des situations complexes, déterminées premièrement par la participation de la Roumanie à la Seconde Guerre Mondiale.

Dans ces conditions, la direction de la Ville a imposé une série de mesures de rationalisation de la consommation, en réussissant à tenir les prix sous contrôle, mais nous devons souligner le fait que la population de la ville ne s'était pas confrontée avec une pénurie des produits alimentaires de stricte nécessité, sans doute parce que le Banat était une province avec un riche potentiel agraire.

Les facteurs de décision de la Mairie ont alloué pendant l'année 1942 aussi des sommes importantes pour soutenir les gens pauvres, les réfugiés des territoires cédés, les institutions sociales de la Ville.

En même temps, on a soutenu les établissements culturels (y compris les institutions réfugiées), les écoles, les institutions d'enseignement supérieur, les cultes religieux, mais aussi des clubs divers et des disciplines sportives. Nous pouvons affirmer sans nous tromper que la Mairie de la Ville de Timişoara a contribué dans une grande mesure, par l'aide accordée, au fonctionnement normal des institutions culturelles et d'‘enseignement de prestige réfugiées de Cluj dans une période extrêmement difficile.

Malgré les difficultés financières, dans la ville ont continué les travaux édilitaires, d'entretien des bâtiments, d'extension de l'espace vert et du réseau d'eau.

L'une des plus remarquables réalisations de l'année 1942 a été représentée par la construction de la station séismologique, à l'initiative du réputé scientifique Ioan Curea, station qui était à cette date-là la deuxième de Roumanie comme valeur scientifique.

A cause de la situation économique du pays, les entreprises S.E.T. ont traversé en 1942 une situation difficile, mais les Cinémas communaux, l'Abattoir, le Bain et les plages communales, la Fabrique de glace, ils ont enregistré, grâce à leur profil, des profits importants.

De l'autre côté se situaient les Pompes funèbres, le Mont-de-Piété, la Carrière de sable, les Carrières de pierre, tandis que la Fabrique de brique a traversé à son tour une situation de crise et finalement elle a réussi, en grandes lignes, se redresser.

Parmi les causes de l'impasse dans laquelle se trouvaient les entreprises citées, nous précisons le manque de force de travail déterminé par les mobilisations, la courbe des prix dans le marché et le retard d'une analyse sérieuse de ce phénomène, l'inadaptation des prix de vente aux prix de coût, les déficiences technologiques, le manque des wagons de chemins de fer pour la livraison des marchandises, l'inexistence de la rationalisation dans le cadre du procès technologique.

Nous devons remarquer le fait que les facteurs de responsabilité de S.E.T. et de la Mairie de la ville de Timişoara ont été préoccupé en permanence par l'amélioration des déficits, par rendre plus efficace la production, par l'augmentation de la qualité des produits fabriqués, ainsi que par la modernisation et le développement des entreprises S.E.T.

Ainsi, à travers les efforts faits par la direction et par ses employés, on a pu assurer l'activité normale de l'institution et le développement de la ville a continué dans une période extrêmement compliquée, de guerre.

Références bibliographiques

Ilieşiu, Nicolae. 2003. *Timişoara. Monografie istorică*. Timişoara: Editura Planetarium.

Medeleţ, Florin, Rămneanţu, Vasile. 2003. *Muzeul Banatului. File de cronică II. 1918-1948*, Timișoara: Editura Mirton.

Munteanu,Ioan, Munteanu, Rodica. 2002. *Timişoara. Monografie*, Timişoara: Editura Mirton.

SJANT, fond P.M.T. – Service Départemental des Archives Nationales Timiş, *fond La Mairie de la ville de Timişoara.*

SJANT, fond S.E.T. – Service Départemental des Archives Nationales Timiş, *fond Les Etablissements économiques de la ville de Timişoara.*

DOI: 10.35923/QR.09.03.16

Călin TIMOC
(Muzeul Național al Banatului)

Contribuția arhitectului italian Giovanni Morando Visconti la cunoașterea antichităților Daciei Romane

Abstract: (The contribution of the italian architect Giovanni Morando Visconti to the knowledge of the antiquities of Roman Dacia) The Habsburg conquests in South-Eastern Europe brought major changes in the lifestyle of the Balkan peoples but also in the local military and civilian architecture. The House of Austria benefited through the Holy League from all the support of Western Christianity (except France), including the Pope of Rome encouraged Italian cities that were in a permanent rivalry to stop the internal wars and send all their economic support and military to stop the extensive Ottoman attacks aimed at conquering Vienna. In this context of the enlistment in the Habsburg army of mercenaries from all over the world of the Holy Roman Empire, a whole series of Italian nobles, with good technical and humanistic knowledge, sought to make military fortune and glory by fighting in the Austrian "Great War". Turkish (1683-1699). Among those who made a career in the imperial army as an engineer and military architect leaving his mark on the Transylvanian cities is Giovanni Morando Visconti, an exceptional figure who became close to General Eugene of Savoy and the architect who enjoyed the highest confidence in the emperor and the courtly council of war. The memory of Visconti and his valuable activity is best preserved in Alba Iulia, the fortress of Vauban, which he designed and where he died of the plague, during its construction. He also left us the first printed map of Transylvania and the neighboring territories, on which are marked a whole series of civil localities and fortifications, but also Roman ruins. His work is extremely valuable and useful even to archaeologists today.

Keywords: *Habsburg army, Transylvania, Italian architect, Roman ruins, Visconti.*

Rezumat: Cuceririle habsburgice în Sud-Estul Europei au adus schimbări majore în stilul de viață al popoarelor balcanice dar și a arhitecturii militare și civile locale. Casa de Austria a beneficiat prin intermediul Sfintei Ligi de tot suportul creștinătații apusene (mai puțin Franța), inclusiv Papa de la Roma a încurajat orașele italiene care erau într-o permanentă rivalitate să se oprească din războaie intestine și să-și trimită tot suportul economic și militar pentru a stăvili amplele atacurile otomane care vizau cucerirea Vienei. În acest context al înscrierii în armata habsburgică a mercenarilor – ex tot orbe romano – din toată lumea a Sfântului Imperiu Romano-German, o serie întreagă de nobili sărăciți, dar cu bună pregătire tehnică și umanistă, din Nordul Italiei au urmărit să-și refacă averea și onoarea luptând în cadrul „Marelui Război" austro-turc (1683-1699). Între cei care au făcut carieră în armata imperială ca inginer și arhitect militar lăsându-și amprenta asupra orașelor transilvănene este Giovanni Morando Visconti, un personaj excepțional care a ajuns să fie un apropiat al generalului Eugeniu de Savoia și arhitectul care se bucura de cea mai înaltă încredere în fața împăratului și a Consiliului aulic de război. Memoria lui Visconti și a valoroasei sale activități se păstrează cel mai bine la Alba Iulia, cetatea Vauban pe care el a proiectat-o și unde a și murit de ciumă, în timpul construirii ei. El ne-a lăsat moștenire și prima hartă tipărită a Transilvaniei și a teritoriilor învecinate, pe care sunt marcate o serie întreagă de localități civile și fortificații, dar și ruine romane. Lucrarea lui este extrem de valoroasă și utilă chiar și arheologilor din ziua de azi.

Cuvinte-cheie: *armata habsburgică, Transilvania, arhitect italian, ruine romane, Visconti.*

Asediul Vienei din anul 1683 a marcat profund mentalul colectiv al Europei catolice. Iminentul pericol ce îl reprezenta expansiunea otomană, cu consecințele ei nefaste pentru viața de zi cu zi a locuitorilor Sfântului Imperiu Romano-German, a avut un efect mobilizator, astfel că la îndemnul Papei de la Roma și a Sfintei Ligi, capii încoronați ai Europei (cu excepția Ludovicilor Franței) și-au unit energiile pentru a salva situația (Iliescu 1996, 114). S-a format astfel o forță armată multinațională care a acționat cu rapiditate și a despresurat în ultimul moment Viena, salvându-i tronul lui Leopold I, împăratul habsburg a cărui situație era fără nădejde, turcii jefuind deja suburbiile capitalei austriece (Oppenheim 1995, 13).

Odată cu despresurarea Vienei a început o adevărată politică externă antiotomană a habsburgilor care la finalul unei perioade conflictuale lungi și dificile din punct de vedere politic și material – „Marele Război cu turcii" = *der grosse Türkenkrieg* (1683-1699) – duce la formarea unui Imperiu dunărean catolic. Teritoriile din Europa Centrală smulse de la turci de conducătorul armatei habsburgice Prințul Eugeniu de Savoia, prin dreptul spadei (*iure belli*), au fost înainte de a fi integrate administrativ în Imperiu în primul rând cartate și evaluate din punct de vedere al resurselor (Fenești 1997, 21). Totodată apărarea granițelor noi trasate ale Imperiului habsburgic trebuia efectuată cu maximă eficacitate, atât pe cale diplomatică cât și militar.

În cadrul acestui efort colectiv de a-i scoate pe turci din Europa s-au remarcat mai ales orașele italiene și papalitatea care au pus la dispoziție mercenari experimentați și bine echipați, militari și tehnicieni cu o pregătire inovatoare pentru acele vremuri. Implicarea lor a fost decisivă în opținerea victoriilor și în transformarea Casei de Austria într-o respectabilă mare putere continentală.

Asupra rolului jucat de un inginer italian, pe numele său Giovanni Morando Visconti, dorim să ne oprim în rândurile care urmează.

Născut în nordul Italiei, în localitatea Curio, regiunea Ticino, aproape de frontiera elvețiană, Giovanni M. Visconti a activat de tânăr în breasla zidarilor din zonă, unde deprinde meșteșugul măsurătorilor topografice și a construcțiilor de fortificații (Anghel 2004). Știrea asediului Vienei din vara lui 1683 îl găsește la Florența, în preajma puternicei familii Sforza (cu care se înrudea pe linie maternă) și unde se presupune că muncea să-și perfecționeze cunoștințele de arhitectură militară (Anghel 1986, 247, n. 9). La fel ca mulți alți nobili italieni[1], fără un viitor cert în peninsulă, își oferă serviciile la îndemnul papal de cruciadă, Consiliului Aulic de război habsburgic (*Kriegsrat*) a împăratului romano-german Leopold I. Se bănuiește că în decizia sa de a servi împăratul a contat mult și tradiția familiale, înaintașii săi au dobândit nobilitatea

[1] Familia Visconti își are originile nobiliare în jurul orașului Milano, în nordul Italiei, având multiple ramuri, încă de la sfârșitul antichității. Din secolul al IX-lea, odată cu acapararea nordului peninsulei italice de caroligieni, familia devine vasala împăraților Sfântului Imperiu Romano-German aducându-le acestora numeroase servicii. Chiar numele derivă dintr-o funcție militară: *vice comitis* (latină), care înseamnă „în locul contelui", adică „viceconti", din latinescul *vice* (abl.) „În loc de (di)" și *vine,* gen. *comitis* „conte" (inițial „tovarăș, asociat"), o expresie care indica un vasal sau un tovarăș al regelui sau al împăratului (vezi: https://koaha.org/wiki/Visconti).

prin serviciile militare aduse împăratului. A fost imediat integrat în serviciul topografic militar al imperialilor, calitățile sale practice de topometrist fiind foarte apreciate.

La fel ca alți tehnicieni precum Marsigli, își aduce aportul în prima fază la lucrăriile de asedii de cetăți în Ungaria și face măsurători balistice ajutând geniștii și artileria să-și atingă țintele urmărite. Odată cu intrarea Transilvaniei în sfera de influență habsburgică și semnarea tratatului de la Blaj din anul 1687 este transferat prin decret imperial în regiune pentru a găsi soluții în teren pentru fortificarea granițelor provinciei pe linia Munților Carpați. Transilvania devenise baza de operațiuni pentru viitoarele campanii militare ale imperialilor împotriva turcilor, Sibiul fiind ales sediul Comandamentului, iar zona trebuia apărată eficient de eventualele atacuri otomane sau a domnitorilor români din Moldova și Țara Românească, vasali Porții. În acest sens Visconti efectuează o laboroasă cercetare de teren, mai ales a trecătorilor din Carpați, raportând Vienei necesarul de trupe și lucrări defensive pentru blocarea acestora.

În anul 1693 a fost numit inginer militar șef (*Oberingineur*) al Principatului Transilvaniei și i s-a cerut să gândească un plan de apărare a provinciei intracarpatice, de protejare a celor mai importante orase din Transilvania. Totodată stăpânii habsburgi doreau să-și cunoască posesiunile și în consecință Visconti se apucă în inspecțiile sale din teritoriu să cartografieze acurat zonele intrate de curând sub noua autoritate catolică. Odată cu semnarea tratatului de pace de la Karlovitz în 1699 si stabilirea noilor granițe între turci și creștini în Balcani, contribuie alături de contele Marsigli la trasarea noilor granițe. Colaborarea dintre cei doi tehnicieni italieni a dus la finalizarea importantei lucrări cartografice „Mappa de la Servie et Bulgarie" prima harta detaliată a acestor regiuni (Măndescu 2014, 78).

Apoi se stabilește la Sibiu, locul unde activa și guvernatorul Transilvaniei. Aici, Visconti alături de desenatorii săi în frunte, cu Johann Conrad Predtscheider din Nürnberg realizează prima hartă tipărită a Transilvaniei, necesară comandamentului militar habsburgic. Lucrarea de foartă bună calitate a fost scoasă de tipografia Sibiului în anul 1699 și cuprinde și teritoriile limitrofe intrate sub autoritatea Vienei după semnarea păcii de la Karlowitz. Se pare că această tipăritură a fost precedată de o hartă mai mică și ușor diferită a Transilvaniei lui Visconti a fost scoasă de la tipar cu câțiva ani mai devreme, în 1696, la Brașov, la desenele finale contribuind și Stephang Welzer din Brașov (Măndescu 2014, 79).

Ce surprinde la maniera de redare a hărții Transilvaniei (diferită de tradiția renascentistă a lui Ortelius și Honterus) grija lui Giovanni Morando Visconti pentru obiectivele strategice din teren, fapt care ne îndreptățește să spunem fără să greșim prea mult că el a tipărit prima hartă militară a Trasilvaniei. Cultura sa clasică și-a lăsat amprenta asupra conceptului său cartografic și cutreierând toate cotloanele Transilvaniei și nu numai remarcăm și aliura lui, de om de știință și de descoperitor de tărâmuri noi. Azi peisajul s-a schimbat mult în unele zone, datorită urbanismului și industrializării, însă hărțile lui Visconti sunt o foarte bună sursă de informare pentru înțelegerea peisajului istoric anterior epocii moderne. La Alba Iulia, cetatea în care se va muta după anul 1710 (moment în care se termină în Transilvania răscoala curuților

lui Rakoczi al II-lea), în ultima parte a vieții lui va proiecta și pune în aplicarea ridicarea cetății Vauban, cea mai impozantă lucrare de fortificare a habsburgilor din estul Imperiului habsburgic. Planul său topografic este extrem de valoros, deoarece a permis arheologilor să identifice cu exactitate ductul zidurilor castrului legiunii a XIII-a Gemina, care erau înglobate în cetatea medievală și a constituit nucleul primei linii de fortificare din cetatea Vauban (Moga 1986, *passim*).

Revenind la *Mappa de la Transilvania*, opera sa de căpătâi, nu putem să nu remarcăm că Giovanni Morando Visconti, poate și datorită originii sale sau a pregătirii de arhitect cu o solidă cultură latină, nu uită să menționeze pe harta sa locurile prin care au lăsat urme romanii. Locația podului lui Apollodor din Damasc la Dunăre este marcată foarte atent, fiind semnalizată corect pe malul stâng existența unui oraș roman de formă patrulateră, diferit semnalizată de cetatea medievală, cunoscută prin tradiție drept „turnul lui Severus". Pentru arheologi o asemenea abordare este extrem de prețioasă și arată că Visconti era un experimentat om de teren, care deosebea după tehnica de zidărie, epoca din care proveneau ruinele.

De asemenea deloc de neglijat sunt informațiile furnizate despre Clisura Dunării, un loc plin de monumente istorice, mai ales ale Imperiului Roman, dar care au putut fi în zilele noastre prea puțin cercetate datorită construirii în epoca ceaușistă a barajului de la Porțile de Fier, cu lacul de acumulare aferent. Mai multe localități importante de pe ambele maluri ale Dunării au ajuns sub apă, precum și drumul roman săpat în stâncă de la Taliata. Termeni precum *castello romano ruinato* sau *citta antiqua* abundă harta pe tot cuprinsul fostei Dacii. Semnele patrulatere cu care le însemnează indică că aceste ruine romane erau construite de latini în puncte strategice și trebuiau luate în considerare și de armatele imperiale ale secolului al XVIII-lea. Există și cazuri în care poate sub influența lui Marsigli, inginerul Visconti marchează obiective antice din afara Transilvaniei. Este cazul castrului de la Jidova (Câmpulung-Pescăreasa) de pe limesul Transalutan și a ruinelor romane de la Buridava (Stolniceni) (Măndescu 2014).

Însă, ceea ce ni se pare nouă și mai relevat și unic (comparativ cu alți cartografi militari) este că Giovanni M. Visconti notează pe harta sa și resursele miniere din Transilvania și Banat. Din harta lui aflăm că în munți, puțin mai la est era exploatat plumbul, metal foarte căutat de romani fiind folosit în cinstructii. Nu lipsesc semnalizate salinele și locul zăcămintelor de aur și argint sau cele de fier.

Chiar dacă pare a fi o hartă generală a provinciei Transilvania și a teritoriilor învecinate, nu putem să nu observăm comprehensivitatea informațiilor lucrări cartografice a lui Giovanii M. Visconti. Italianul marchaează cam tot ce are nevoie să știe armata habsburgică de ocupație despre un teritoriu nou cucerit pe care trebuie să-l apere în anii următori. Din punct de vedere arheologic semnalările de ruine ale lui Visconti, ridică o serie de probleme cum ar fi, spre exemplu micul fort de lângă localitatea Dobra și sistemul de fortificații liniare în zona trecătorilor din Carpații Răsăriteni, obiective care nu au fost cercetate până acum în teren și va trebui sa le căutăm.

Giovanni M. Visconti rămâne unul din cei mai speciali arhitecți, ingineri-topografi care au călcat prin ținuturile locuite de români de la Dunărea de Jos. Harta lui precum și cele realizate de Marsigli, au ajutat la o mai rapidă integrare a acestor teritorii la cultura și administrația europeană (Mrgic 2011, 172).

Sursa:

https://maps.hungaricana.hu/en/HTITerkeptar/367/?list=eyJxdWVyeSI6ICJWaXNjb250aSJ9 (cercetată online la data de 12 septembrie 2021).

Bibliografie:

Anghel, Gheorghe.1986. *Despre fortificația bastionară din secolul al XVIII-lea de la Alba Iulia,* în „Apulum", 23, pp. 245-258.

Anghel, Gheorghe. 2004. *290 de ani de la fondarea cetății bastionare din ALBA IULIA*, http://www.dacoromania-alba.ro/nr23/290.htm

Fenești, Costin. 1997. *Administrație și fiscalitate în Banatul imperial (1716-1776).* Timișoara: Editura de Vest.

Iliescu, Vasile. 1996. *Statul. Utopie și realitate*, vol. 2 (*Statul Papal*). Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Mândescu, Dragoș. 2014. *An Almost Forgotten Old Map and the First Mentions of some Roman Remains on Alutanus and Transalutanus Limites*, in „Ancient Liniar Fortifications on the Lower Danube". Cluj-Napoca: Editura Mega.

Moga, Vasile.1986. *De la Apulum la Alba-Iulia*. București: Editura Sport-Turism.

Mrgic, Jelena. 2011. *Criss-crossing the Danube with Marsigli*, in „Belgrade Historical Review", vol. II, pp. 165-176.

Oppenheim, Walter. 1995. *Oppenheim, Habsburgii și Hochenzollernii (1713-1786).* București: Editura All.

Anexa ilustrativă

Fig. 1 – Legenda hărții Transilvaniei realizată de Visconti.

Fig. 2 – Menționarea principalelor trecători pe care le are Transilvania cu teritoriile învecinate (în detaliu de față cu Moldova si Valahia).

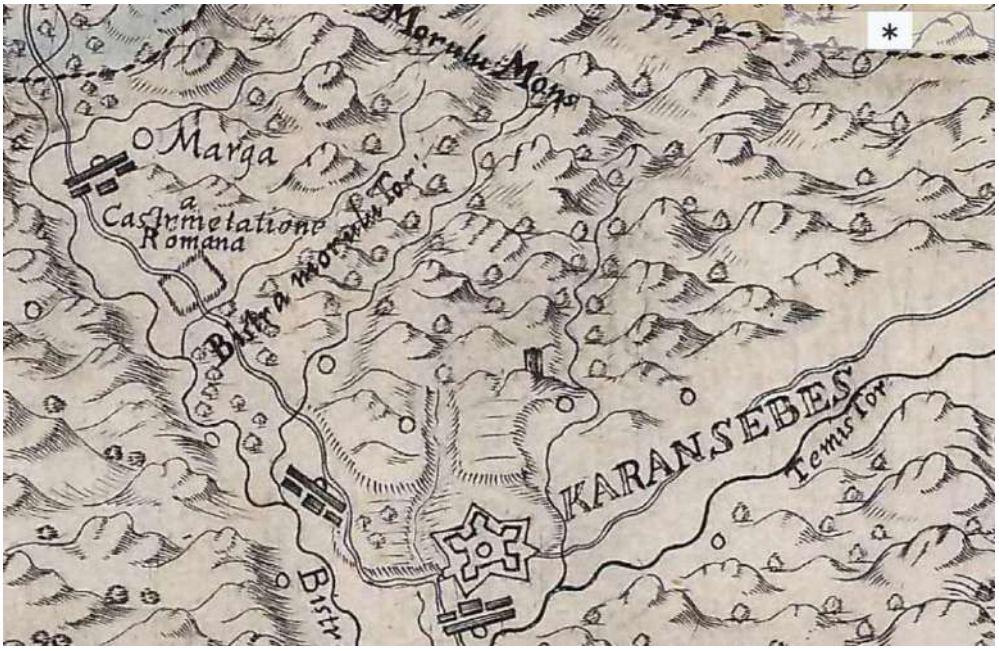


Fig. 3 – Menționarea unor ruine romane, cum ar fi marele castru roman de la Zavoi, pe râul Bistra. Visconti este practic primul specialist care recunoaște că valul de pământ patrulater este o construcție militară romană.

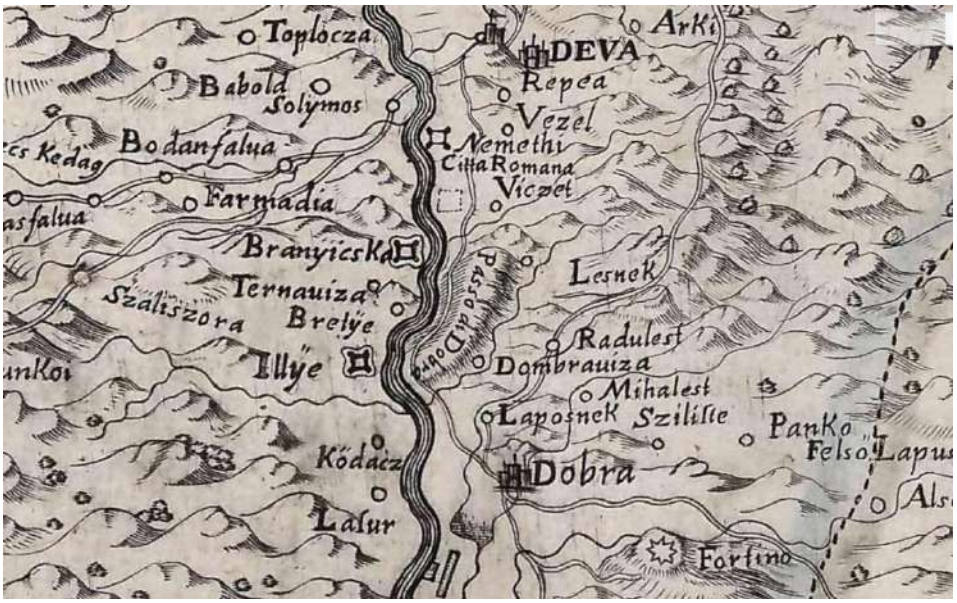


Fig. 4 – Semnalarea pe hartă extinsului camp de ruine romane de la Micia-Vețel, Visconti își dă seama că în zonă în antichitate a fost o locuire civila urbană și în consecință atrage atenția că acolo avem o *Citta Romana*.

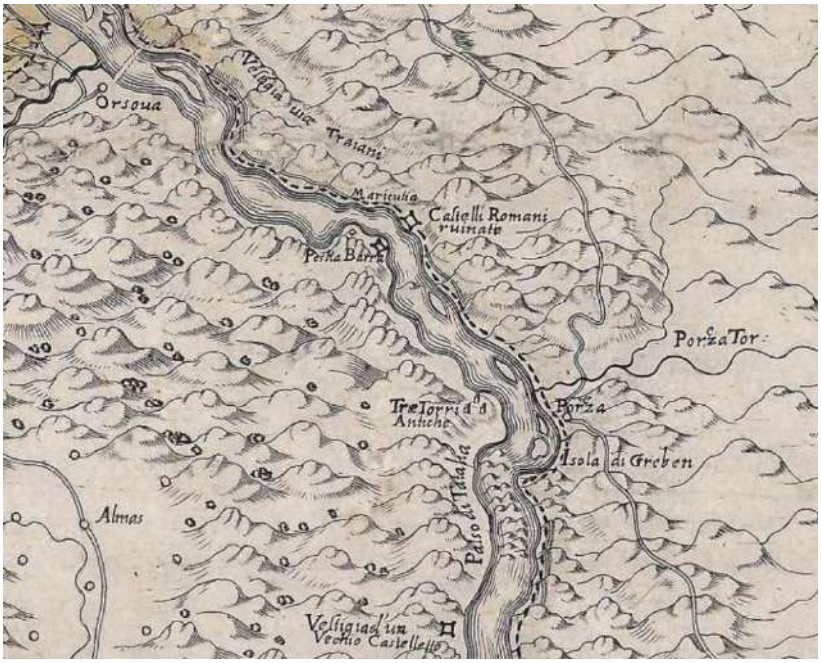


Fig. 5 – Spectaculoasa zonă a Clisurii Dunării pe harta lui Visconti.

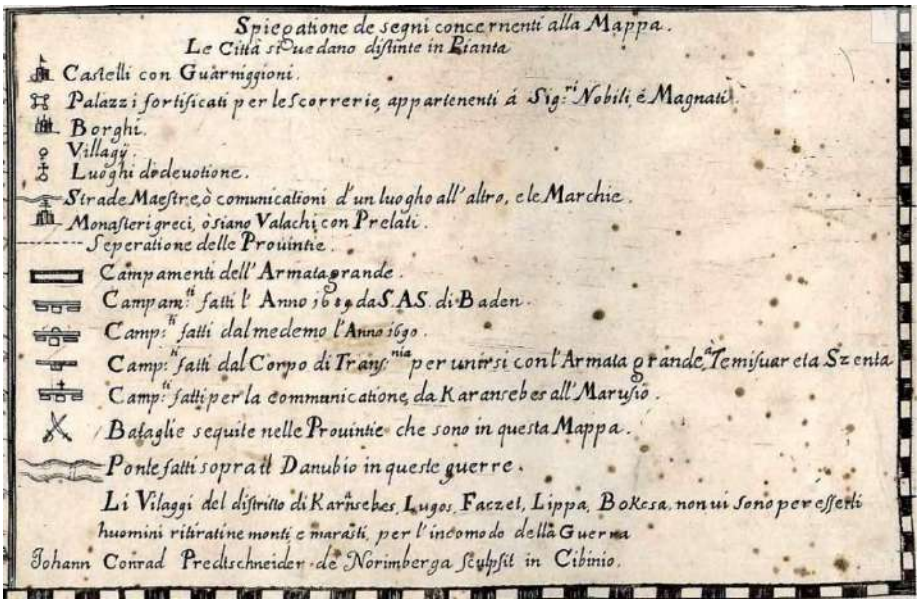


Fig. 6 – Specificațiile hărții lui Visconti. Ca sa fie mai clar utilizatorilor de ce nu există așezări semnalate în zona Banatului (între Caransebeș și Bocsa), autorul lucrării motovează că din cauza războiului oamenii din mediile rurale s-au ascuns în mlaștini sau în munți.

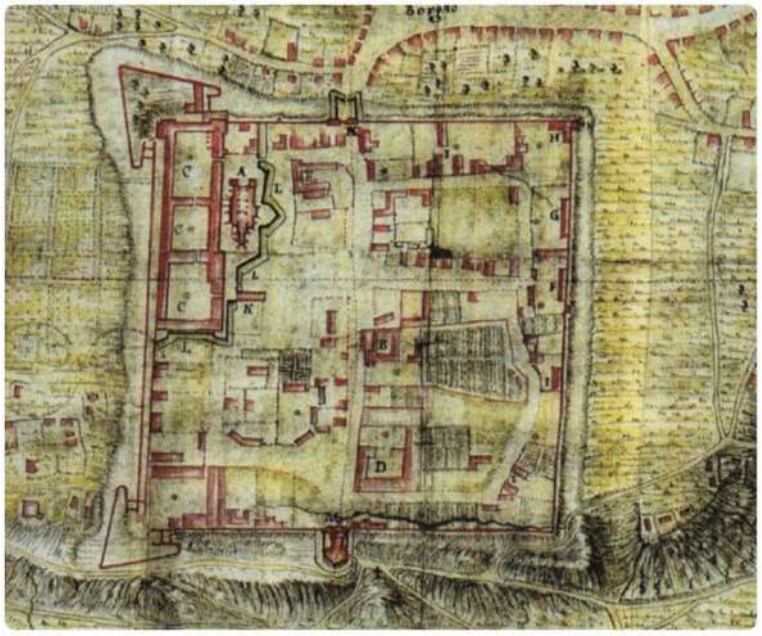


Fig. 7 – Harta cetății medievale a Albei Iulii, întocmită de Visconti, înainte de construirea cetății Vauban.

DOI: 10.35923/QR.09.03.17

Cristina TUDOR
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Viorel Țigu, pictor și restaurator de biserici. Formarea sa profesională și activitatea desfășurată în domeniul artei religioase ortodoxe române din Banat în perioada 1950-1960

Abstract: (Viorel Țigu, church painter and restorer. Professional apprenticeship and activity in the field of Romanian Orthodox religious art in Banat during 1950-1960). This study presents the life and activity of Viorel Țigu, who was a historian, researcher, painter and restorer of churches. His artistic apprenticeship was undertaken during the communist period, but he continued his activity after 1989. Viorel Țigu exceeded the limits set by the regime, participating intensely in the conservation, restoration and enrichment of the cultural heritage of Banat and Transylvania and beyond. He dedicated himself from an early age to artistic activity, restoring and painting numerous places of worship. He was a follower of the sacred observance of the tradition of the Romanian Orthodox Church, of Christian dogma, of theological teaching, but he remained open to creation and innovation. The material captures stories about his family, childhood, adolescence and years of study. Viorel Țigu met prominent personalities in the religious art field, managing at the same time to build a beautiful career in a regime full of oppressors.

Keywords V*iorel Țigu, artist, communist period, restoration, church painting.*

Rezumat: Studiul prezintă viața și activitatea lui Viorel Țigu, care a fost istoric, cercetător, pictor și restaurator de biserici. Formarea sa artistică a fost întreprinsă în perioada comunistă, dar și-a continuat activitatea și după 1989. Viorel Țigu a depășit limitele trasate de regim, participând intens la conservarea, restaurarea și îmbogățirea patrimoniului cultural al spațiului bănățean și transilvănean și nu numai. S-a dedicat de timpuriu activității artistice, restaurând și pictând numeroase lăcașuri de cult. A fost adeptul respectării cu sfințenie a tradiției Bisericii Ortodoxe Române, a dogmei creștine, a învățăturii teologice, însă a rămas deschis în fața creației și inovației. Materialul surprinde relatări despre familie, copilărie, adolescență și ani de studiu. Viorel Țigu a cunoscut personalități marcante din domeniul artei religioase, reușind, în același timp, să își construiască o carieră frumoasă într-un regim încărcat de opreliști.

Cuvinte-cheie: *Viorel Țigu, artist, perioada comunistă, restaurare, pictură bisericească.*

Viorel Țigu a fost artist, cercetător de artă, istoric și un veritabil colecționar de artă. În calitatea sa de muzeograf, a reușit, prin implicarea lui, să salveze obiecte artistice valoroase din spațiul bănățean. În acest demers s-a bucurat de sprijinul ierarhilor Bisericii Ortodoxe Române, în special al Mitropolitului Nicolae Corneanu. Astfel a contribuit la îmbogățirea colecției de artă veche religioasă ortodoxă a Banatului.

Viorel Țigu a deținut o arhivă impresionantă privind lucrările de pictură religioasă desfășurate în parohiile protopopiatelor din Mitropolia Banatului, precum și copii după planurile sau schițele arhitecților, întocmite pentru lucrări de consolidare, restaurare sau construire de biserici, în care a fost și el implicat.

Acest istoric, cercetător, pictor și restaurator a depășit limitele trasate de regimul comunist, participând intens la conservarea, restaurarea și îmbogățirea patrimoniului cultural al spațiului bănățean și transilvănean și nu numai. S-a dedicat de timpuriu activității artistice, restaurând și pictând numeroase lăcașuri de cult. A fost adeptul respectării cu sfințenie a tradiției Bisericii Ortodoxe Române, a dogmei creștine, a învățăturii teologice, însă a rămas deschis în fața creației și inovației (Țigu 1973, 675-678). Latura artistică a lui Viorel Țigu a depășit domeniul teologiei, deși recunoaște că studiile de teologie l-au ajutat în activitatea artistică desfășurată.

I-a fost dat să cunoască personalități marcante din domeniul artei religioase, reușind, în același timp, să își construiască o carieră frumoasă într-un regim încărcat de opreliști.

Instaurarea comunismului în România i-a marcat copilăria. Mulți membri și apropiați ai familiei sale au ajuns în închisorile comuniste, unii chiar la Canalul Dunăre-Marea Neagră. Tatăl său a făcut 5 ani de închisoare, deoarece a avut curajul să întrebe, cu ocazia alegerilor din 19 noiembrie 1946, unde sunt cele două voturi, al său și al soției, pentru PNȚ, astfel recunoscând că a votat cu „Ochiul", simbolul electoral al PNȚ. Atitudinea acestuia a fost interpretată ca o reacție de sfidare și nesupunere în fața noului regim. În localitatea unde părinții pictorului Viorel Țigu au votat, „Soarele", adică Blocul Partidelor Democratice, a câștigat alegerile, numărătoarea voturilor nu a adus niciun vot partidelor istorice, însă, cu certitudine, au existat și alți votanți ai partidelor istorice ale căror voturi au fost făcute dispărute.

Contactul cu asprimea regimului comunist, arestarea tatălui și ce a urmat imediat avea să-i schimbe traiectoria vieții. Urmarea cursurilor Facultății de Teologie, printre puținele facultăți care i-au deschis porțile după condamnarea tatălui, i-a îndreptat pașii spre domeniul artei religioase. Acest nou drum avea să îi aducă totuși mari satisfacții profesionale.

Viorel Gheorghe Țigu s-a născut la 29 decembrie 1934 în localitatea Vladimirescu din județul Arad, iar școala elementară a urmat-o la Covăsânț (Negrilă 2009, 267).

A absolvit în anul 1952 Liceul „Moise Nicoară" din Arad, care în perioada interbelică a funcționat ca liceu românesc de băieți. Acest liceu este recunoscut pentru meritele de a fi contribuit la formarea unor oameni cu puternice deprinderi morale și profesionale. Liceul a constituit pentru Viorel Țigu o etapă esențială în formarea sa profesională. Pictorul își amintea că imediat după absolvirea liceului a trebuit să meargă în armată la Uricani.

În 1953, la un an de la absolvirea liceului, s-a înscris la Institutul Teologic Universitar din Sibiu, la inițiativa lui Andrei Magieru, Episcopul Aradului, pe care a

absolvit-o în anul 1958 (Arhiva personală a restauratorului Viorel Țigu, fond *Documente– acte de studii,* 1960-1978).

În perioada studenției a muncit, avea nevoie de bani, o parte a banilor câștigați îi trimitea mamei sale, restul banilor îi folosea pentru plata studiilor și pentru asigurarea necesităților zilnice. Plătea studiile, deoarece a refuzat să dea în scris că dorește să îmbrățișeze cariera de preot, spunând că aceasta era o condiție obligatorie pentru scutirea de la plata studiilor teologice. A ales o cale mai dificilă, nu și-a dorit obligații sau să ajungă să profeseze o meserie fără plăcere. A avut mereu convingerea că preoția necesită chemare, că exercitarea calității de preot presupune mai mult decât absolvirea unor studii superioare, fiind nevoie de dăruire și har. Așa a ajuns să încarce vagoane cu cartofi în gară, mod prin care a câștigat bani pentru studii și a putut să își ajute familia. Din cauza opreliștilor regimului, a problemelor familiei cu autoritățile comuniste, drumul său spre studiu și spre clădirea unei cariere s-a dovedit a fi anevoios.

Pasiunea față de pictura religioasă nu a îmbrățișat-o în anii studenției, ci prin contactul pe care l-a avut cu pictorul Anastase Demian, care în această perioadă a pictat, însoțit de o echipă de ucenici, Catedrala Veche din Arad. Acest lucru se petrecea în anii 1**957-1959, Anastase Demian,** dedicat picturii monumentaliste, a executat pictura interioară a bisericii, sub directa implicare a Episcopului Andrei Magieru.

Anastase Demian pictase și Catedrala Ortodoxă din Timișoara. Uluit și pătruns privea măiestria operei acestui mare artist, felul în care maestrul Demian mânuia pensula, cum îmbina culorile, fiind cunoscut pentru coloristica deosebit de potrivită și bine aleasă pe care o îmbina în picturile sale. Apelând la modele tradiționale, folosindu-se de cunoștințele vaste în domeniul teologiei, fiind un bun cunoscător al Bibliei și al temelor biblice, al iconografiei bizantine, al normelor canonice ortodoxe, al Erminiei, Demian a făcut din Catedrala din Arad un monument valoros de artă religioasă.

Viorel Țigu recunoaștea că a fost impresionat de talentul, cunoștințele și naturalețea maestrului Demian. După ce ore întregi privise rezultatele muncii pictorului Demian, sfătuit de persoane din echipa maestrului, dar și de preotul pictor Liviu Tulcan, s-a înscris la cursurile de pictură bisericească ale Comisiei de Pictură Bisericească din cadrul Patriarhiei Române.

În acea perioadă, după cum își amintește pictorul restaurator, Comisia de Pictură Bisericească îl avea ca secretar pe Dimitrie Dimitriov, iar asistentă era Puia Hortensia Masichievici, specialistă în gravură în linoleum. Aici a deprins tainele picturii religioase ortodoxe, a acumulat cunoștințe pe care ulterior le-a folosit în activitatea artistică desfășurată. Meticulos, perseverent, conștiincios și muncitor, a reușit să depășească obstacolele regimului comunist și, cel mai important, a reușit să facă ceea ce i-a plăcut.

Tratând cu respect cultura spațiului bănățean, și-a exercitat influența și a participat direct la demersurile artistice din acele vremuri (Țigu 1969, 437-438). L-am simțit aproape de cultura și arta religioasă, dornic să revină pe schele, dorindu-și să-și aducă aportul la restaurarea lăcașurilor de cult. Viorel Țigu impresiona prin spiritul

activ și liber ce îl degaja în jurul său, prin deschiderea la noutate, reușind în permanență să stârnească conștient curiozități datorită experienței profesionale pe care a acumulat-o.

Viorel Țigu a absolvit Facultatea de Teologie de la Sibiu, a fost licențiat al Facultății de Arte Plastice de la Timișoara (1965) și al Facultății de Istorie de la Cluj (1970). Și-a susținut doctoratul în Istoria Artelor în anul 1977, conducător de doctorat fiind academicianul Virgil Vătășianu (Arhiva personală a restauratorului Viorel Țigu, fond *Documente – Acte de studii,* 1965-1977).

În teza de doctorat a tratat pictura icoanelor pe lemn din Banat din secolele XVII-XVIII (Arhiva personală a restauratorului Viorel Țigu, fond *Documente – Referatul prezentat la susținerea tezei de doctorat a domnului Viorel Țigu,* semnat de I. D. Suciu, 1977). Viorel Țigu a obținut autorizația de pictor bisericesc pentru parohiile ortodoxe de categoria a-II-a și a-III-a, prin care putea executa lucrări de pictură murală și de restaurare (Arhiva personală a restauratorului Viorel Țigu, fond *Documente – Autorizația de pictor nr. 207/13.01.1982*). În ședința din 30 ianuarie 1989, ca urmare a examenului susținut în cadrul Comisiei de Pictură Bisericească, Patriarhul Teoctist a aprobat calificarea lui Viorel Țigu ca pictor restaurator de monumente de epocă (Arhiva personală a restauratorului Viorel Țigu, fond *Documente – Informarea nr. 881 a Administrației Patriarhale - Comisia de pictură bisericească*, semnată de consilierul administrativ preot Constantin Popescu, 07 februarie 1989).

Viorel Țigu a făcut parte, în calitate de istoric de artă, din Subcomisia de Etnografie din cadrul Bazei de cercetări științifice din Timișoara a Academiei Republicii Socialiste România (Arhiva personală a restauratorului Viorel Țigu, fond *Documente – Adeverința nr. 113 eliberată de Academia Republicii Socialiste România – Baza de cercetări științifice Timișoara*, semnată de directorul filialei Timișoara a Academiei Române, academician Dan Mateescu, 24 martie 1979). În referatul privind propunerea de acordare a unui premiu al Academiei Republicii Socialiste România pentru lucrarea „Criptografie și istorie – contribuții privind tezaurul de la Sânnicolau Mare", elaborată de Viorel Țigu, la rubrica „Date despre autor" sunt consemnate următoarele informații privind activitatea acestuia:

> Istoric de artă; pictor restaurator; cercetător științific; peste 80 de lucrări științifice elaborate, din care 2 cărți publicate; are lucrări publicate și în străinătate; muncă de cercetare și restaurare în Iugoslavia și Grecia (Athos); doctor în științe istorice; vicepreședinte al Subcomisiei de etnografie din cadrul Bazei de cercetări științifice din Timișoara a Academiei Republicii Socialiste România; fără apartenență politică. (Arhiva personală a restauratorului Viorel Țigu, fond *Documente – Referat pentru acordarea unui premiu al Academiei Republicii Socialiste România*, semnat de președintele Subcomisiei de etnografie, lector universitar Deliu Petroiu, Timișoara, 15 februarie 1984).

Viorel Țigu a îndeplinit și calitatea de reprezentant al județelor Arad și Hunedoara în cadrul Comisiei Naționale de Artă Plastică Religioasă – restaurare și pictură, din cadrul Uniunii Artiștilor Plastici din România (Arhiva personală a

restauratorului Viorel Țigu, fond *Documente – Recomandarea artistei plastice magister Dorina Petrone*, semnată de Viorel Țigu, Arad, noiembrie 1995). Invitația de a participa, în calitate de specialist, ca reprezentant al Comisiei Naționale de Artă Plastică Religioasă, înființată la data de 17.11.1994, i-a fost adresată de Uniunea Artiștilor Plastici din România (Arhiva personală a restauratorului Viorel Țigu, fond *Documente – Adresa nr. 6806 a Uniunii Artiștilor Plastici din România,* semnată de președintele Nicolae Aurel Alexi, 13 decembrie 1994).

A desfășurat o intensă activitate de cercetare, o parte din cercetările sale s-au concretizat în lucrări publicate, mai multe volume și peste 150 de studii și articole de specialitate. De-a lungul timpului, Viorel Țigu, profesional, a parcurs mai multe etape, a fost muzeograf, pictor și restaurator de artă veche și cercetător. Cea mai mare parte a vieții sale a dedicat-o restaurării picturilor bisericești, executând lucrări în câteva țări, printre care România, Grecia și Serbia. A executat lucrări de curățare, împrospătare a culorilor, restaurare și conservare în tehnicile artistice: frescă, ulei pe zid, ulei pe pânză, ulei pe lemn, tempera pe zid și tempera pe lemn. Executa injectări cu caseină, consolida sau decapa fresca, restaura mozaic. Executa și suprafețe cu foiță de aur și schlagmetal, restaurări ancadramente, stucaturi, muluri și ornamentații în relief, cât și straturi de lemn, marmură și piatră artificială.

„Am început să restaurez biserici acum 44 de ani", a afirmat Viorel Țigu într-un material din 2006 (Ghinea 2006, 12). I-a avut ca profesori mentori pe Iulian Toader senior, pe graficianul Marcel Olinescu, pe marele pictor Gheorghe Vânătoru, reprezentanții neoimpresionismului și pe mulți alții. Viorel Țigu avea să afirme:

> Culmea ironiei, mi-am început cariera de restaurator cu ... pictura bisericii din Pogănești, din părțile Banatului, prilej cu care am aflat că între partea teoretică învățată la școală și cea practică este un drum lung. Fiecare biserică are propria personalitate. Însă formarea mea o datorez celor opt ani în care am pictat biserici din Iugoslavia – în Banatul Sârbesc, la Vârșeț, Deliblata și Panciova, dar și la Muzeul Patriarhiei Sârbe din Belgrad, la Muzeul Matica Srpska din Novi Sad. (Ghinea 2006, 12).

Viorel Țigu aprecia că una din cele mai mari realizări profesionale a fost pictura mănăstirii sârbești Hilandar de pe Muntele Athos, primind în semn de recunoștință pentru lucrarea sa o Diplomă de excelență. Până în anul 2006, Viorel Țigu a pictat și a restaurat monumente istorice din Banat, peste 15.000 de metri pătrați. Cele mai însemnate lucrări ale sale au fost: Catedrala Veche din Arad, biserica din Deliblata și Biserica cu două turnuri din Lugoj (Ghinea 2006, 12-13).

Referitor la reușitele sale profesionale cu care se mândrea, Viorel Țigu avea să afirme:

> Am salvat cea mai veche pictură mânăstirească din țară, cea de la Mânăstirea Colț, situată la poalele Retezatului, lângă Râul de Mori. Mânăstirea – una din cele mai vechi din Europa, a aparținut familiei de voievozi locali Cânde, nume

> maghiarizat apoi artificial în «Kendeffy»". Tot acolo se află și castelul familiei Cânde, ce i-a servit drept model lui Jules Verne atunci când a scris opera sa, Castelul din Carpați. Castelul datează din 1280, cu opt ani înaintea fondării Confederației elveține. (Ghinea 2006, 13).

Această lucrare a fost apreciată de Viorel Țigu ca fiind cea mai dificilă din toate cele executate de el, printre care se mai numără și Catedrala Ortodoxă din Timișoara. Referitor la aceste lucrări, Viorel Țigu avea să afirme:

> În 1986, la Catedrala din Timișoara, când ploua, pur și simplu, înăuntru și a fost distrus pronaosul, atunci am refăcut și marmura artificială a maestrului pietrar german Roth, cel care a realizat marmura falsă și la biserica din Lugoj. La Sacu am scos de sub tencuială pictura veche de la 1808, am lucrat la Mânăstirea Slatina-Timiș și la pictura lui Corneliu Baba de la Oțelu Roșu. (Ghinea 2006, 13).

A predat cursul de „Artă creștină" la Facultatea de Teologie din cadrul Universității „Aurel Vlaicu" din Arad (Arhiva personală a restauratorului Viorel Țigu, fond *Documente – Adeverință nr. 2412 privind activitatea didactică desfășurată la Facultatea de Teologie – Universitatea „Aurel Vlaicu" din Arad*, semnată de rectorul Universității – prof. univ. dr. Gheorghe Păcurariu, 13 decembrie 1994). O mare parte din activitatea sa s-a concentrat pe cercetarea domeniului artei religioase ortodoxe, tratând în special arta secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea.

A colaborat decenii întregi cu Mitropolitul Nicolae Corneanu, iar în perioada întronizării acestuia a restaurat mai multe biserici considerate monumente de artă de pe raza Mitropoliei Banatului. A fost implicat în proiectul Mitropoliei Banatului de înființare al Muzeului de Artă Veche, având calitatea de muzeograf principal al Centrului eparhial (Arhiva personală a restauratorului Viorel Țigu, fond *Documente – Informarea nr. 5683-D/16.10.1978 a Consiliului Arhiepiscopesc – Serviciul Bisericesc privind încetarea activității de muzeograf al Centrului eparhial*, semnată de episcop vicar Timotei Lugojanul), reușind chiar să-l introducă, în perioada comunistă, în circuitul național și internațional. A fost un apropiat al Înalt Preasfințitului Părinte Episcop al Aradului, Ienopolei, Hălmagiului și Hunedoarei, Timotei Seviciu.

Viorel Țigu nu s-a împiedicat de restricțiile impuse de regimul comunist, în acest sens avea să afirme: „Chiar și în perioada comunistă am căutat să fac ce vreau eu, cum știu mai bine". A fost conștient că, pentru a reuși, trebuie să parcurgă un drum anevoios, cu multe obstacole. „Relația cultură-politic este și a fost mereu în favoarea politicului", a declarat Viorel Țigu, aceasta fiind convingerea de la care a pornit, în funcție de care și-a gândit demersurile și de care a ținut cont. Printr-o pregătire temeinică a contribuit la salvarea unor picturi vechi valoroase din punct de vedere artistic și istoric.

În anii 1970, Viorel Țigu a restaurat pictura de la Mănăstirea Săraca, descoperind prima pictură a monumentului istoric. În anii de formare profesională i-a avut profesori pe Ștefan Pascu, Virgil Vătășianu și marele bizantinolog I. D. Ștefănescu.

Printre personalitățile cunoscute de Viorel Țigu se mai numără: Nicolae Sabău, Constantin Daicoviciu, Hadrian Daicoviciu, Pompiliu Teodor și alții. Datorită dăruirii și interesului acordat studierii artei și valorificării patrimoniului religios, Viorel Țigu a câștigat sprijinul și mai ales respectul unor specialiști în acest domeniu (Arhiva personală a restauratorului Viorel Țigu, fond *Documente – Scrisori și recomandări*, 1960-1980).

A fost pe Muntele Athos, unde s-a perfecționat în tainele picturii bizantine ortodoxe. Întors în România, a îmbinat tehnica picturii de pe Athos cu tradiționalismul românesc. A lucrat împreună cu o echipă de restauratori din Arad la restaurarea picturii Bisericii „Adormirea Maicii Domnului" din Lugoj, executată în anii 1943-1944 de pictorul bisericesc Anastase Demian, peste 1700 metri pătrați (Obeadă 2014).

Viorel Țigu a afirmat despre biserica din Lugoj:

> [...] aici aveți un unicat al Ortodoxiei românești, de o valoare excepțională. Primul pictor al bisericii a fost la 1764 aromânul Ștefan Tenețchi, cunoscut sub numele de Zugravul Ștefan, care a pictat și la Arad și Blaj. A fost om de vază, senator la Viena și un artist atât de apreciat, încât a fost chemat în Rusia să facă portretul Țarului Petru. Iconostasul și ușile împărătești au fost pictate de Pavel Giurcovici, «Bunavestire» de epitropul Nicolae Popescu, unul din cei mai mari artiști ai Banatului secolului al XIX-lea, iar Aurel Ciupe este autorul picturii din strane, al icoanelor împărătești și prăznicare. Printre pictori se numără Lazăr Gherdanovici și mulți alții, ultima pictură, în stil neobizantin, aparținând lui Anastase Demian (1943-1944). (Ghinea 2006, 12-13).

Încă din anii 1960 Viorel Țigu se regăsește în documentele de arhivă privind diverse implicații în demersurile de pictare sau recepționare a unor lucrări executate în acest sens. De exemplu, la Pogănești – filia parohiei Bârna, protopopiatul Făget, județul Timiș, biserica cu hramul „Nașterea Maicii Domnului", zidită din cărămidă în anul 1884, în stil baroc, din daniile credincioșilor, la care s-a adăugat și aceea de 500 de florini de la proprietarul Ioan Ioanovici, pictura ce i s-a făcut în 1901 de către pictorul Ioan Bagiu din Lugojel a fost reînnoită în tempera, în 1960-1961, prin pictorii Iulian Toader și Viorel Țigu, ambii din Arad (Petreuță 1980, 559).

Pentru anul 1962 se menționează că Viorel Țigu din Covăsânț și Liviu Tulcan din Cladova, raionul Arad, la 6 mai 1962 au făcut recepția restaurării picturii bisericii din Moldova Nouă (AMB 1965, fond *Picturi bisericești*, dosar nr. 85).

La Sacu, protopopiatul Caransebeș, județul Caraș-Severin, biserica cu hramul „Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril", Viorel Țigu a spălat pictura în anul 1971 (Petreuță 1980, 609). Biserica din Deliblata, Banatul Sârbesc, în Serbia, în anii 1979-1982, a fost renovată și pictată de pictori din România, printre care s-a numărat și pictorul Viorel Țigu. Bisericii cu hramul „Sfântul Ilie" din Timișoara II Fabric i-a restaurat pictura. Binecuvântarea acestei noi picturi s-a făcut la 6 februarie 1983. Pictura veche a bisericii i-a aparținut lui Ioan Zaicu și lui Ioachim Miloia. Lucrările de

restaurare au fost realizate de un colectiv de specialiști condus de Irina Ignat. Partea decorativă a fost executată de Viorel Țigu (Mitropolia Banatului 1983, 371).

Lucrări executate de Viorel Țigu în anii 1960

În vederea completării dosarului de la Comisia de Pictură Bisericească și a obținerii unui calificativ superior, Viorel Țigu s-a adresat oficiilor parohiale la care a executat lucrări de pictură bisericească, pentru a i se elibera o adeverință din care să reiasă că a întreprins astfel de lucrări.

În anul 1964, Viorel Țigu, în calitate de pictor ajutor, domiciliat în orașul Oțelul Roșu, raionul Caransebeș, a executat lucrări de pictură și zugrăveli la biserica parohială din Gherteniș, după cum reiese dintr-o adeverință eliberată în 26 mai 1966 de Oficiul parohial Gherteniș, la cererea sa, pentru completarea dosarului pe care urma să-l prezinte Comisiei de Pictură Bisericească.

O altă adeverință din aceeași zi, redactată de Oficiul parohial ortodox român Timișoara-Fabric, menționa că pictorul bisericesc Țigu Gheorghe Viorel a executat lucrări de zugrăveală și a spălat pictura de la biserica parohială din Timișoara-Fabric în anul 1964.

Viorel Țigu a lucrat și la parohia din Moldova Nouă, așa cum rezultă din adeverința cu data 26 mai 1966, semnată de preotul paroh din Moldova Nouă, Ilie Crivacucea. În anul 1962, împreună cu pictorul profesor Iulian Toader din Arad, Țigu a executat lucrări de pictură și zugrăveală la respectiva biserică parohială.

Oficiul parohial ortodox român din Utvin, raionul Timișoara, prin adeverința din 26 mai 1966, confirma că, în anul 1964, pictorul Viorel Țigu a executat lucrări de pictură și zugrăveli la biserica parohială din satul respectiv.

Tot dintr-o adeverință din 26 mai 1966 aflăm că Viorel Țigu, împreună cu pictorul profesor Iulian Toader din Arad, a executat în anul 1963 lucrări de pictură și zugrăveală la biserica parohială din Jebel.

Pictorul Viorel Țigu s-a adresat Mitropolitului Banatului printr-o informare din mai 1966, menționând că, împreună cu pictorul prof. Iulian Toader din Arad, a executat lucrări de pictură la biserica din parohia Dud în 1962 și la biserica din parohia Moroda în 1963, ambele lăcașuri aparținând de protopopiatul Ineu. Viorel Țigu solicita Mitropoliei Banatului să-i elibereze adeverințe pentru completarea dosarului personal (AMB 1966, fond *Picturi bisericești*, dosar nr. E 86).

Printre lucrările de restaurare executate de Viorel Țigu se numără: Grădiște – 1986, la Catedrala Ortodoxă Română din Arad – centru –1990-1991, la Vladimirescu, 1991-1992; la Beliu, protopopiatul Ineu, 1995-1996 și multe altele (Arhiva personală a pictorului Corneliu Artimon, fond *Documente – Adresa către Comisia de Pictură Bisericească*, Arad, 9 ianuarie 2008).

Extrase din interviuri realizate cu restauratorul dr. Viorel Țigu, 30.11.2018 și 03.06.2019

Ce puteți să îmi povestiți despre debutul dumneavoastră în domeniul artei religioase? Ce vă amintiți despre Școala de Pictură Bisericească?

La Școala de Pictură Bisericească l-am avut ca profesor pe I. D. Ștefănescu. Cursurile se desfășurau 6-12 luni. După 6 luni am dat examen la sediul Comisiei Picturii Bisericești de pe strada Antim. Am obținut autorizația de pictor pentru categoria a II-a. A venit ziua examenului la Școala de Pictură Bisericească din București, din cadrul Patriarhiei, de pe Strada Antim. Noaptea am lucrat în sala Sinodului, îmi amintesc că a venit Paisie și ne-a adus cafea. Lucram cu orele.

Dimineața am tras un subiect de care nu am auzit, profetul care-l mustra pe David, îmi scapă numele acum, dar îmi amintesc eu. M-am tot gândit, asta îmi lipsea, nu văzusem vreodată scena. Până la urmă mi-am imaginat și ce credeți că mi-a trăsnit în cap? Am decis să fac un jilț, parcă sculptat cu briceagul cu motive românești, și un covor oltenesc, extraordinar a ieșit. A rămas comisia impresionată, nu se așteptau. Covorul oltenesc până la jilțul cu ornamente românești pe care stătea David, Nathan, acesta era profetul trimis de Dumnezeu să îl mustre pe David, nici nu auzisem până atunci, era prima oară când auzeam de „Nathan mustră pe David". Lucrarea a fost plăcută de comisie, au spus: „Viorele, ai primit autorizația!"

Puteai să ai toate facultățile pământului, și Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu", că îți dădeau categoria a III-a, nu eram convins că vreau să o folosesc, dar era important pentru mine să obțin acea autorizație.

Mi-ați povestit într-o conversație anterioară că la București, când ați urmat cursurile Comisiei de Pictură Bisericească, l-ați cunoscut pe I. D. Ștefănescu.

Da, el ne preda istoria artelor. Venise după o perioadă foarte grea, și el trecuse prin multe. Eu am avut noroc imens, pentru că am prins în viața mea două dintre elitele României la nivel european: I. D. Ștefănescu și Virgil Vătășianu. Aceștia au fost completați de suita colosală, de perioada de aur a Facultății de Istorie din Cluj. Cu Ioan I. Russu, cu Camil Mureșanu, era căsătorit cu o doamnă din Timișoara, cu Ștefan Pascu, cu Teodor Pompiliu, cu Iosif Kovács, cu Sabin Belu. Erau nume de te crucești, care erau cunoscuți toți la nivel internațional. Toți cu doctorate. La Nicolae Neaga, la Sibiu, la profesorul de Vechiul Testament și limba ebraică, el avea doctoratul în limbi semite la Oxford. Veneau rabini din țară să le traducă Tora, ei nu știau. Așa a fost și la Cluj, și la Sibiu, a existat o suită de oameni excepționali. De la I. I. Russu am primit și scrisori, în care îmi spunea „Dragă prietene", era o adevărată somitate. Acesta era citat de Mircea Eliade tot la a doua pagină. Am avut o relație bună și cu Vătășianu, Pascu, de Pompiliu nici nu mai vorbesc, o seamă de oameni. Așa a fost și I. D. Ștefănescu. A contat foarte mult că am fost teolog. Am reușit să iau nota maximă la el. Era nemaipomenit. Timotei mă ruga să îl duc la el la cursuri, acesta era la *magisterium la București,* studiile de masterat de astăzi.

Revin la Comisia de Pictură Bisericească, pentru că îmi dau seama că, după ce ați absolvit cursurile de pictură bisericească organizate de aceasta, ați devenit

specialist în domeniul picturii bisericești, dobândind cunoștințe temeinice. Cum s-a desfășurat activitatea? Cât de mult erați pus să lucrați practic, să vă formați mâna?

Mult, câte 8 ore pe zi lucram desen. Erau zile în care mergeam cu I. D. Ștefănescu la câte o lucrare de excepție și ne demonstra unitatea lucrării, ne demonstra compoziția închegată, culoarea, cât de elegant era pusă, ce paletă frumoasă, de fapt, ce învățam la istoria artelor se demonstra direct pe perete, acolo. Iar desen zilnic trebuia să lucrăm. Lucram pe perete, picturi mari. Acolo unde nu era pictura, eram puși să lucrăm. Profesorul coordona activitatea în permanență. Tot timpul venea Dimitriu Nicolaide și îți arăta. Venea cu altă culoare pe lângă cărbunele tău și îți demonstra unde-i greșeala. Nu îți spunea doar că greșești, îți arăta unde și cum trebuie să procedezi pe viitor pentru a evita. Asta era esența, te învăța! La Comisia de Pictură Bisericească învățai să te folosești de bagajul teoretic, care, aplicat în practică, devenea cu adevărat prețios. Făceam desen proiectiv, metodologie și teologie, aproape dogmatică. Discutam fiecare subiect, cum trebuie reprezentat, dacă îți era solicitat, ce trebuie să reprezinți. Nu făceam tot subiectul, ci doar anumite părți, care reprezentau, de fapt, esența. Și ajungeam de la complex la detalii, la redarea unor picturi conform canoanelor bisericești. Ne ghidam după Erminie. Existau mai multe variante, eu mă ghidam după Erminia lui Miron Cristea, prima erminie românească.

Am citit în documentele de arhivă că exista un concurs sau o licitație pentru executarea unei lucrări de pictură bisericească dintr-o parohie. Știu că pictorii autorizați pentru categoria în care se încadra parohia respectivă depuneau un proiect sau trebuiau să participe la o licitație. Ce puteți să-mi spuneți despre acest aspect?

La o lucrare mare de oraș trebuia să fie concurs cu proiect. La altele, în general la parohiile din comune sau sate, nu se făcea decât licitație, uneori nici aceasta. De cele mai multe ori se făcea licitație doar formal. Se întâmpla ca preotul să cheme un anumit pictor, care era angajat în alte lucrări de pictură bisericească și nu mai putea veni. Atunci preotul angaja lucrarea pictorilor sau zugravilor liberi, unii fără prea multă experiență. S-au distrus biserici din cauza asta, multe biserici, de asta îmi tot băteam eu gura. Erau și preoți care veneau și ziceau, fără nicio jenă, prețul lucrării, completând și partea ce le revenea lor dacă îți acordau lucrarea. Exact ce v-am spus, au existat afaceri, acestea se făceau și în pictarea lăcașurilor, dar și cu restaurarea. Așa se făcea și la Arad, dar și în toate părțile. Așa a mers și probabil încă așa se procedează. Erau afacerile preotului cu un pictor, se aranja direct, nu conta că pictorul nu avea studii, important era că lua și preotul bani. Atunci ne mirăm că nu iese cum trebuie.

Eu am înțeles că, dacă lăcașul de cult aparține arhitecturii baroce, ca pictor ești obligat să vii cu o pictură neobizantină mai moale, mai elegantă, mai deschisă pentru om. Dacă biserica este mai veche, construită în stil romanic, păi atunci trebuie să vii cu stilul romanic care a fost atunci. Nu trebuie să îți fie rușine dacă arhitectura e romanică. La gotic la fel. Or, la noi nu, la noi mulți au făcut după cum au voit, nu au respectat aceste norme obligatorii. Au îmbinat haotic stilurile. De exemplu, nu este stil bizantin ce se face în Vechiul Regat. Nici vorbă. Stilul bizantin plăcut vă zic eu unde se întâlnește, la Bolnița Coziei și Cozia. Triconcul de la aceste lăcașuri de cult face ca

bizantinul de aici să fie plăcut, totul se îmbină armonios, se potrivește, este exact pentru locul acela de triconc, plan arhitectural răspândit în tradiția bizantină. Ei, Valea Oltului este o altă poveste!

În Banat lucrurile stau diferit față de Vechiul Regat, aici s-a resimțit puternic influența occidentală, atât arhitectural, cât și pictural.

În Banat arhitectura religioasă, în genere, aparținea stilului baroc, prin urmare pictura trebuia să fie adaptată la acest stil, să rezoneze împreună. Pictura pur bizantină nu se îmbina foarte bine cu bisericile baroce bănățene. Acest aspect a fost sesizat și de alți artiști bănățeni și exploatat puternic.

De exemplu, la Lugoj, Catedrala cu 2 turnuri este singura biserică ortodoxă din lume făcută în stilul baroc imperial al lui Johann *Fischer* von Erlach de la Viena. Același stil, ca Domul Catolic la Timișoara. La Lugoj, este cu totul altceva acolo. Acolo faci ce a făcut Demian. Consider că Demian a făcut la Lugoj cea mai frumoasă lucrare a lui. Aceasta și cred că și Sighișoara. Îmi pare rău că nu m-am dus la Sighișoara. Demian a mai pictat la Cluj-Napoca, la Arad și la Târgu Mureș, precum și alte biserici din țară.

Un alt pictor mare care a lucrat la multe biserici este maestrul Aurel Ciupe, fostul rector de la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu" din Cluj-Napoca. Ciupe a pictat chiar și la Lugoj, el a fost din Lugoj. Aici a pictat iconostasul. Am dat, când am fost acolo, în dosarul Catedralei, de o scrisoare a lui Ciupe, care spunea că „dacă vreți să restaurați vreodată, să îl căutați pe Țigu".

Eu i-am picat cu tronc maestrului Aurel Ciupe. A fost foarte bun și Ciupe. Toată școala asta veche clasică a fost nemaipomenită. După mine cea mai grozavă rămâne pictura pe perete după Rembrandt, v-am spus de biserica dintr-o comună de la granița cu Ungaria, pictura lui Zaicu. Au făcut studii pe perete, e pictura după Rembrandt a lui Ioan Zaicu. E colosală.

Prima dată când am văzut pictura respectivă, îmi era cunoscută compoziția, nu știam de unde să o iau, după care mi-am zis: Stai, asta este pictură după Rembrandt! Ce frumos a construit scena pe perete! Extraordinar, și aceea trebuia văzută. Îmi pare rău că n-am poze, că am plecat și l-am lăsat pe preot și ulterior a lucrat Ana despre care v-am spus. Am lucrat cu Tulcan, acesta a fost părinte pictor. Era teolog și a făcut la București cursul de Pictură Bisericească. Bun pictor era, și băiatul lui era un grafician bun la Timișoara. Într-o zi am primit telefon de la maestrul Demian și mi-a spus „Haideți, domnule Țigu, la Sibiu să lucrați cu mine!". Eu știam că la Sibiu mai trebuia completat și că nu se prea potrivea lucrarea de neobizantin a lui Anastase Demian și bizantinul acela nemțesc care l-au făcut bucureștenii. Și am zis: „Maestre, îmi pare rău, mă onorează, dar eu mă duc să îl ajut pe domnul profesor Toader, pentru că acesta a fost primul meu maestru în restaurare". Și m-am dus cu Toader. Toamna, Toader a și murit. Am respectat bunul simț pe care l-am întâlnit la Toader și tot ce a făcut el pentru mine. El mi-a fost și profesor la liceu în Arad, Liceul „Moise Nicoară". Atunci am venit prima dată în Arad, în anul 1944, am stat la bunicii după tată.

Credeți că există diferențe sesizabile între felul în care s-a făcut instruirea și formarea artiștilor din domeniul artei religioase în perioada comunistă față de perioada post-decembristă? Care credeți că este diferența majoră între cele două perioade din punctul de vedere al pregătirii profesionale a artiștilor?

Mai bună a fost înainte, îmi pare rău să spun asta, dar aceasta este părerea mea. Am să argumentez, eu știu ce s-a făcut după căderea comunismului și știu foarte bine ce s-a făcut și înainte. Pot să afirm că înainte, în anii comunismului și mai ales înaintea instaurării acestui regim, s-a făcut școală temeinică. S-a făcut ca la carte. Cei care au studiat arta au lucrat după celebre ecorșee, în frunte cu Brâncuși și alții ca el. Cunoșteam o anatomie artistică, deoarece studiam această materie cu doctori. Mă uitam și la Cluj-Napoca, avea Vătășianu o suită de somități acolo, cu care lucra. Una era Viorica Marica din Arad, conferențiara lui, era foarte bună. Mi-a făcut cadou cartea ei, *Clasicismul francez în pictură*, cu dedicație. De exemplu, ca o glumă, când îl tot contraziceam pe Vătășianu, îmi zâmbea din spatele lui. Mi-a spus că am fost singurul care l-a contrazis vreodată pe Vătășianu. Eu consider că nu l-am contrazis, îmi susțineam punctul de vedere, că nu s-a potrivit cu al lui, este o altă poveste. Așa credeam la acel moment, nu am făcut-o de dragul de a mă contrazice cu Vătășianu. Vătășianu a fost un om deosebit, la fel a fost și I. D. Ștefănescu. Erau impecabili, cu bun simț, adevărați domni, aveau întotdeauna ținută elegantă, mereu „la patru ace", costum, cravată, cămașă, foarte eleganți, vorbeau frumos. Întotdeauna îți recomandau bibliografia la sfârșitul cursului, ziceau: „Care știți engleză, vă dau și în engleză, care știți germană, vă dau și în germană", așa făceau toți. S-a învățat enorm de mult de la oamenii aceștia. Te minunai câte puteai auzi și învăța de la ei, pentru că vorbeau cu pasiune. Știți, Vătășianu a venit în țară, deoarece l-a adus Constantin Daicoviciu. Ei au fost cumnați, era căsătorit cu sora lui Daicoviciu. După ce l-a adus în țară, că Vătășianu a lucrat la Școala Română din Roma, aproximativ 20 de ani a lucrat în Italia, revenit în țară, a devenit profesor titular la catedra de Istoria Artei a Universității „Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca, doar aici era Facultate de Istoria Artei, la București exista Critică de Artă.

Trebuie să spun, este o diferență mare între ce a fost și ce este legat de cultură. Eu am lucrat și la Muzeul Banatului, la Secția de artă, mi-a trecut prin mână colecția de icoane vechi, eu le-am făcut de două ori depozitul. Era Marius Moga director.

Vă rog să vă gândiți la un nume de pictor bisericesc care încă execută lucrări și îi apreciați activitatea desfășurată.

Referitor la artiștii bisericești, mi-a fost dat să cunosc oameni de excepție. Îmi amintesc acum de familia Bădilă, care a pictat mult și continuă să picteze. Pentru mine Ion Bădilă este un pictor foarte bun, unul dintre cei mai buni din țară. Familia Bădilă a lucrat foarte bine, au picturi de calitate.

La câteva luni după realizarea interviului, la 5 septembrie 2019, istoricul de artă și pictorul restaurator autorizat, prof. dr. Viorel Gheorghe Țigu a trecut, din păcate, la cele veșnice, nemai reușind să ducă la bun sfârșit proiecte dragi sufletului său.

Referințe bibliografice

Fonduri arhivistice

Arhiva Mitropoliei Banatului. 1965-1966, fond *Picturi bisericești*.

Arhiva personală a pictorului Corneliu Artimon. 2008. fond *Documente*.

Arhiva personală a restauratorului Viorel Țigu. 1965-1979, 1982, 1984, 1989, 1994-1995. fond *Documente*.

Manuscrise

Petreuță, Ioan. 1980. *Monumente istorico-bisericești din Arhiepiscopia Timișoarei și Caransebeșului*, manuscris dactilografiat păstrat în Arhiva Mitropoliei Banatului.

Articole

Ghinea, Cristian. 21-27 septembrie 2006. *Viorel Ţigu, pictor la Muntele Athos, restaurator la Lugoj*, în „Redeșteptarea", anul XVI, nr. 797. Lugoj.

Obeadă, Cristian. 6 octombrie 2014. *Anastase Demian, pictorul Bisericii cu două turnuri*, sursă online http://redesteptarea.ro/anastase-demian-pictorul-bisericii-cu-doua-turnuri/, ultima accesare la 14 octombrie 2019.

Negrilă, Iulian (coord.). 2009. *Dicționarul scriitorilor arădeni sec. XIX-XX*. Arad: Editura „Vasile Goldiș" University Press.

Țigu, Viorel. 1969. *Tradiție și artă bisericească în Banat*, în „Mitropolia Banatului", Editura Mitropoliei Banatului, anul XIX, nr. 7-9, Timișoara. Timișoara: Editura Mitropolia Banatului.

Țigu, Viorel. 1973. *Considerații asupra respectării tradiției în arta bisericească*, în „Mitropolia Banatului", anul XXIII, nr. 10-12. Timișoara: Editura Mitropolia Banatului.

***. 1983. *Binecuvântări de biserici*, în „Mitropolia Banatului", anul XXXIII, nr. 5-6. Timișoara: Editura Mitropolia Banatului.

DOI: 10.35923/QR.09.03.18

Mihaela VLĂSCEANU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Forme și conținuturi baroce în arhitectura religioasă din Timișoara

Abstract: (Shapes and contents of the Baroque Architecture in Timișoara) The study reveals a world of shapes and contents manifested in the field of religious architecture of Timișoara in the 18th Century with particularities specific to the medium of its creators and connotations reflecting the change of history. These shapes and contents of religious and imperial authority are descifred underlining the European descent of Baroque architecture by the use of structural analysis. The historical monuments investigated represent a clear interpretation of late Baroque formal expressions with central European stylistical traits, reflecting a set of Christian values metamorphoses dispatched from the center. Underlined by a series of metamorphoses, the style evolution finds French, Italian and German influences according to the author's origin and experience. The Catholic orders (Jesuits, Franciscans, and Brethren of Mercy) set the stage for a new religious architecture shaped in content and symbolism by the Council of Trento (1545-1563). The common language for the art they promoted finnaly subsumed under the Baroque style that became a universal language in celebrating Catholic renewal of faith and devotion.

Keywords *Baroque urbanism, religious architecture, Catholic orders, Timișoara.*

Rezumat: Studiul dezvăluie o lume a formelor arhitecturale manifestate în domeniul religios catolic al secolului al XVIII-lea din Timișoara cu particularităţi din mediile creatorilor şi semnificaţii legate de evenimentele din plan politic, economic, social și cultural. Analiza structurală devine expresia unei istorii trăite dar și construite, monumentele fiind modelate pentru a exprima idei, conținuturi, forme de expresie proprii unei lumi la debutul epocii moderne. Multiplicitatea formelor este cea care rezonează cu evoluția central-europeană a stilului baroc, dependența de modelele elaborate de ordinele catolice fiind un factor ce definește aceste ansambluri de forme și conținuturi. Iezuiții, franciscanii bosnieci și salvadorieni, piariștii și mizericordienii vor iniția construcția în Banatul imperial de biserici ale ordinelor, mănăstiri şi şcoli, introducând în arhitectura nou construită elemente ale programului edilitar modelat de rezoluțiile conciliului de la Trento (1545-1563). Primenirea bisericii catolice după șocul suferit în urma Reformei protestante se resimte în arta promovată de aceste ordine, dintre acestea, ordinul iezuit prin practicarea unui apostolat activ, prin artă, și-a îndeplinit misiunea de educare a credincioșilor.

Cuvinte-cheie: *urbanism baroc, arhitectură religioasă, ordine catolice, Timișoara.*

Punct forte al urbanismului baroc, spațiul public recrează splendoarea epocii imperiale romane într-o manieră ce conferă ansamblului valoarea de loc al memoriei. Investigarea elementelor ce configurează și definesc acest spațiu în istoria Timișoarei la debutul epocii moderne direcționează cercetarea către arhitectura religioasă ca sursă ce oglindește evoluția orașului pe coordonate europene, supusă metamorfozelor stilului baroc cu accente tardive. Prototipul acestor manifestări nu trebuie căutat în formulele barocului francez al arhitectului lui Ludovic al XIV-lea- Louis LeVau manifestat deplin

în Piazza del Popolo de la Roma, unde s-a materializat pentru prima dată motivul triplului infinit, abordare a perpectivei liniare transpusă la o scară a cărei dinamică avea să influențeze marile creații ale stilului ci în formulări apropiate de capitala imperiului și rigorile academismului austriac. Deși influențe ale acestor proiecții spațiale pot fi sesizate în configurația casei de vânătoare pe care prințul Eugeniu de Savoya și-o construiește la Timișoara și arhitectura peisajului modelat pentru a rezona cu funcțiunea spațiului, acest model nu a fost replicat în peisajul edilitar al Banatului în secolul al XVIII-lea. Responsabilitatea traducerii în plan vizual a hotărârilor conciliului tridentin îi revine papei Sixtus al V-lea, promotorul unui adevărat stil heraldic în arta barocă central-europeană.

Studiul propus a pornit de la ideea că orice spațiu public este un spațiu al memoriei, piața dezvoltată la intersecția principalelor artere dintr-un oraș, în cazul analizei noastre a Timișoarei în secolul al XVIII-lea, conturează maniera în care mobilarea spațiului cu diferite categorii de monumente, în acest caz edificiul de arhitectură religioasă – devine o proiecție a identității urbane. Arta este expresia unei istorii trăite dar și construite, monumentele de arhitectură mai mult ca celelalte genuri fiind modelate pentru a exprima idei, conținuturi, forme de expresie proprii unei lumi aflate în conflict la debutul epocii moderne. Conflictul la toate nivelurile, de la organizarea statală la cea ecleziastică, în cultură și artă, devine un fenomen care definește constant noua realitate în care coabitarea dintre tradiționalism și căutarea noului, rațiune și misticism, afirmarea dreptului natural și exaltarea puterii absolute își găsesc noi valențe (Villari 2000, 9). Dinamismul centralizator al monarhiei habsburgice atinge și domeniul artistic prin prezențe europene în spațiul provinciei de frontieră a imperiului, unde artiști consacrați pe plan central–european găsesc un debușeu în aplicarea principiilor stilului baroc.

Multiplicitatea formelor este cea care dintre diferitele categorii ale artei baroce este cea mai importantă, fiind elementul cu care ,,arhitectul, sculptorul, pictorul, poetul se angajează să umple spațiul desfășurat dinaintea, în jurul sau înăuntrul lui. Spațiul acesta se întinde dincolo de orice formă; dar pentru a fi scos la iveală, pentru a i se putea acorda, fie și numai în imaginație, o oarecare realitate, el trebuie umplut cu un număr cât mai mare de obiecte sensibile, destinate mai puțin a exista prin ele însele, cât a conferi spațiului ce le conține cea mai mare putere de cuprindere și depășire.” (Poulet 1987, 24).

Modelarea provinciei Banat și a capitalei Timișoara după principii europene a constituit obiectivul principal al puterii statale creștine, secondată de biserică prin diseminarea și implementarea educației sub toate formele, prin școală și impunerea unor modele, în cazul acestui studiu, a modelelor arhitecturii baroce.

Arhitectura barocă central-europeană a fost domeniul în care spațiul a fost reinterpetat și căruia i s-au redefinit valențele, devenind locul în care se desfășoară viața cotidiană, modelat ca spațiu virtual, coextensiv. Monumentele de arhitectură barocă construite în secolul XVIII în Timișoara sunt analizate din perspectiva expresiei tardive a stilului baroc, fenomen ce marchează debutul epocii moderne prin formulările

stilistice ce prezintă sinteze specifice fazelor cronologice ale stilului baroc, transpus în zona de frontieră estică a imperiului habsburgic.

Printr-o politică susținută care viza reducerea decalajelor de dezvoltare dintre centru și periferie, monarhia habsburgică a aplicat în Banat o politică integratoare, o adevărată strategie desprinsă din ideile absolutismului francez, model la care au aderat majoritatea monarhiilor europene. Pacea de la Passarowitz din 1718 a consfințit noua stare de fapt prin care Banatul a devenit provincie imperială „*absolutum inalienabile dominium vel peculium regni*" cu capitala la Timișoara.

Evul istoric în care stilul baroc pătrunde în Banat și devine o normă în ceea ce privește principiile formale ale arhitecturii, sculpturii, picturii și artelor decorative, aduce transformări în capitala provinciei imperiale odată cu mutarea episcopiei de Cenad la Timișoara și cu o afluență de ordine religioase catolice ce susțin biserica în afirmarea credinței și a atașamentului față de principiile contrareformei religioase cu o reorientare a ideologiei dictată de principiile Iluminismului. Această manifestare se constituie într-o replică a autorității central europene și în gesturi de autoritate elocvente (Hostiuc 2008), transformând provincia din perspectiva artistică într-un experiment reușit de implementare a modelelor artistice central-europene, în directă consonanță stilistică cu formele îmbrăcate de arta provinciilor vecine, fie că ne raportăm la Ungaria sau Transilvania (Vlăsceanu 2017, 98).

În ceea ce privește melanjul cultural care s-a produs în Banat, fenomenul colonizator petrecut este un aspect ce trebuie analizat din perspectiva artistică datorită influențelor și tradițiilor impuse de coloniști proveniți din tot imperiul, apropierea sau depărtarea de centru fiind cea care a creat manifestări mai timpurii sau mai târzii ale stilului baroc. Aceste manifestări definesc variante locale ale stilului, inflexiuni tardive în care încărcătura formală și stilistică este păstrătoarea unor tradiții manieriste sau chiar gotice târzii. Cu toate acestea, stilul baroc ce se manifestă în Banat, cu toată încărcătura sa internațională, a fost considerat o fază târzie clasicizantă, de aici și referințele ce apar în majoritatea studiilor editate la acest aspect al cronologiei stilului, reacțiile târzii ale acestui fenomen vizual și caracterul său cosmopolit fac din mutațiile survenite în plan artistic o manifestare modernă la debut.

Ne raliem judecăților exprimate de istoriografia barocului bănățean și considerăm această manifestare artistică un mod de a gândi și a simți în coordonate europene, cu sensuri dominate de rațiune și iluminism. Spre deosebire de Transilvania unde elemente stilistice corespunzând mai degrabă Renașterii italiene decât barocului devin definitorii în secolul al XVIII-lea, evoluție datorată legăturilor nobililor cu centrul Europei de unde se propagau modele caracterizate de o stereotomie planimetrică, dar mai ales decorativă, în Banat aportul nobilimii este nesemnificativ din rațiuni ce țin de îngrădirea privilegiilor acestei clase încă din perioada ocupației otomane, și de statutul de domeniu al coroanei. Repertoriul decorativ al renașterii este cel îmbogățit de baroc cu exprimări plastice, dinamice în care viața formelor continuă cel mai mult și exprimă metamorfoze specific stilurilor locale, cum sunt și valențele stilului baroc provincial.

Element essential al urbanismului baroc, definit de concepția Papei Sixtus al V-lea, biserica parohială devine nucleul oraşului, cap de perspectivă, locul către care converg toate privirile credincioşilor. Aceste biserici parohiale devin în mentalul colectiv scena pe care se stabileşte comunicarea cu divinul, contribuind din plin la acest contact formele diverse de divinaţie şi extaz mistic sau religios proprii unei perioade în care populația Banatului s-a aflat sub permanenta amenințare a fatalității, a conflictelor armate şi a arbitrariului forţei divine (vezi Sabău 2005; Vârtaciu-Medeleț 2015). Cu rigurozitate ordinele catolice din Banat au edificat în Banat pe tot parcursul secolului al XVIII-lea construcţii monumentale derivate din modelul de edificiu religios promovat de Anton Pilgram, care va deveni un real prototip din perspectiva structurii și organizării spațiale a locului în care se intermedia contactul cu divinitatea (Buzilă 1998b; Vlăsceanu 2017).

Dintre ordinele catolice, iezuiții vor fi sprijiniți de împăratul Carol al VI-lea în demersul lor colonizator, ordinul fiind înființat în anul 1717 (Vârtaciu-Medeleț 2015, 91). Ordinul misionar v-a promova în provincie o artă barocă ce-și găsește formulări în biserica *Il Gesu* construită de Jacoppo Vignola la Roma, ca biserică a ordinului, în acord cu principiile Companiei lui Isus. *Exercițiile spirituale* ale întemeietorului ordinului Ignațiu de Loyola vor oferi un fundament teoretic, conform căruia spațiul religios al desfășurării catolicismului trebuia să îmbine emoții, trăiri extrasenzoriale ce mijlocesc noua viziune a spațiului. În Principatul Transilvaniei, barocul începe tot cu edificarea bisericilor iezuite, Cluj (1718-1724), Brașov 1718, Sibiu 1725, Târgu-Mureș 1728-1750 (Sabău 2001, 80). Documentele nu pomenesc paternitatea bisericii iezuite din Cluj cu hramul Sf. Treime, ci doar consemnează prezența lui Konrad Hammer pe șantierul de construcție (Nagy 1970, 303) iar *Historia Domus* pomenește numele călugărului iezuit Valentinus Scherzer cu mențiunea „*habet curam Fabricae*" (Sabău 2001, 81; Voit 1970, 19). Analiza stilistico-formală comparativă cu fațada bisericii iezuite din Trnava (edificată între 1629-1637 de arhitectul italian Pietro Spazzio, dezvăluie similitudini frapante cu biserica iezuită din Cluj (Sabău 2001, 81), cu biserica iezuită din Viena a cărei fațadă este refăcută de Andreea Pozzo între 1703-1707. Monumentul iezuit, un adevărat *templum academicum*, reformulează influențe formale și stilistice întâlnite și la catedrala catolică din Salzburg, model adoptat de ordinul iezuit în configurarea stilistică din Transilvania în faza timpurie a stilului.

Tratatul iezuitului Anton Höller *„Augusta Carolinae Virtutis Monumenta seu Aedificia a Carlo VI. Imp. Max. P."* glorifică figura comanditarului monumentelor de arhitectură militară, civilă și religioasă din imperiu. Desemnat ca și *Aedilis augustus*, împăratul Carol VI-lea cuprinde normele arhitecturii promovate de acest ordin, capitolul *Aedificia sacra* făcând referire și la monumentele edificate în „*Temesia restaurata*" (Vârtaciu-Medeleț 2015, 38). Pătrunderea barocului în domeniul arhitecturii religioase se materializează pe șantierele edilitare patronate de administrația imperială și de ordinele catolice sosite în număr mare în provincie. Edificiul pe care iezuiții îl modică conform normelor stilului baroc în Timișoara este biserica medievală dedicată patronului spiritual al orașului Sf. Gheorghe, care devine edificiul de cult al

ordinului Iezuit (cu hramul *Maria Serena*). Biserica Sf. Gheorghe este menționată ca fiind cea mai veche biserică din Timișoara, fiind transformată în moschee în perioada ocupației otomane. Transformările în acord cu aceste reorientări formale nu ne-au parvenit, biserica suferind grave distrugeri în incendiul din anul 1730, moment ce a impus reconstrucția după planuri elaborate la Viena, noua fațadă fiind proiectată de Anton Platel în 1754 (Buzilă 1998a; Vârtaciu-Medeleț 2015; Vlăsceanu 2017; 2018, *passim*) **(Fig.1)**

Fig. 1 Biserica iezuită din Timișoara (*Maria Serena*) / fostă Sf. Gheorghe, fațada proiectată de Anton Platel, 1754, *Arhiva Episcopiei Romano-Catolice din Timișoara.*

Edificiul de tip sală prezintă o fațadă modelată după normele și formele barocului, cu accente mediane subliniate de portalul decorat cu fronton arcuit surmontat de elemente figurative (heruvimi rampanți), zonă în care contrastul este accentuat de rezalitul puternic al cornișelor și pilaștrilor monumental treptați care ritmează pe vertical și între care se dezvoltă partea centrală. Pilaștri sunt subliniați plastic de capiteluri dorice (abac și echină) care accentuează contrastul dintre plin și gol într-o manieră care sugerează dinamica spre turn și bosajul paramentului în zona nișelor în care au fost poziționate statuile intemeietorilor ordinului: Sf. Ignațiu de Loyolla și Sf. Francisc Xaverius. Nivelul median al registrului fațadei transpune o ediculă stilizată sub forma unei modenaturi de fereastră. Turnul care formează dominanta verticală este subliniat de pilaștri cu capiteluri ionice adiționate cu flori de clopoțel, racordat prin volute pe care sunt așezați heruvimi rampanți și acrotere neoclasice la registrul median și străpuns de o fereastră elipsoidală, balconaș cu baluștri și acoperiș cu forme ce exultă plinul și golul. Coexistă în această fațadă dinamica verticală subliniată de turn cu accentele orizontale (retrageri și rezalite ale cornișelor), articulând astfel un aspect sobru, unitar al edificiului transformat de ordinal iezuit. Rigoarea stilistică a fațadei este continuată și pe fațadele laterale **(Fig. 2)** cu decroș în zona corului alungit, delimitând traveele și generând un ritm care scade în intensitate spre altar, diferențiere plastică vizibilă în tipul de portal care este redat în exterior. Motivul intrării monumentale fiind proiectat pe lateral la intrarea decroșată și capelă cu forme dinamice, ghirlande fitomorfe, ritmare cu pilaștri și cornișe profilate în rezalit. Nava prezintă structura planimetrică a sălii, sanctuarul fiind mai scurt și mai scund decât nava. Această dispoziție spațială a unui baroc clasicizant echilibrat este vizibilă și în cazul edificiului iezuit din Cluj (Sabău 2001, 83).

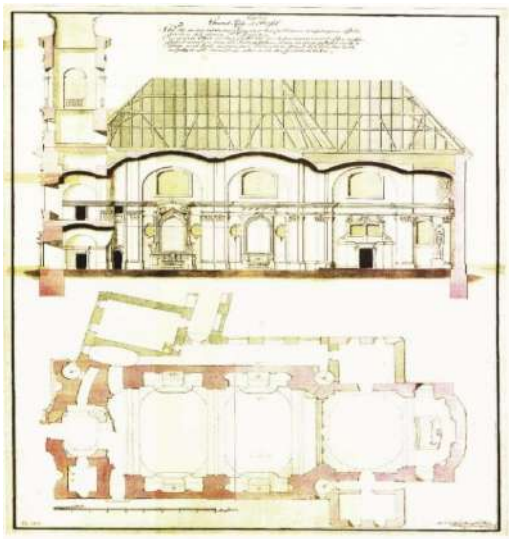


Fig. 2 Elevația și planimetria bisericii iezuite din Timișoara, 1754, *Arhiva Episcopiei Romano-Catolice din Timișoara.*

Documentele menționează că în 1769 se ajunsese cu construcția până la nivelul acoperișului, desființarea ordinului iezuit în 1773[1] a întrerupt definitivarea construcției, monumentul fiind lăsat neterminat până în 1914, anul demolării (Vârtaciu-Medeleț 2015, 94).

Biserica catolică reformată se găsea după Conciliul de la Trento (1545-1563) în situația de a încerca transpunerea viziunii Noului Ierusalim ceresc în formule cât mai apropiate de sufletul credinciosului. Arhitectura devine materializarea cea mai elocventă a acestor principii, spațiul viziunii exersate spiritual de practicile ordinului iezuit, spațiu festiv în care se celebrează viața și moartea, terestrul și celestul deopotrivă. Proiecția divinului este vizibilă în toate genurile artei baroce, mijlocitoare a contactului cu divinul prin forme spațiale eliptice ale cupolelor, organizarea interiorului ca o scenă, pictura iluzionistică ce transcede spațiul fizic și deschide cerul, o adevărată formulare în plan vizual a regulilor de compunere a spațiului religios. Interiorul bisericii baroce devine un spațiul al memoriei Contrareformei religioase și a principiilor adoptate prin hotărârile conciliului tridentin, o adevărată reformă (liturgică și a organizării bisericii, reorganizării interioare) ce au reformat chiar arhitectura religioasă din perspectiva formelor, a simbolisticii acestora și a medierii contactului cu divinitatea.

În timp ce Martin Luther și adepții săi vedeau justificarea omului numai prin credință, conciliul tridentin specifica printr-un decret participarea omului la opera de salvare. Învățătura predestinării a lui Jean Calvin scotea în evidență voința liberă și responsabilă a omului. Concepțiile conciliului aveau să reitereze acest concept, omul fiind capabil să ajungă la salvare în primul rând prin credință, dar trebuie să ofere în schimbul milei dumnezeiești, fapte bune:„*Dumnezeu se apropie de fiecare om care vrea să ajungă la viața sfântă prin mijlocirea bisericii...* (decretul proclamat de conciliul XIX din 13 ianuarie 1547 devine hotărâtor pentru configurarea arhitecturii religioase. Căutarea emoției se oglindește și în două dintre deciziile tridentine ce aveau să stabilească adevărate normative în ce privește construcția bisericii catolice, forma și metafizica acesteia. Una dintre cele mai importante se evidențiа ca răspuns la disputele din jurul împărtășaniei, stabilind că în timpul liturghiei prin cuvintele consacrării pâinea și vinul se transformă în trupul și sângele lui Hristos. Credincioșilor li se refuză împărtașania prin pâine și vin și se decide ca ostia să ocupe centrul serviciului religios și al adorației și se stabilea ca locul acesteia să fie modificat (din cutia sacramentală poziționată pe zidul nordic al corului) să fie mutată în tabernacolul altarului principal. În *Rituale Romanum* (1614), papa Paul al V-lea consacră această locație pentru ostie, în tabernacolul situat pe altarul principal, succesor al arcei alianței.Tabernacolul devine sediul Dumnezeului devenit om, sacrificat și înviat. Rolul altarelor laterale era de a introduce credinciosul în drumul către *sanctissimum/altare privilegiatum.* Lumina sfântă este tot o prezență a sacramentului în altar, fiind introdusă tot ca și hotărâre a

[1] Ordinul iezuit a fost desființat de enciclica papală *Dominus ac Redemptor*, act emis la 21 iulie 1773 de către papa Clement al XIV-lea (1769-1774).

conciliului tridentin. Spațiul sacru capătă semnificații ce însumează aceste concepții, scenă a hierofaniei, ca manifestare a sacrului (Nagy 2008, 138).

Protestantismul a alungat arta din biserică, dar prin acest demers ,,a reușit să o repună în drepturi, căci odată alungată din viața religioasă și din sferele divine, arta se eliberează de sub tutela teologiei, se laicizează și își găsește adevăratul rol social, acela de a înnobila și îmbogăți viața omului, de a reda artistic realitățile terestre, dincolo și înafara viziunii mistice asupra lumii pământești“ (Mureșan 1999-2002, 11).

Ordinele catolice sosite în provincie după cucerire au avut un rol hotărâtor în promovarea principiilor arhitecturii baroce central-europene în arhitectura ecleziastică. Iezuiții, franciscanii (salvadorieni și misericordieni), piariștii spre sfârșitul secolului după mutarea acestora de la Sântana vor construi biserici și mănăstiri repectând normele edilitare statuate de conciliul tridentin.

Ordinul franciscan primește pentru sprijinul acordat imperialilor în războiul cu turcii un teren pentru edificarea bisericii și mănăstirii ordinului în 1733 (Vlăsceanu, 2012, 2017) biserică închinată sfântului protector al Banatului, Nepomuk. Monumentul nu mai face parte din peisajul urban al Timișoarei, fiind distrus de artileria grea în timpul revoluției de la 1848. Considerațiile stilistice legate de arhitectura, sculptura de altar și pictura plafonantă păstrată în fotografii realizate în 1911, înainte de dărâmarea bisericii, de către un elev al școlii piariste din Timișoara, au făcut obiectul studiilor publicate de către autoare pe parcursul ultimului deceniu, considerent ce impune trimiterea la sursele edite. Planurile păstrate de arhiva Diecezei romano-catolice din Timișoara evidențiază formulele spațiale ale planului tip și plastica fațadelor ca și elemente ale studiului prezent.

Spațiul festiv proiectat în interiorul bisericii catolice și-a găsit normele și formele chiar în regulile conciliare, dintre acestea se cuvine a le menționa pe cele ce au impulsionat modificările servindu-se de recuzita de valori plastice și iconografice, reconfigurate pentru a servi noului statut, cel de instituție victorioasă ce-și proiectează principiile în totală opoziție cu aniconismul promovat de reforma religioasă.

Fațada bisericii franciscane din Timișoara prezintă un miniportic (*propylea*). Interiorul fostei biserici- atât cât se poate observa din imaginile document surprind sistemul de boltire *a vella* pe dublouri care separă spațiul navei în trei travee, decroșul navei unice a tipului planimetric sală, corul amplu subliniat de altarul principal (Vlăsceanu 2012; 2017). În exterior accentele barocului sunt austere și constau din ritmarea cu pilaștri care subliniază traveele interioare și accentuarea motivului central racordat pe volute pe fațada principală. După dezafectarea bisericii, fragmente din decorul interior (sculptură de altar, pictură au fost redirecționate către bisericile catolice din Banat. Prima travee a mănăstirii construite ca parte a complexului franciscan se păstrează, fiind înglobată unui edificiu actual în colțul nordic al Pieții Libertății **(Fig. 3, 4)**.

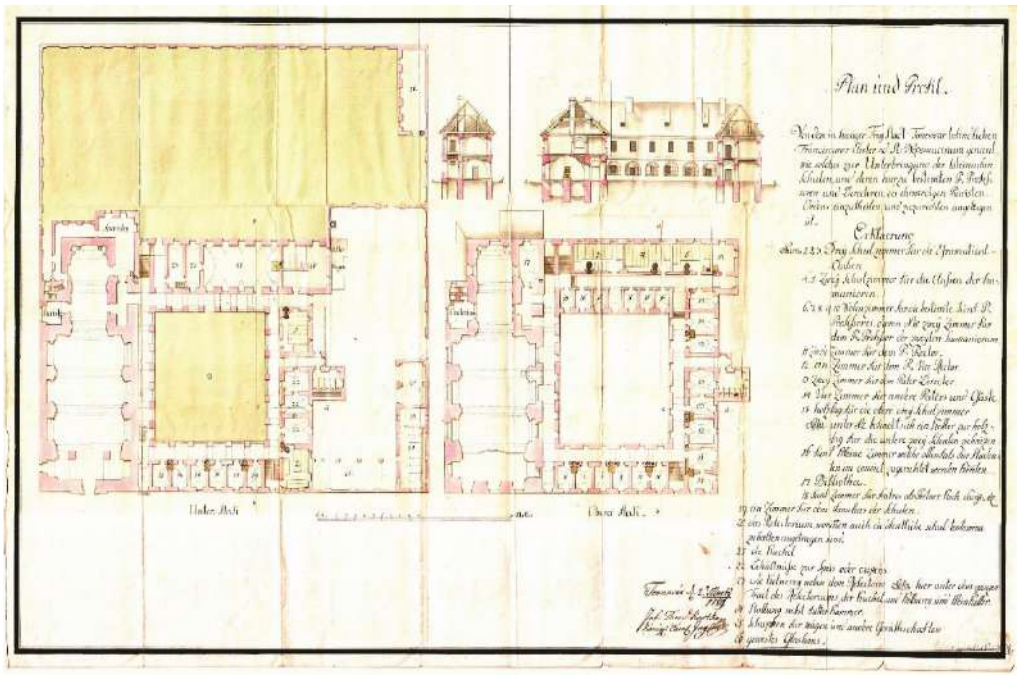


Fig. 3 Plan și elevație a bisericii franciscanilor bosnieci Sf. Nepomuk din Timișoara, datat 1789, semnat Th. Kostka, *Arhiva Diecezei romano-catolice din Timișoara.*

Fig. 4 Biserica Sf. Nepomuk din Timișoara, foto 1911, (Konrad Staud), *Arhiva ordinului Piarist din Budapesta*.

În categoria modelelor oficiale cu un comanditar de elită intră şi construcţia catedralei romano-catolice din piaţa Unirii începută în 1736 şi terminată în 1774 când a fost adăugată decoraţia interioară. Fosta Piață Prinz Eugen (azi Unirii) din Timișoara este definită de acest monument de arhitectură religioasă în formele căruia identificăm principii formale ale stilului baroc conturate ca ecouri ale creației lui Johann Bernhard Fischer von Erlach.

Construcţia acestui edificiu a constituit şantierul şcoală în evoluţia arhitecturii din Banat, planurile păstrate în arhiva vieneză ne relevă complexitatea tipologică şi decoraţia arhitecturală. Atribuit în literatura de specialitate celebrului architect vienez Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) edificiul s-a conturat ca emanație a *Hoffbauamt*-ului vienez. Ctitoria catedralei romano-catolice consonează cu edificii semnate și modelate de geniul celebrului arhitect, monumentul fiind unanim acceptat ca cea mai importantă ctitorie imperială edificată în estul imperiului, cei doi comanditari fiind împăratul Carol al VI-lea ce pune și piatra de temelie în 1736 și fiica sa împărăteasa Maria Tereza, care continuă construirea chiar și în perioada de austeritate economică traversată de imperiu în perioada domniei sale (1740-1780).

Evenimentul care a declanșat construirea catedralei a fost mutarea episcopiei de la Cenad la Timișoara în 1733, prilej pentru a se construi și un sediu episcopal. Biroul aulic de la Viena a realizat planurile pentru catedrala timișoreană, care au fost puse în practică și realizate într-o manieră simplificată fiind semnate de fiul arhitectului, Joseph Emmanuel Fischer von Erlach (1693-1742). Paternitatea edificiului a fost subiect de analize și dezbateri din rațiuni care țin de existența sau inexistența unor documente care să o dovedească sau infirme cu certitudine.

H. Diplich publica în 1970 monografia domului timișorean în care documentele păstrate de arhivele de stat din Viena ce cuprind date despre monument (devize, constructori participanți, modele) articulează evoluția etapelor de construcție. Cu analogii stilistice în cazul bisericii mănăstirii Maria Kirchenthal din Austria și biserica colegiului din Salzburg, edificiul este un exemplu în privința receptării barocului târziu, clasicizant (Vârtaciu-Medeleț 2015, p. 102).

Pe lângă cele două nume consacrate ale stilului baroc vienez, la edificare participă și ingineri camerali și meșteri, Kaspar Diessl și Johann Lechner sau Carl Joseph Römmer care definitivează turnurile fațadei, pe care le și semnează în planul păstrat în arhivele vieneze. Edicula de pe fațadă, consemnată documentar ca și *Portiquae* ar fi o modificare a planului inițial, pusă în operă de C. J. Römmer, inginerul provincial, cel care realizează și turnurile de pe fațadă. Din suita celor ce și-au pus semnătura pe fragmente din monument menționăm cronologic succesiunea de executanți camerali: căpitan și inginer militar Kaspar Dissel (1694-1768) devenit în 1722 cetățean al Timișoarei. Acesta participă la extinderea fortificațiilor, la șantierul domului și la biserica spitalului ridicată de ordinul Misericordienilor până în 1751 când este menționată relocarea sa la Ofen, apoi la Olomoucz (Buzilă 1978). Kaspar Dissl a oferit trei variante de plan cu trei devize diferite din care s-a ales cea mai convenabilă variantă din punct de vedere economic. Piatra de temelie a edificiului a fost așezată la

6 august 1736 (Diplich 1970, 281-285). Din planurile semnate de acești constructori reiese caracterul oficial al comenzii, ctitorie imperială vizibil accentuată de planul cu decor plastic ce evocă prin prezența acvilei bicefale (în proiect pe fațadă) inserția vizuală a simbolurilor Caesarului – Carol al VI-lea **(Fig. 5, 6, 7)**.

În cazul Transilvaniei sunt inițiate construcții noi și readaptări ale edificiilor manieriste și renascentiste la noile formule edilitare conciliare. Mediul nobilimii protestante a fost în cazul Transilvaniei receptiv la noile formulări arhitecturale și chiar a noului mod existențial: curentul cultural-artistic și social al barocului de esență vest europeană (Sabău 2001, 75). Primenirea orașului Timișoara, devenit capitala provinciei imperiale Banat, s-a realizat în acord cu principiile programatice aulice, debutând cu arhitectura militară și religioasă (suport al credinței promovate de ordinele catolice ce au însoțit armata imperială în demersul colonizator), extinsă la decorul urban cu sculpturi monumentale, sculptură și pictură de altar (cu puține exemple autentice păstrate în cazul picturii murale pentru Banat).

Inginerul cameral Fortunato Prati efectuează o călătorie de documentare la Timișoara în 1724 pentru a studia posibilitățile de realizare a catedralei și a palatului episcopal (Born 2001, 217).

Fig. 5 Fațada principală (Westwerk), catedrala romano-catolică din Timișoara, 1762, *Arhiva Diecezei romano-catolice din Timișoara.*

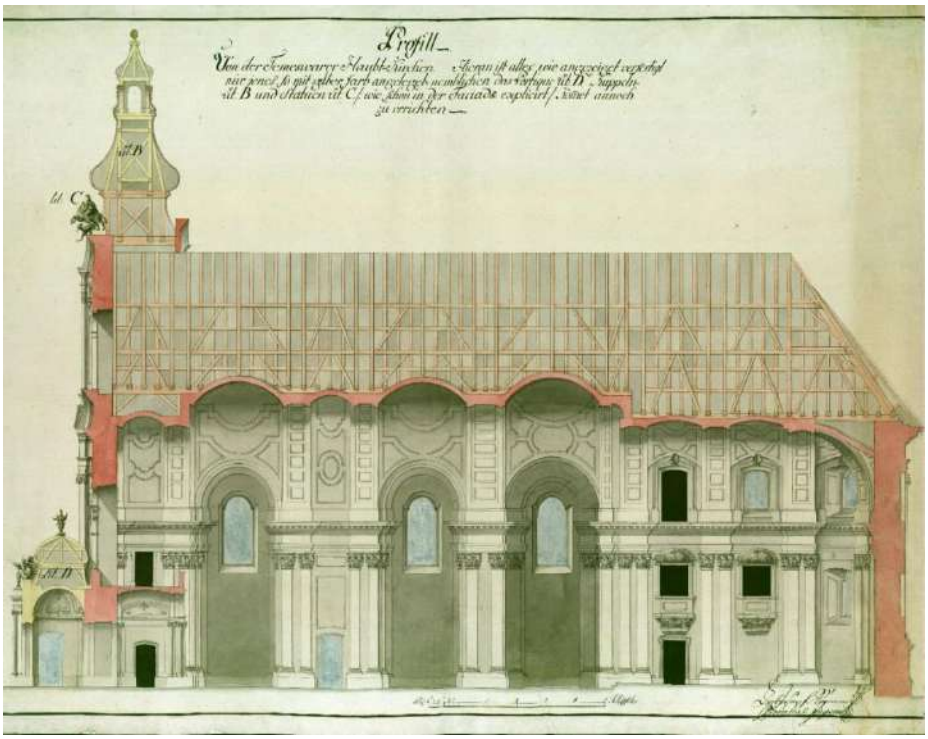


Fig. 6 Plan elevație fațada sudică, catedrala romano-catolică din Timișoara, *Arhiva Diecezei romano-catolice din Timișoara.*

Fig. 7 *Portiquae,* catedrala romano-catolică din Timișoara, C. J. Römmer, *Arhiva Diecezei romano-catolice din Timișoara.*

O particularitate locală a domului romano-catolic din Timişoara, prima ctitorie imperială din provincie şi sediu al episcopiei catolice mutate de la Cenad, este planimetria în formă de cruce dublă cu transept, boltit *a vella* pe dublouri. Spiritul plastic este cel de factură vieneză, o emanaţie a *Hoffbauamt*-ului vienez, trăsături caracteristice arhitecturii de factură central-europeană ce vor fi des întâlnite în arhitectura din mediul rural la bisericile de zid ce în decursul sec. al XVIII-lea le vor înlocui pe cele de lemn şi chirpici, desigur la o scară redusă și fără accentul dat de cele două turnuri pe fațadă.

Caracteristic barocului acestor construcţii din mediul rural nu este decoraţia excesivă specifică manifestărilor central-europene, ci un stil echilibrat cu o planimetrie ce evocă simplitatea (prin planimetria de tip sală), cu un spaţiu amplu al navei, cu boltire *a vella* pe dublouri, ritmare compoziţională prin alternarea motivelor decorative integrate parţial structurilor construite (cornişe puternic profilate, pilaştri, coloane, ordine arhitecturale clasice folosite prin alternanţă pentru o plastică a faţadelor mai animată, frontoane în formă de semicerc, triunghi și sprânceană, decorate cu motive fitomorfe, mascheroni etc.). Aceste biserici edificate de ordinele catolice în Banat în secolul al XVIII-lea derivă din prototipul creat de Anton Pilgram (Nagy 1970; Volkmann 2001; Vlăsceanu 2017;2018) fiind structuri de plan bazilical cu două turnuri pe faţadă, cor amplu şi un interior grandios, cu altar principal şi altare laterale ca elemente obligatorii ale scenografiei baroce. Fosta biserică a franciscanilor bosnieci din Timişoara, dedicată Sf. Ioan Nepomuc, sau biserica franciscanilor salvadorieni a Sf. Ecaterina, cu primul ei turn, ridicat de arhitectul Theodor Kostka, se încadrează modelului cu un singur turn pe faţadă, constituind adevărate prototipuri care vor inspira construirea bisericilor în mediul rural, deopotrivă aparţinând catolicilor, dar mai ales a ortodocşilor cărora li s-a îngrădit manifestarea credinței prin edificarea unor monumente reprezentative, dominate de turn pe fațadă.

Construcţia catedralei romano-catolice a constituit o experiență singulară în evoluţia arhitecturii din Banat, planurile păstrate în arhiva vieneză relevă complexitatea tipologică şi decoraţia arhitecturală exterioară propusă de autor, semnatar al planului: *plana proiectaque aedificii Viennae confecta sunt per aulicum caesare reg. celeberrimum architectum Emanuelem Fischer von Erlach* (Voit 1971, 48), plan care a suferit modificări din raţiuni economice. Continuator al proiectelor tatălui său, Emanuel Bernhardt Fischer von Erlach contribuie la proiectul considerat ideal (*Ideal plan*), datat în 1723 şi realizat începând cu anul 1736. Situaţia economică a Banatului în timpul domniei Mariei Tereza a condus la simplificarea realizării construcţiei, în special a compoziţiei faţadei şi a decorului interior finalizat în 1774. Catedrala catolică din Timişoara şi biserica catolică din Lenauheim (1777) vor fi singurele ctitorii imperiale din Banat, ambele stabilind din punct de vedere formal anumite canoane ale arhitecturii baroce, care din raţiuni economice nu vor fi copiate, iar modelele vor fi simplificate, adaptate realităţilor din mediul urban şi rural bănăţean. Acesta nu este un fenomen unic, fiind evidenţiat şi în evoluţia provinciilor vecine, cum este cazul Ungariei și Transilvaniei (Vlăsceanu 2012).

Importanţa catedralei romano-catolice, considerată un *ex-voto* imperial, rezidă din interesul acordat de autorităţi înzestrării cu opere de artă semnate de artişti proveniţi din mediul academic sau de pe şantierele central-europene, apelându-se în acest caz pentru execuția decorației interioare la sculptorul Johann Joseph Ressler (1700-1772) care realizează tabernacolul şi statuile monumentale pandante altarului principal. Și altarele laterale realizate perechi (câte trei pe fiecare latură a navei) dezvoltă forme arhitecturale cu frontoane elaborate şi sculpturi rampante consonante, realizate după toate normativele scenografiei baroce (Vlăsceanu 2000-2001, 160-161). Sculptura altarului principal al primei ctitorii imperiale din Timişoara, catedrala romano-catolică, este cea mai expresivă realizare a stilului baroc din Banat. Amvonul executat în 1766 de către Georg Wittman înfăţişează pe proorocii Moise cu tablele legii şi Aaron, iar pe feţele corpului principal sunt dispuse trei panouri cu scene în tehnica reliefului plat, înfățișând Buna Samariteancă, Sfântul Ioan Botezătorul şi Ispitirea, scene în rame decorate pe margini cu *roccaille*-uri, ornamente rococo specifice perioadei în care au fost realizate. Modelul va fi preluat și interpretat la o scară diferită, semnatari în cazul bisericilor catolice din provincie fiind meșteri individualizați din rândul coloniștilor înzestrați cu mai puține calități artistice (bisericile romano-catolice din Lenauheim, Grabați, Iecea Mare, Neudorf).

Arhitectura barocă din Timișoara reflectă o lume a formelor definită de particularităţi din mediile creatorilor şi încarcată de semnificaţii legate de evenimentele din plan politic, economic, social şi cultural. Analiza monumentelor și documentele de arhivă ce fac referire la paternitatea acestora, precum și conotațiile religioase conferite spațiului sacru în acord cu formulările tridentine, aduc în atenția cercetării formule planimetrice consacrate în spațiul central-european, la care se adugă plastica arhitecturală în care formel atenuate ale barocului francez se întrevăd cu claritate. Secolul XVIII a constituit o placă turnantă în confluențele vest-est, domeniul arhitecturii religioase cu pătrunderea stilului baroc fiind exemplificat de studiile de caz, ctitorii imperiale și religioase ale ordinelor catolice sosite în provincia Banat după anexarea acesteia la conglomeratul de manifestări din Europa. Studiul surprinde un fragment din această Europă a formelor, dintre acestea cele baroce fiind cele mai dinamice, cu impact în formularea stilistică ce surprinde metamorfoze târzii ale artei contrareformei religioase, reinvestită prin imaginarul sacru.

Bibliografie

Born, Robert. 2001. *Die Domkirche in Timișoara. Eine kunstgeschichtliche Interpretation*, in ,,Beitrage zur Kunstgeschicthe Ostmitteleuropas". Marburg: Verlag Herder Institut, p. 212-248.

Buzilă , Adriana. 1978. *Catedrala romano-catolică din Timișoara,* în *,,Tibiscus",* Timișoara, p. 237-250.

Buzilă, Adriana. 1997. *Carl Alexander Steinlein. Arhitect și inginer în Banatul secolului al XVIII-lea*, în ,,Analele Banatului. Artă.", Timișoara, p. 25-30.

Buzilă, Adriana. 1998a. *Bisericile baroce din Banat* (mss. teză de doctorat). Cluj-Napoca: Universitatea Babeș-Bolyai.

Buzilă, Adriana. 1998b. *Tehnicieni constructori în Banatul secolului al XVIII-lea*, în ,,Analele Banatului. Artă",Timișoara, p. 39-42.

Mureșan, Valentin. 2002. *Estetica barocului între religie și filosofie*, în „Analele Banatului. Artă". Timișoara: Mirton, p. 11-20.
Hostiuc, Constantin. 2008. *Barocul românesc.Gesturi de autoritate, replici și ecouri*. București: Noi Media Print.
Nagy, B. Margit. 1970. *Reneszánsz és barokk Erdélyben*. București: Kriterion.
Poulet, Georges. 1987. *Metamorfozele cercului*. București: Univers.
Porumb, Marius, Vlăsceanu, Mihaela. 2018. *Arhitectura în Transilvania şi Banat în secolul XVIII*, în *„Arta din România. Din preistorie în contemporaneitate***"** vol. II. Bucureşti: Ed. Academiei Române & Ed. Mega, p. 10-80.
Sabău, Nicolae. 2001. *Maestri italiani nell'architettura religiosa Barocca della Transilvania*. București: Ararat.
Voit, Pál. 1971. *Der Barock in Ungarn*. Budapest: Corvina Helikon.
Vârtaciu-Medeleț, Rodica. 2015. *Valori de artă barocă din Banat*. Timișoara: Interart Triade.
Villari, Rosario. 2000. *Omul baroc*. Iași: Ed. Polirom.
Vlăsceanu, Mihaela. 2000-2001. *Consideraţii privind sculptura altarelor laterale ale Domului Romano-Catolic din Timişoara*, în „ARS TRANSILVANIAE", IX, București: Editura Academiei, p.159-164.
Vlăsceanu, Mihaela. 2011. *Între normă şi formă. Evoluţia arhitecturii baroce în mediul ortodox din Banat (secolul al XVIII-lea),* în volumul *„Identitate confesională şi toleranţă religioasă în sec. XVIII-XXI",* Annales Universitatis Apulensis, Series Historica,15/II, Alba-Iulia: Mega, p. 89-112.
Vlăsceanu, Mihaela. 2012. *Un monument baroc dispărut-biserica Sf. Ioan Nepomuk din Timişoara*, în *„Quaestiones Romanicae".* Szeged: Jatte University Press, pp. 107-122.
Vlăsceanu, Mihaela. 2017. *18th Century Serbian Architectural Principles in the former provinces of the Habsburg Empire, a case study on Banat and Hungary,* în „Ishodista", Nis: Filosofky Fakultet, p.63-76.

Webografie

Volkmann, Swantje. 2001. *Die Architektur des 18. Jahrhunderts im Temeswarer Banat*. Heidelberg (mss. teză de doctorat) http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/1823/1/Dissertation.pdf. Ultima accesare la 10.12.2021.

QVAESTIONES
ROMANICAE IX

Carte și bibliotecă

Book and Library

DOI: 10.35923/QR.09.03.19

Ivona OLARIU
(Asociația Universităților, Institutelor de Cercetare-Dezvoltare și Bibliotecilor Centrale Universitare din România *Anelis Plus*, Biblioteca Centrală Universitară *Mihai Eminescu* Iași)

Sunt bibliotecile sustenabile în noua lume a *științei deschise*?

Abstract: (**Are libraries sustainable in the new *open science* world?)** The study regarding the behavior of researchers with respect to scientific literature analyses topics such as: the preference in obtaining electronic information, compared to the traditional way (printed), the preferred location when accessing electronic information (from within the university campus or from the outside), the type of preferred documents (book, scientific articles, conference proceedings etc), language preferences based on the user's scientific profile. The respondents were invited to formulate requests of new services, for maximizing the effectiveness and efficiency of the digital documentation process, for increasing efficacy of access, search and refining of the information. We also investigated the knowledge stock regarding *open science, Creative Commons licenses, article processing charge (APC), Plan S*, the European regulations regarding *open data*, and continued with researching the acceptance level of switching from the *pay-and-read* model to the *pay-and-publish* model. Due to the fact that libraries are info-documentary entities directly involved in sustaining and promoting the new informational environment and the new publishing methods, the ways through which these objectives can be met were also analyzed, together with the roles of library and information science specialists in a world where terms such as *online, electronic, digital* define scientific documentation. The results of the study showed significant differences in the level of knowledge regarding the investigated concepts, as well as the need for involving university libraries in providing a suitable education for the acceptance of the new publishing methods.

Keywords: *open science, open access, electronic scientific literature, info-documentary resources, university library.*

Rezumat: Studiul referitor la comportamentul cercetătorilor față de literatura științifică analizează subiecte precum: preferința de a obține informația pe suport electronic în comparație cu suportul tradițional (tipărit), locul preferat de a accesa informația în format electronic (din interiorul sau exteriorul campusului universitar), tipul preferat de documente (cărți, articole științifice, lucrări ale conferințelor etc), limba de studiu preferată, bazate pe profilul științific al utilizatorului. Respondenții au fost invitați să formuleze solicitări pentru noi servicii pentru maximizarea eficacității și eficienței procesului de documentare în mediu digital, pentru creșterea eficacității accesului, căutării și rafinării informațiilor. De asemenea, am investigat cunoștințele privind *știința deschisă, licențele Creative Commons, taxa de procesare a articolelor (APC), Planul S*, reglementările europene privind *datele deschise* și am continuat cu cercetarea nivelului de acceptare a trecerii de la modelul *pay-and-read* la modelul *read-and-publish*. Deoarece bibliotecile sunt entități info-documentare implicate direct în susținerea și promovarea noului mediu informațional și a noilor metode de publicare, au fost analizate și modalitățile prin care aceste obiective pot fi îndeplinite, împreună cu rolul specialiștilor în științele informării și documentării, într-o lume în care termeni precum *online, electronic, digital* definesc documentarea științifică. Rezultatele studiului au arătat diferențe semnificative în nivelul de cunoștințe referitor la conceptele investigate, precum și necesitatea implicării bibliotecilor universitare în furnizarea unei educații adecvate pentru acceptarea noilor metode de publicare.

***Cuvinte-cheie**: știință deschisă, acces deschis, literatură științifică electronică, resurse de informare și documentare, bibliotecă universitară.*

Introducere

Lucrarea valorifică rezultatele unui studiu realizat de Asociația Universităților, Institutelor de Cercetare-Dezvoltare și Bibliotecilor Centrale Universitare din România *Anelis Plus*, în martie 2020, a căror evaluare oferă o înțelegere adaptată a cerințelor de informare științifică a utilizatorilor din mediul academic și de cercetare și sprijină consorțiul în proiectarea unui mediu online de documentare, la nivel național, conform nevoilor informaționale actuale.

Obiectivele studiului

S-a pornit de la premisa că o înțelegere corectă a profilului utilizatorilor va permite corelarea serviciilor cu nevoile lor informaționale și dezvoltarea unor competențe avansate în utilizarea resurselor infodocumentare, condiție necesară pentru valorificarea resurselor disponibile, având drept consecință indirectă creșterea producției științifice românești.

Așadar, analiza răspunsurilor din chestionar a avut ca scop necesitatea de a cunoaște comportamentul mediului academic și de cercetare față de literatura științifică pentru:

- oferirea unor servicii de informare şi documentare care să răspundă aşteptărilor,
- identificarea celor mai bune practici în domeniu,
- evaluarea eficienței și eficacității activităților desfășurate în cadrul proiectelor derulate la nivel național,
- stabilirea nivelului de cunoaștere a noțiunilor referitoare la cele mai noi concepte în domeniu, pentru alegerea celor mai potrivite metode de instruire și de promovare.

De asemenea, sondajul și-a propus și analiza opiniilor utilizatorilor în legătură cu serviciile oferite de biblioteci, în strânsă legătură cu personalul care intermediază accesul la cunoaștere, prin crearea unui cadru adecvat, dar este și creator de informație, precum și cu resursele care dau consistență procesului de informare și documentare.

Metodă

Studiul s-a desfășurat online, pe un eșantion reprezentativ al comunității științifice din România. Populația țintă a fost de 150.675, reprezentând populația țintă în Proiectul *Anelis Plus 2020* în momentul distribuirii chestionarului, eșantionul

reprezentativ calculat fiind de 663 (probabilitate 99%, eroare 4,5%). Au fost validate chestionarele de la 734 respondenți.

Chestionarul este structurat în 7 secțiuni, cu o scală de apreciere de la 1-9 (1- nivel scăzut/nu sunt de acord/deloc important; 9 - nivel ridicat/sunt foarte de acord/extrem de important; secțiunile 1-5 includ 38 întrebări, în timp ce ultimele 2 conțin date referitoare la frecvența accesării resurselor electronice și date despre respondenți).

Rezultate și interpretare

Opiniile exprimate și prelucrate au următoarea structură: 21,1% respondenți din domeniul inginerie, 14% - fizică & chimie, 13,4% – economie, 7,5% – medicină, 6,2% provin din zona psihologie/ pedagogie/ științe politice, 5,4% din domeniul litere și limbi străine, 5,1 procente revin matematicii & informaticii, 4,3% respondenți sunt din zona agronomiei/ medicinei veterinare, 4,3% – biologie şi biochimie, 2,5% - geografie, 1,5% - istorie, 1,2 %– drept, altor domenii precum arte, filosofie, sociologie, farmacie revenindu-le procente mai mici de 1.

Prezentarea, încă din debutul lucrării, a datelor despre respondenți, este importantă pentru că ar putea reprezenta un factor de influență a rezultatelor, aceștia provenind majoritar din domeniul ingineriei, al științelor naturii și al științelor vieții.

În ceea ce privește profesia/ nivelul de studii, aproape jumătate dintre cei chestionați sunt cadre didactice universitare (48,9%), 22,7% sunt cercetători științifici, fiind urmați de personalul de specialitate din biblioteci (6,1%). Pe cele 3 cicluri de studii, studenții implicați în studiu sunt doctoranzi (13,6%), studenți la master (1,5%) și la licență (4%).

42% dintre utilizatorii studiați/potențialii utilizatori au între 31-45 ani, 37,8% se situează în intervalul 46-65 ani, fiind urmați de cei de 23-30 ani (14,3%) și de cei peste 65 (6%). 55,4% dintre respondenți sunt de gen feminin, diferența fiind reprezentată de genul masculin.

Putem considera răspunsurile lor ca venind din partea unor utilizatori familiarizați cu utilizarea resurselor electronice, deoarece peste jumătate (51,7%) afirmă că le accesează zilnic *din spațiile universității/institutului/bibliotecii*, 29,6% o fac săptămânal, 11,9% - lunar, 5,4% - trimestrial, existând și un procent de 1,4 care nu apelează la acest serviciu.

Evaluarea accesării resurselor electronice *din afara campusului, utilizând contul de acces mobil*, a reliefat o utilizare zilnică (45%), săptămânală (38,9%), lunară (9,1%), în timp ce 4,2 procente utilizează trimestrial serviciul, iar 2,8 nu o fac deloc în acest mod.

Primele 4 întrebări, care constituie secțiunea I, oferă informații despre:

- **modul preferat de consultare a informației științifice (documente tipărite *vs***

documente electronice: în timp ce 26,5% dintre utilizatori preferă să consulte documente în format tipărit, iar 38% nu agreează deloc acest lucru, 85,3% își declară preferința pentru formatul electronic, doar 2,5% declarându-se foarte puțin interesați).

În continuare, am studiat repartiția acestor preferințe (format tipărit, format electronic), în funcție de domeniile de cercetare și de profesia respondenților (fig.1-4). Așadar, am analizat *cine* utilizează formatul tipărit, respectiv formatul electronic, în funcție de cele 2 criterii.

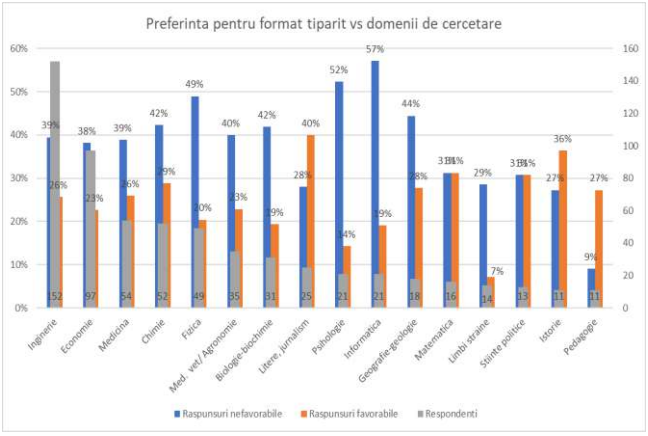


Figura 1

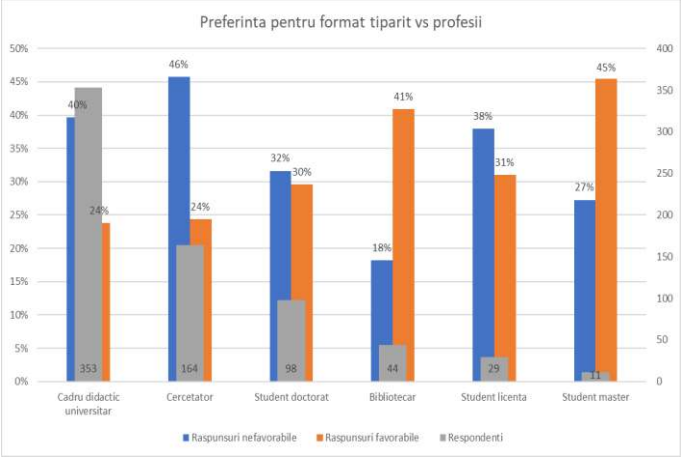


Figura 2

Domeniile care preferă, în mare măsură, formatul tipărit sunt litere și jurnalism, istorie, matematică, științe politice, acesta nefiind preferat de informatică, psihologie, fizică, geografie. Utilizatorii care au notat cu punctaje mari opțiunea de documente tipărite sunt studenții la master, urmați de bibliotecari, iar cei care au acordat punctaje

mici sunt cercetătorii și cadrele didactice. Un relativ echilibru a fost înregistrat în cazul studenților la licență și a doctoranzilor.

85,3% dintre respondenți își declară preferința pentru formatul electronic, indiferent de domeniul științific în care activează sau de profesie, ceea ce se poate observa și în fig.3 și 4.

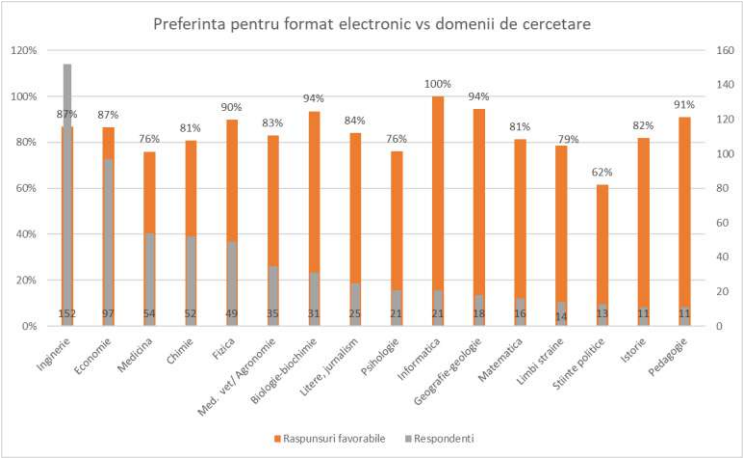


Figura 3

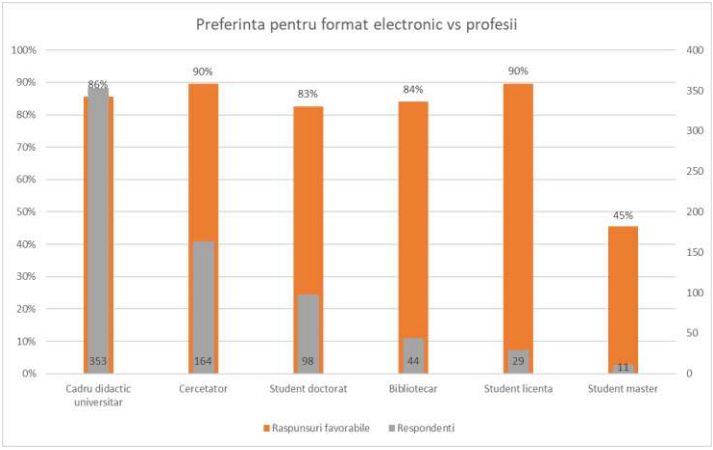


Figura 4

În același scop, al rafinării rezultatelor, am analizat ce grupe de vârstă utilizează formatul tipărit, respectiv formatul electronic, rezultatele fiind prezentate în fig.5 și fig.6. Formatul tipărit este cel mai utilizat de respondenții peste 65 ani, cel electronic aflându-se între opțiunile tuturor participanților la studiu, indiferent de vârstă.

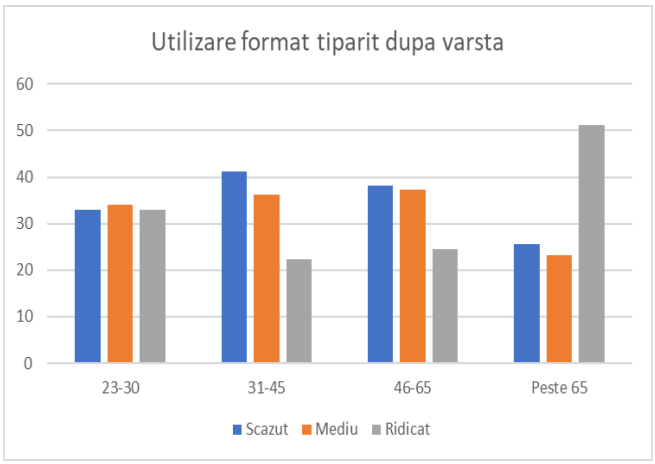


Figura 5

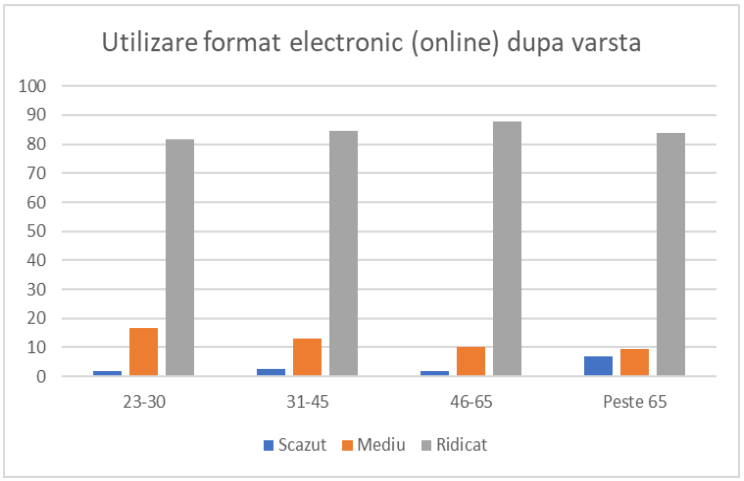


Figura 6

- **modalitatea preferată de acces a literaturii științifice în format electronic;**

dacă în ceea ce privește accesul pe bază de IP preferințele sunt oarecum echilibrate (37,3% nu agreează/ 26,9 agreează moderat/ 35,9 utilizează larg), accesul mobil AM, pe bază de cont și parolă, care oferă avantajul documentării fără prezență fizică în campus, se bucură de o mult mai largă popularitate, 85,4% dintre respondenți declarând că îl preferă și doar 5,1 procente declară că nu se numără printre preferințe. De altfel, statisticile de utilizare, aflate în creștere exponențială, în ultimii 2 ani, se datorează mai ales utilizării accesului mobil.

Studiul care ține cont de numărul de rezultate/respondenți per domenii și per profesii, în cazul *accesului mobil*, a condus la rezultatele prezentate în fig. 7-8. Declară că preferă accesul mobil, cu variații între 67 și 100%, reprezentanții tuturor domeniilor

științifice, fiind oarecum surprinzător situarea pe ultimele 2 locuri în ierarhie a biologiei (71%) și fizicii (67%) – fig.7.

Din fig.8 se observă că preferința pentru acces mobil este echilibrată între profesii, cu un maximum pentru studenții la licență (97%) și un minimum pentru cercetători (74%), având deci valori ridicate în cazul tuturor categoriilor profesionale analizate.

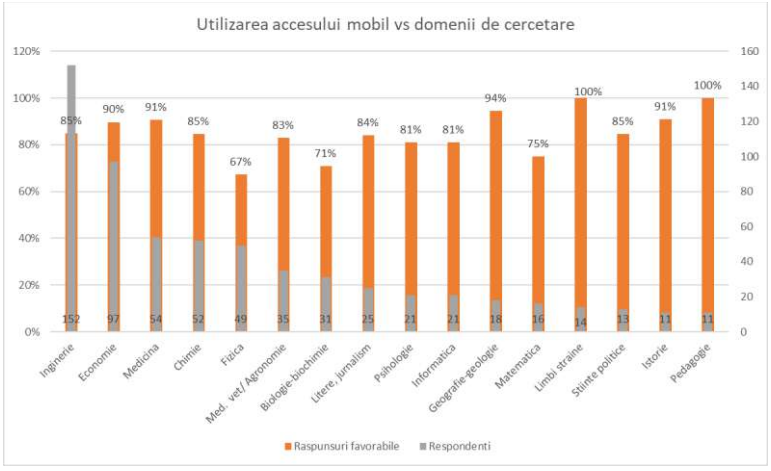


Figura 7

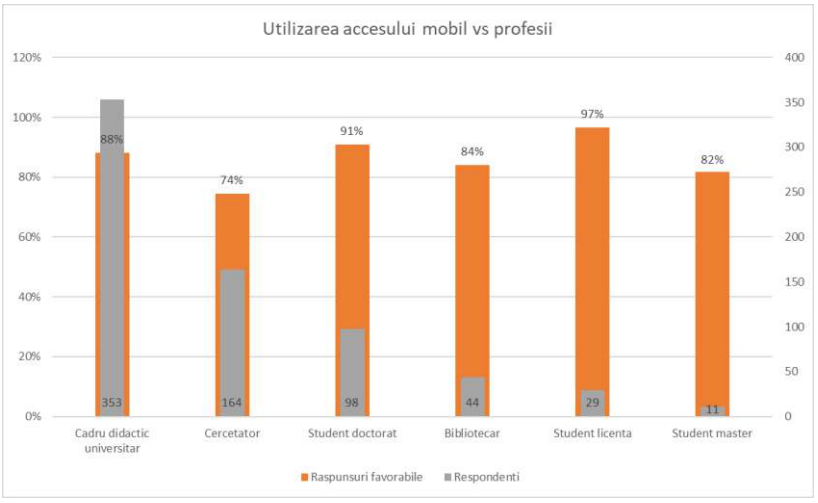


Figura 8

- **tipurile preferate de documente în format electronic consultate**

(e-books, articole din periodice, lucrări din conferinţe etc), analiza acestora indică preferințe ridicate pentru cărți electronice (58,7%), articole științifice (93,3%),

lucrări ale conferințelor (53,4%), opțiuni explicabile dacă se ia în considerare structura pe domenii și nivelul științific al respondenților. Așadar, în funcție de domeniul științific în care activează/profesia pe care o au, opțiunile utilizatorilor merg către un tip sau altul de documente electronice (fig.9-14).

Atunci când se gândesc la tipurile de documente în format electronic preferate, opțiunea favorită este reprezentată de e-books (mai ales pentru istorie, limbi străine, litere şi jurnalism – fig.9), iar în funcție de profesii – studenții la master și bibliotecarii situează acest tip de documente în topul celor dorite pentru documentare (fig.10). În cazul niciuneia dintre categoriile investigate nu au fost calculate procente mai mici de 50.

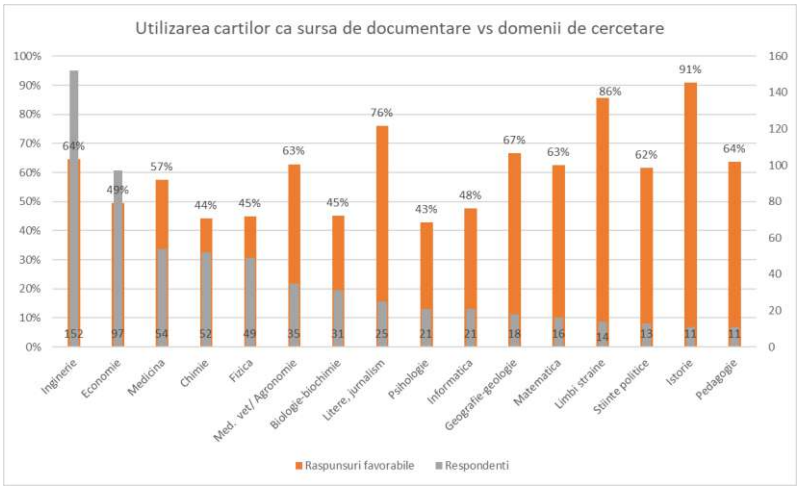


Figura 9

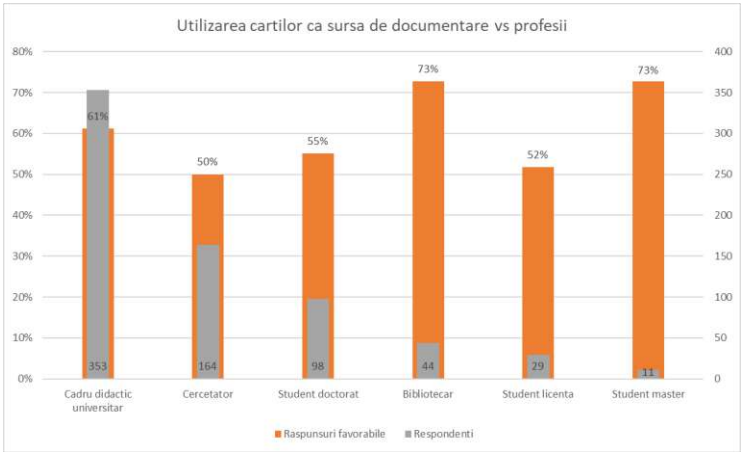


Figura 10

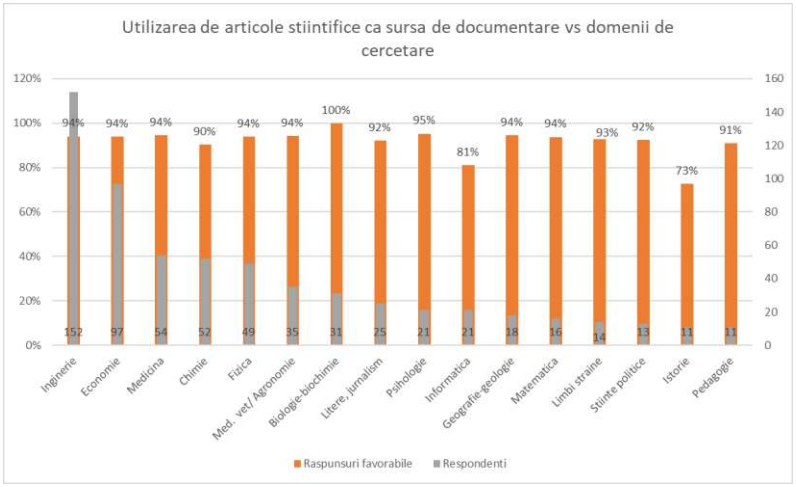


Figura 11

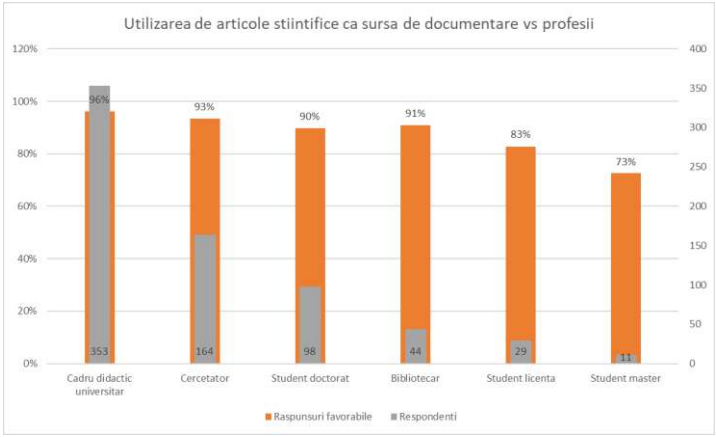


Figura 12

Articolele științifice au înregistrat punctaj maxim în cazul domeniului biologie, acestea fiind în scădere ușoară, până la 81 (informatică) și 73 (istorie), deci se poate afirma că sunt între opțiunile tuturor domeniilor științifice. Analizând opțiunile în funcție de profesii, procentul de cadre didactice (96%) și de cercetători (93%) sunt cele mai ridicate, valori explicabile dacă luăm în considerare că studenții din primele două cicluri de studii accesează mai puțin articole din reviste științifice, procentul fiind în creștere pe măsura creșterii nivelului de studii (doctoranzi) – fig.11, 12.

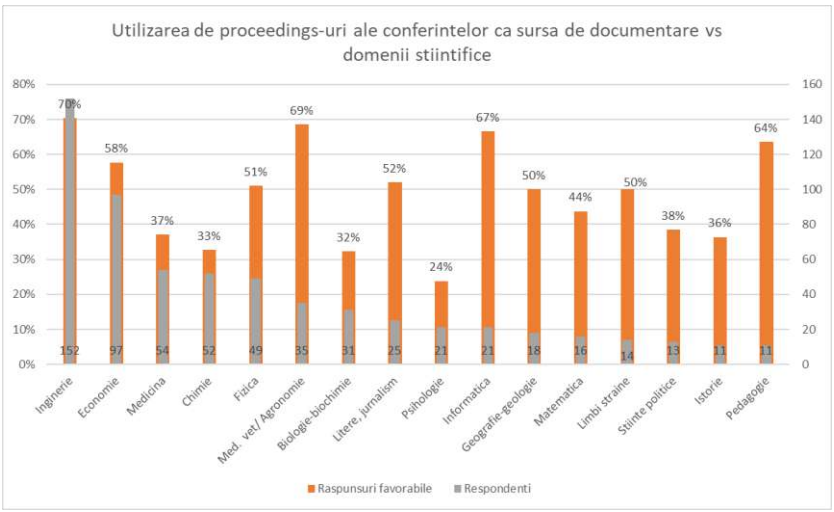


Figura 13

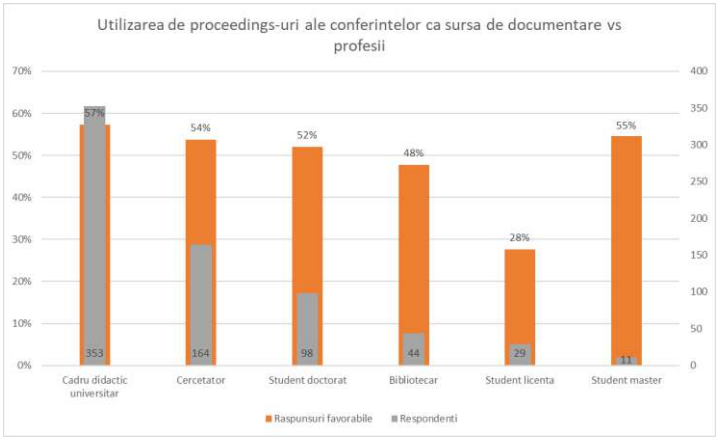


Figura 14

Lucrările conferințelor sunt folosite de către cei din domeniul ingineriei, agronomiei, informaticii și pedagogiei, categoriile profesionale în preferințele cărora ocupă o poziție privilegiată fiind cadrele didactice (57%), cercetătorii și studenții la doctorat și master. De un interes mai redus se bucură în cazul studenților la licență (28%), observație perfect explicabilă de argumentul că activitatea științifică la acest nivel este la început.

- **limba de studiu pentru documentele electronice indică preferințe pentru limba**

engleză (93,7%), limba română (46,8%), franceză (doar 26,2%), germană (doar 6,7%); în ultimele 2 situații, se remarcă preferința lingvistică scăzută pentru franceză –

51,1% (dintre care 30,6% notează cu 1) și pentru germană – 82,1% (dintre care 64,1% notează cu 1).

În ceea ce privește preferința ridicată sau scăzută, pentru una din limbile menționate în chestionar (română, engleză, franceză, germană) în funcție de domeniul științific, respectiv profesia respondenților, și numărul de rezultate pentru fiecare din aceste categorii, am obținut următoarele grafice (fig.15-22).

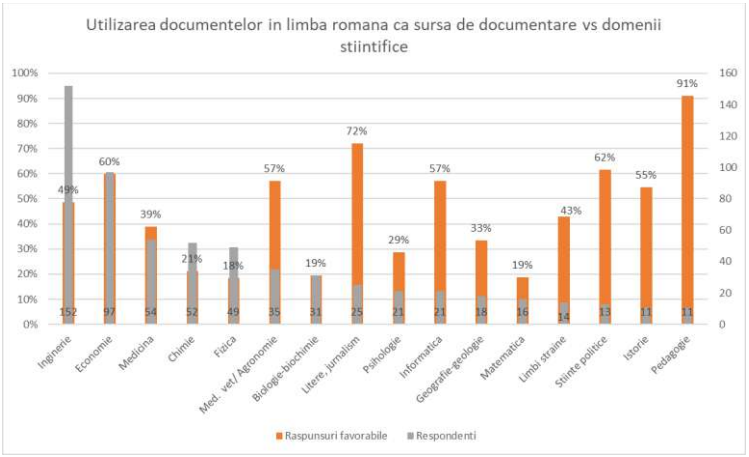


Figura 15

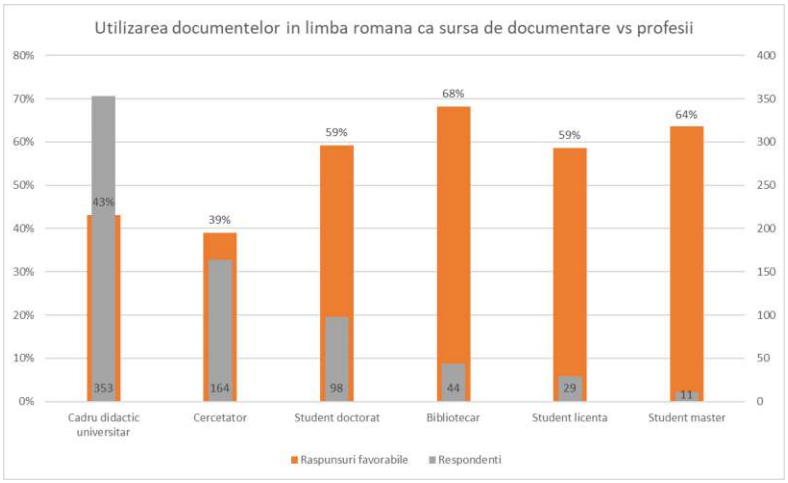


Figura 16

Vor documente în limba română cei din domeniile pedagogie (91%), litere şi jurnalism, științe politice, economie, procentul cel mai mic fiind calculat pentru fizică (18%). De asemenea, preferă documente în limba română bibliotecarii (68%), studenții la master, pe locul al treilea situându-se, la egalitate, doctoranzii și studenții la licență.

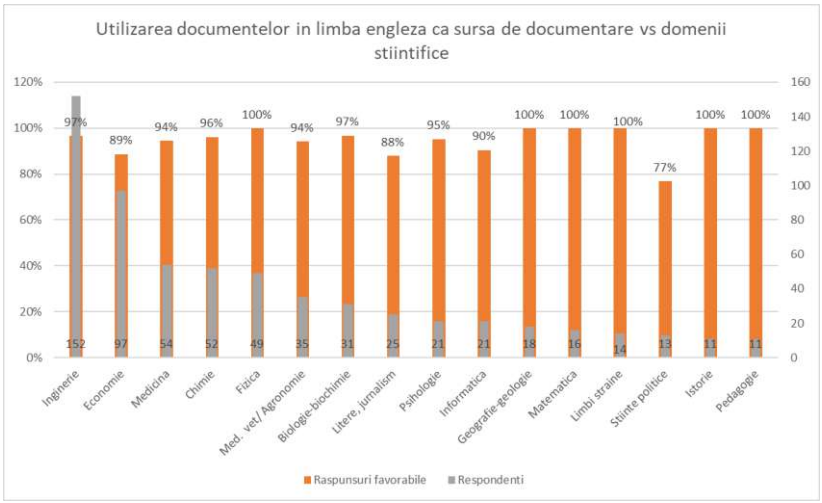


Figura 17

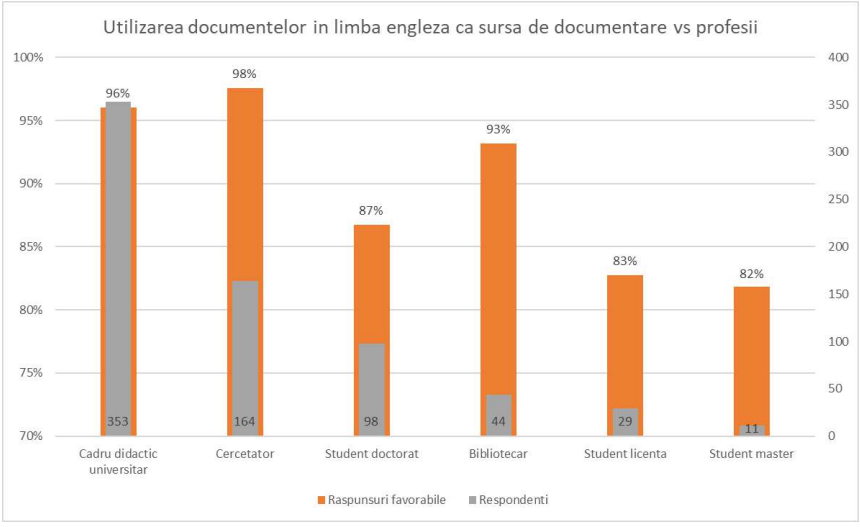


Figura 18

În procente foarte ridicate, care pornesc de la 100 (fig.17), respondenții desemnează limba engleză ca fiind preferată, opțiunea cea mai scăzută fiind în cazul economiei (89%), literelor (88%) și științelor politice (77%). Analiza care ține cont de profesii reliefează procente de peste 80% în cazul tuturor categoriilor, cu maxime de 96%, respectiv 98%, pentru cadre didactice, respectiv cercetători (fig.18).

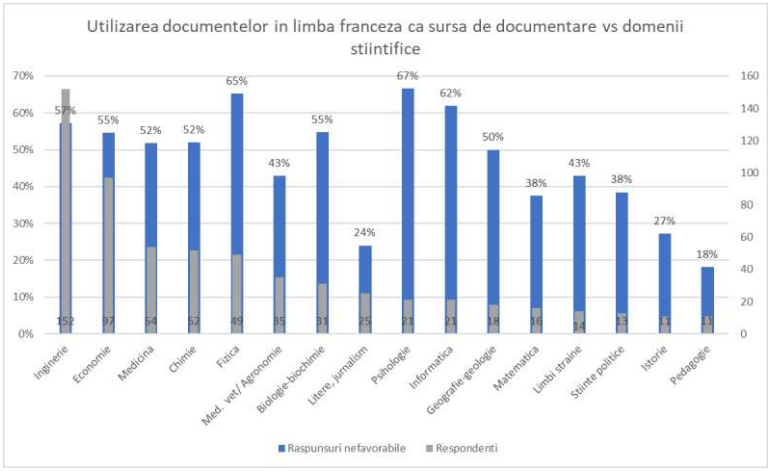


Figura 19

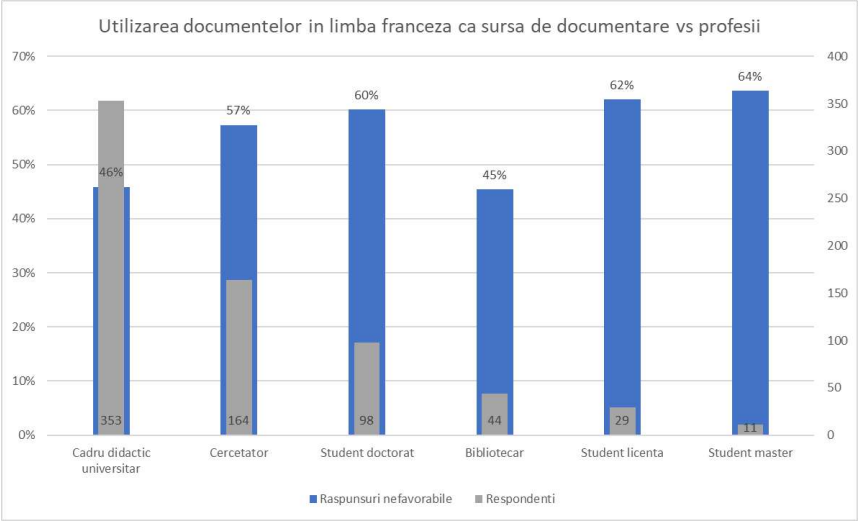


Figura 20

De cea mai mică popularitate se bucură literatura științifică în limba franceză pentru cei aparținând domeniilor psihologie, informatică și fizică, utilizatorii fiind proveniți din rândul studenților, indiferent de ciclul de studii, lucru explicabil dacă se ia în considerare că limba franceză a fost mai puțin utilizată ca limbă de studiu în ultimele decenii (fig. 19-20).

Din fig. 21-22 reiese că limba germană nu este preferată de respondenții din domeniul litere, pedagogie, psihologie, dar refuzul pentru literatura electronică în această limbă este marcant pentru toate domeniile, cu un minim pentru limbile străine, ceea ce nu este deloc surprinzător deoarece între respondenți se află, foarte probabil,

chiar cei de la limba germană. Categoria profesională care respinge limba germană în cel mai mare grad este ceea a studenților, cele trei cicluri de studii înregistrând procente aproape egale.

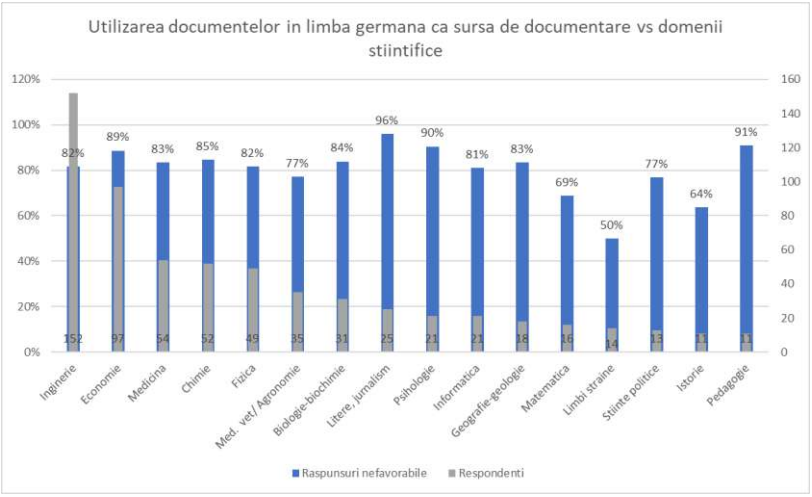


Figura 21

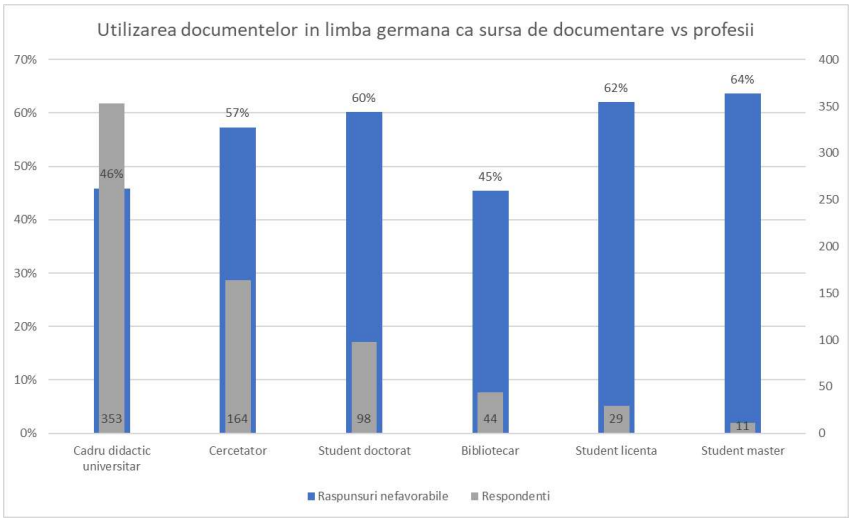


Figura 22

În secțiunea a II-a, prin intermediul a 9 întrebări, în scopul furnizării unor noi servicii pentru maximizarea procesului de documentare în mediul digital și pentru îmbunătățirea celor existente, pentru creșterea randamentului de acces, de regăsire și

rafinare a informației, utilizatorii au fost invitați să precizeze cât de importante consideră a fi următoarele servicii:

- **asigurarea fără întrerupere a accesului la resursele științifice în format electronic, aceasta fiind considerată de maximă prioritate de către 98,8% dintre respondenți;**
- **dezvoltarea depozitului național de documente științifice în format electronic *(arhive de reviste științifice, cărți electronice)*, considerată foarte importantă de 92,3% dintre respondenți. Depozitul național de documente conține articole din periodice și cărți aparținând tuturor domeniilor științifice, dar pentru direcțiile viitoare de achiziție dorim să știm în ce măsură acesta dezvoltarea acestuia este considerată importantă de specialiștii provenind din diverse domenii/cu diferite profesii (fig. 23-24).**

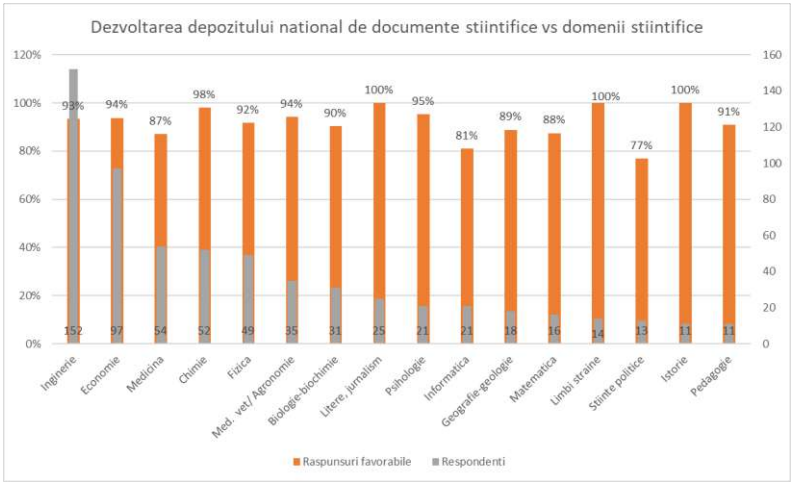


Figura 23

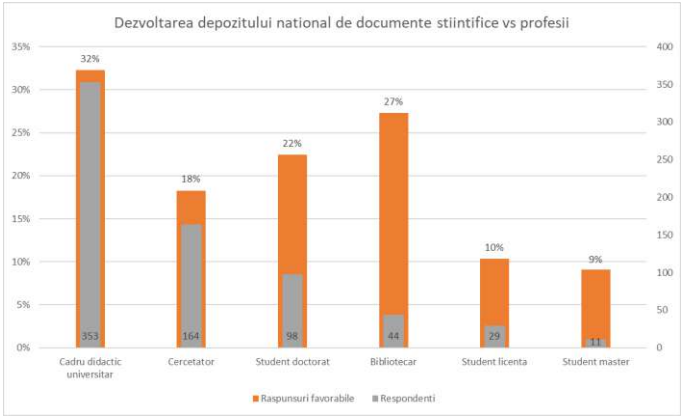


Figura 24

Analiza, în funcție de numărul de respondenți, arată că dezvoltarea depozitului national este foarte importantă pentru litere, limbi străine, istorie – 100%, fiind cotată cu prioritate foarte mare și pentru alte domenii, la sfârșitul clasamentului situându-se informatica (81% - explicabil prin dinamica domeniului) și științele politice (77%). Profesiile studiate se pronunță în favoarea dezvoltării depozitului în procente relative scăzute – un maxim de 32 pentru cadrele didactice și un minim de 9-10% pentru studenții la master și licență.

- **continuarea/dezvoltarea Programului *Train the trainer,* care se bucură de susținere**

ridicată de aproape 70 procente din totalul răspunsurilor (69,9); pentru rafinarea răspunsurilor, am calculat, pentru respondenții fiecărui domeniu științific, procentul celor care sunt foarte de acord (scoruri de 7, 8, 9) cu formarea de traineri specializați, în propria instituție, pentru instruirea utilizatorilor (fig. 25). În același scop, am reprezentat nivelul de acord, pentru această inițiativă, ținând cont de profesie (fig. 26).

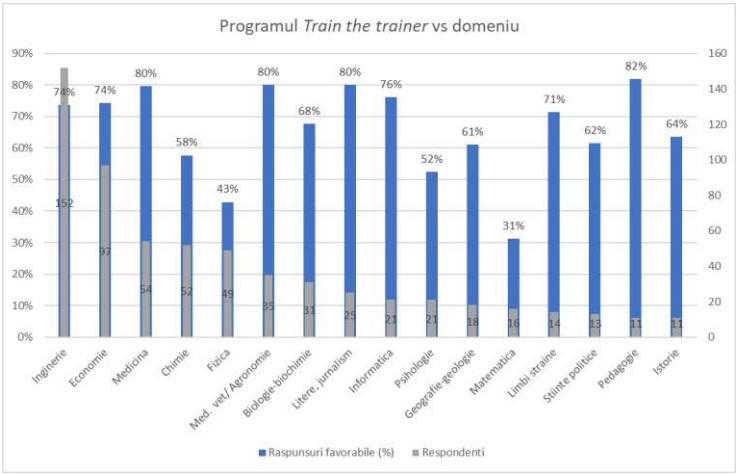


Figura 25

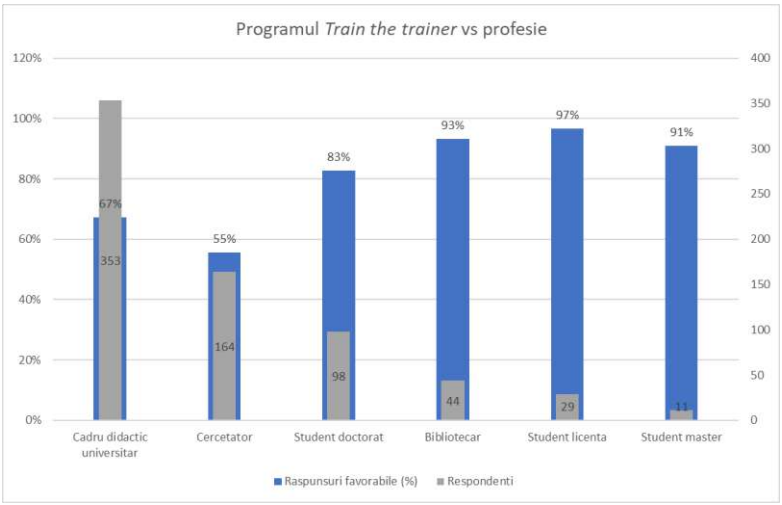


Figura 26

Pe domenii științifice, respondenții de la pedagogie, litere, medicină veterinară și agronomie și medicină sunt foarte de acord cu dezvoltarea Programului *Train the trainer*, la polul opus situându-se matematica, fizica și chimia, din rândul cărora se selectează utilizatorii cu un nivel superior de instruire în accesarea resurselor electronice (fig. 25). Studenții la licență (98%), și cei de la master (91%) doresc cel mai mult ca acest program să existe, ei nefiind foarte familiarizați cu facilitățile oferite de bazele de date, de depozitul național și modul lor de acces (fig.26). Este foarte probabil ca procentul mare în care bibliotecarii se pronunță în favoarea acestei initiative să se datoreze faptului că, în multe cazuri, ei înșiși sunt antrenați în activitate și ajung să preia această sarcină.

- **dezvoltarea unui program pentru creșterea numărului de articole și cărți științifice**

românești publicate la edituri internaționale *(organizarea unor workshop-uri de autorat științific*) – nivel ridicat de adeziune: 76,6% din totalul opiniilor; normalizat, pe domenii și profesii, rezultatele sunt cele din fig. 27-28.

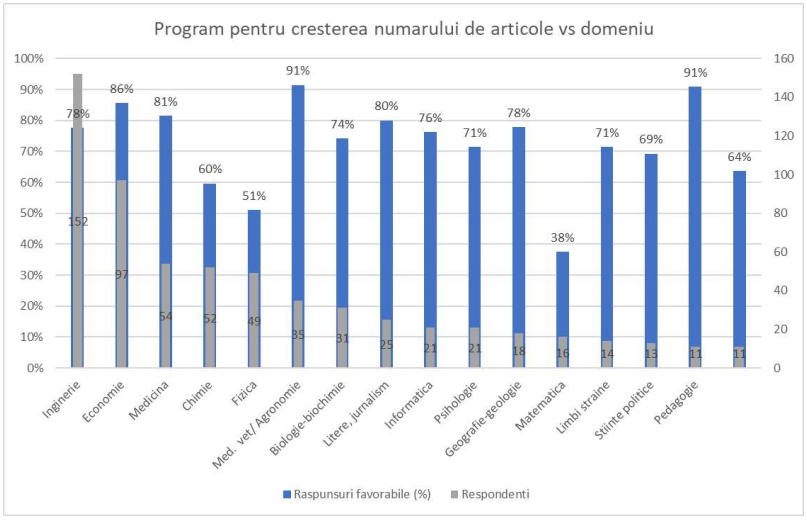


Figura 27

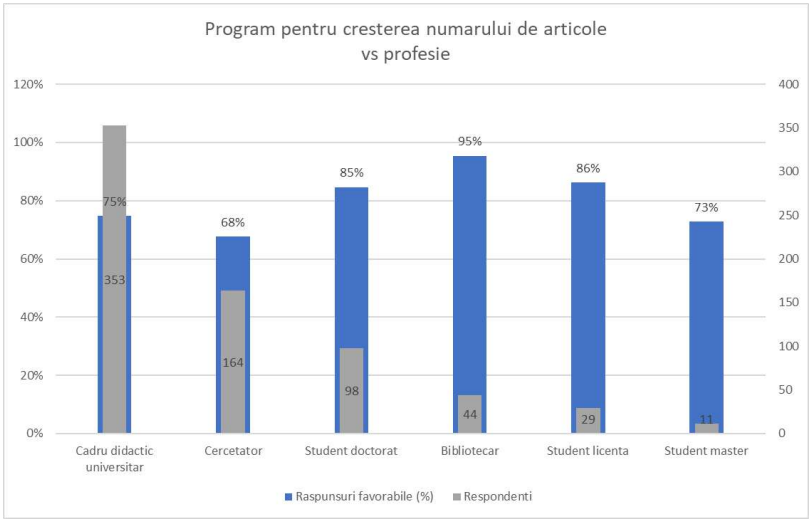


Figura 28

- organizarea unor workshop-uri cu tema open science (OS), open access (OA), open data (OD), care este puternic susținută de 71,8% dintre respondenți; pe domenii și în funcție de profesii, acest serviciu este dorit mai ales de cei din zona științelor sociale (științe politice, pedagogie, psihologie, economie), din zona științelor umaniste (litere şi jurnalism), are impact ridicat și asupra științelor vieții (medicină, medicină veterinară, biologie) și mult mai puțin asupra științelor naturii (chimie, fizică, matematică); de asemenea, nu există receptivitate în cazul respondenților

proveniți din domeniul istorie. În ceea ce privește profesiile respondenților, sunt foarte de acord cu utilitatea organizării de workshop-uri cu tema OS studenții și bibliotecarii, procentele cele mai mici fiind calculate pentru profesori și cercetători – o explicație ar putea fi faptul că au deja cunoștințe despre subiect? (fig.29-30)

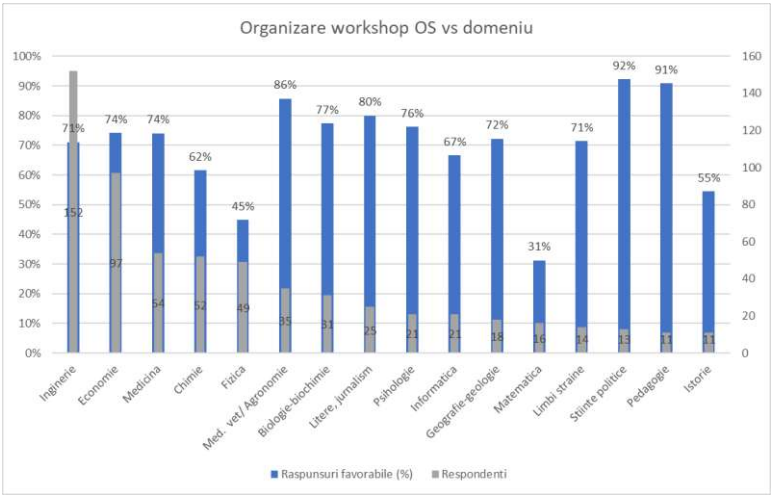


Figura 29

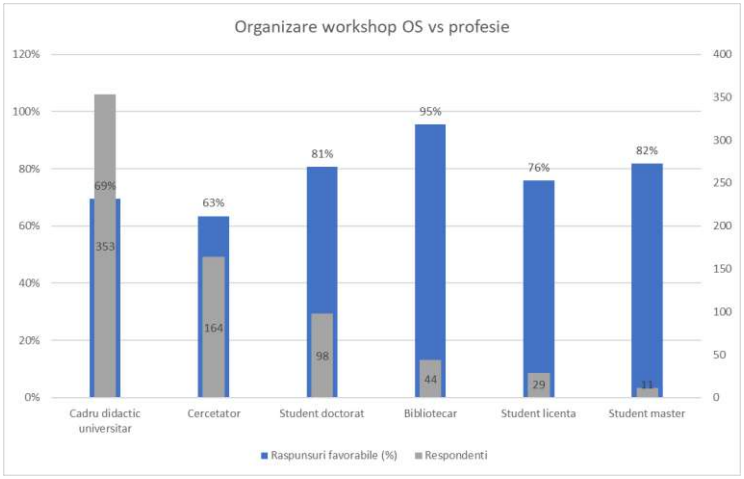


Figura 30

- **organizarea unor workshop-uri pentru prezentarea metodelor de educație a**

utilizatorilor (IL) în vederea accesării resurselor electronice – 65,8% din totalul opiniilor.

Luând în considerare numărul de răspunsuri pentru fiecare categorie și cele 2 criterii enunțate (domeniu științific, profesie), au fost trasate graficele din fig. 31-32.

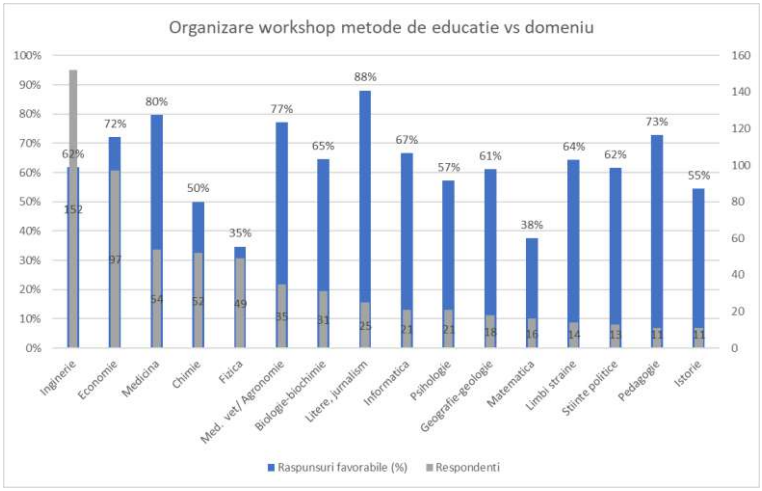


Figura 31

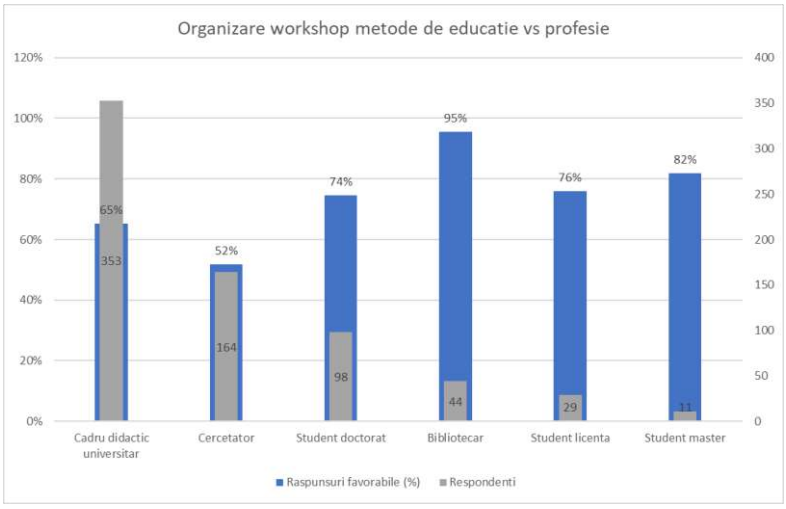


Figura 32

Domeniile care doresc programe de cultura informației sunt literele (88%), medicina (80%), medicina veterinară/agronomia (77%), pedagogia (73%), economia (72%); ca și în exemplul precedent, acest tip de instruire nu pare a fi dorit pentru domeniile chimie (50% răspunsuri favorabile), matematică (38%), fizică (35%), dar și pentru istorie (doar 55%, procent inferior celorlalte discipline din domeniul științelor

umaniste). Ținând cont de profesiile respondenților, situația este aproape similară cu cea prezentată anterior (workshop-uri OS).

- **elaborarea unei strategii naționale în domeniul OA este o necesitate afirmată în 82,1% a răspunsurilor, statistica reprezentând repartiția globală a răspunsurilor pe domenii și profesie fiind redată în fig. 33-34:**

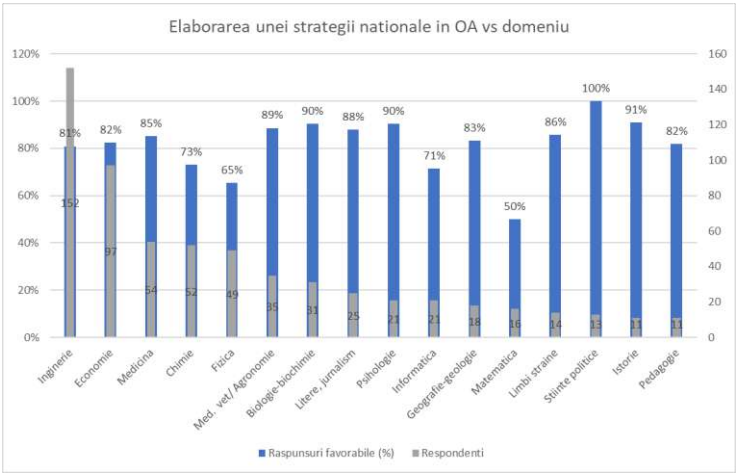


Figura 33

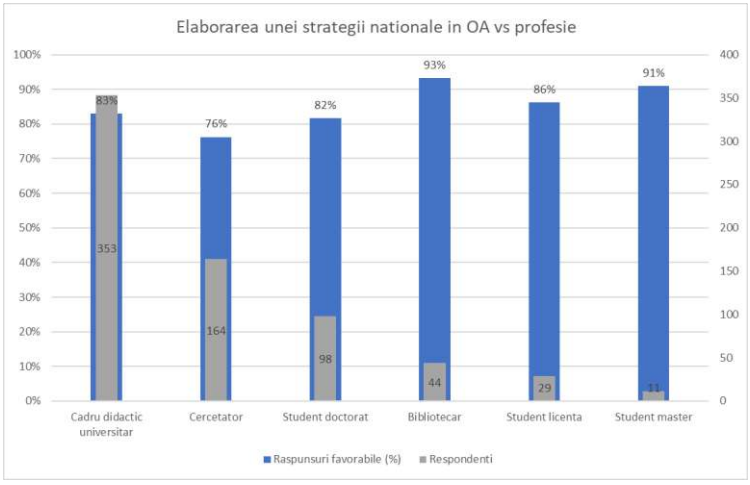


Figura 34

- **elaborarea unei strategii naționale de informare și documentare (valorificând experiența perioadei 2009-2020) este o idee cu un nivel ridicat de susținere de peste ¾ dintre utilizatorii implicați în studiu (76,6%); evaluarea similară celei anterioare, cu deosebirea că strategia**

este de informare și documentare, aplicabilă la nivel național, a condus la (fig. 35-36):

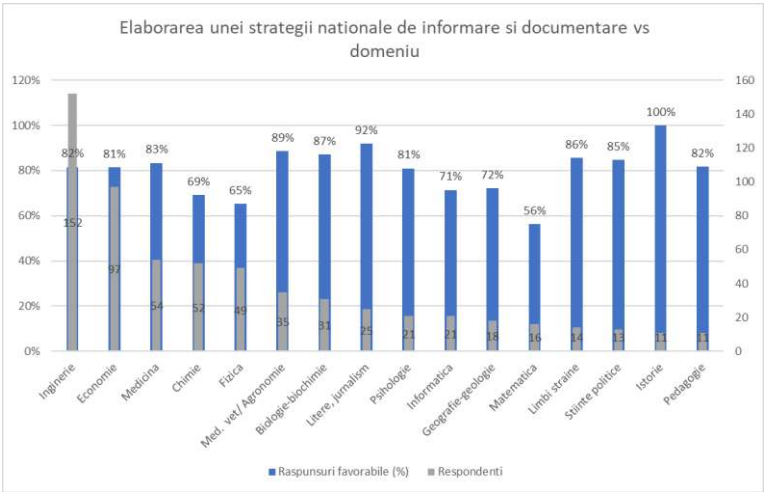


Figura 35

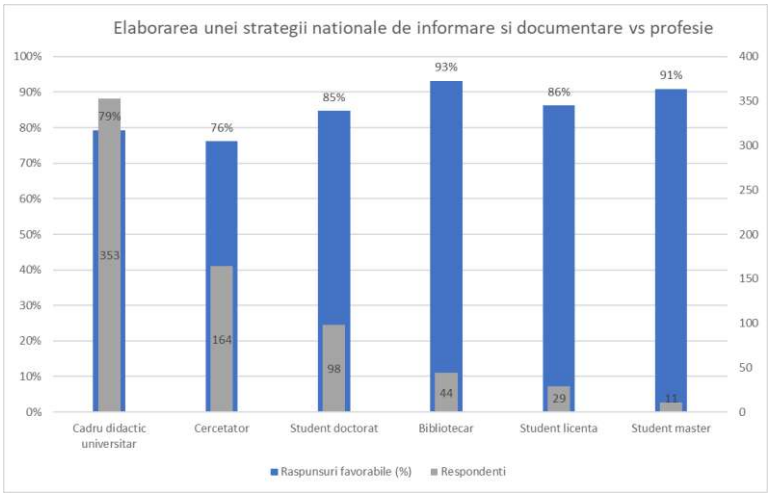


Figura 36

Domeniile care consideră foarte necesară dezvoltarea unei asemenea strategii sunt istoria (100%), litere şi jurnalism (92%), medicină veterinară/agronomie (89%), urmate, descrescător, de celelalte, până la un minim de 56%, în cazul matematicii. De asemenea, toate categoriile profesionale susțin aplicarea strategiei, răspunsurile favorabile fiind peste 75%.

Cele 11 întrebări din secțiunea III aduc în atenția utilizatorilor noțiuni noi legate de procesul de informare și documentare, de publicarea științifică și necesitatea adaptării la noul cadrul legislativ european, propunându-și stabilirea nivelului de cunoaștere pentru noțiuni și concepte precum:

- **open science OS (știința deschisă),**
- **open access OA (accesul deschis), *green, gold* – calea verde, calea aurie**
- **open data OD (date deschise),**
- **Creative Commons licenses (CCL),**
- **Planul S,**
- ***article processing charge* APC (taxa de publicare/procesare a articolului),**
- **directivele europene referitoare la OS, OA, OD,**
- **abonarea de tipul *pay and read* (abonamente tradiționale),**
- **abonarea de tipul read and publish/ publish and read (transformative agreements).**

Dintre noțiunile și conceptele enumerate mai sus, cea mai familiară este cea de *open acces*, 85% dintre respondenți declarând un nivel ridicat de cunoaștere, nivel care însă scade la 41,2%, respectiv 36,5% atunci când ne referim la tipurile de OA *(green, gold).* 63,8% dintre cei chestionați au cunoștințe despre mai cuprinzătorul concept de *open science,* iar 57,6% despre *open data*. Procentele care indică nivelul de cunoaștere scad în cazul APC (43,4% - sunt, probabil, cei care au publicat în OA), CCL (37,8% - aceeași categorie precizată anterior) și scad accentuat în cazul directivelor europene referitoare la OS, OA, OD (20,6%) și a Planului S (12%), fiind vorba cu o informație din același domeniu, dar mai puțin cunoscută.

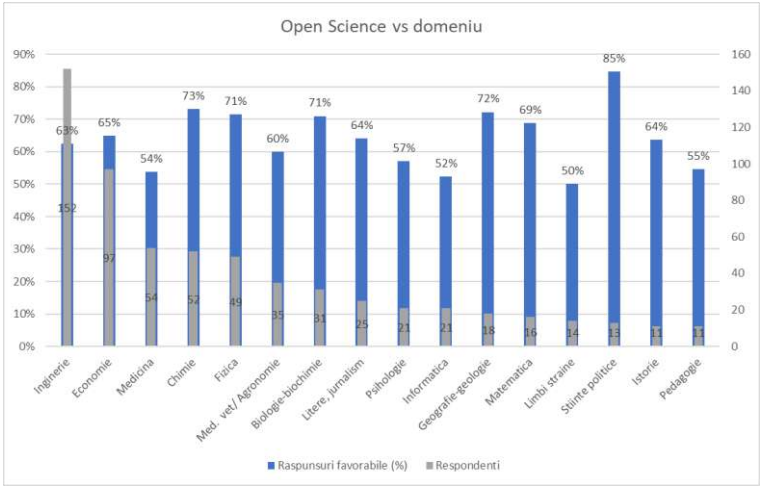


Figura 37

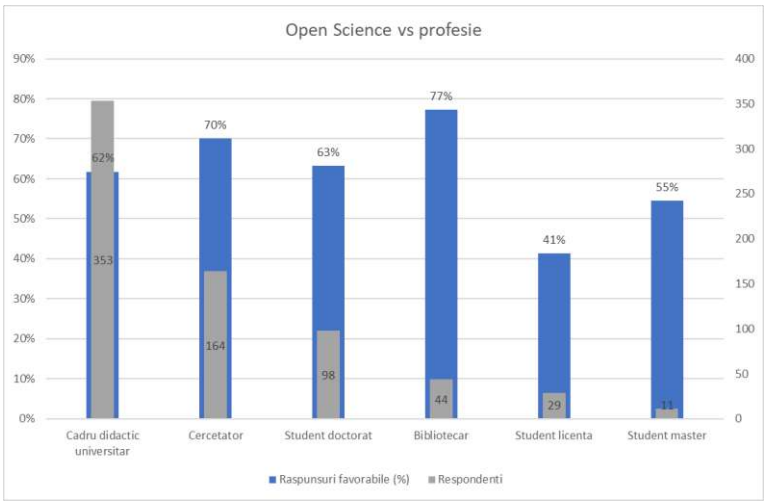


Figura 38

Analiza nivelului de cunoaștere a conceptului de OS *versus* domeniu (fig. 37) indică procente ridicate pentru științe politice, chimie, fizică, biologie, minimul fiind înregistrat în cazul mediciniei, informaticii și limbilor străine, deci o alternanță a subdomeniilor provenite din toate domeniile științifice. Declară cunoștințe avansate despre OS bibliotecarii, cercetătorii, doctoranzii și cadrele didactice, în partea de jos a clasamentului situându-se studenții la licență (fig. 38).

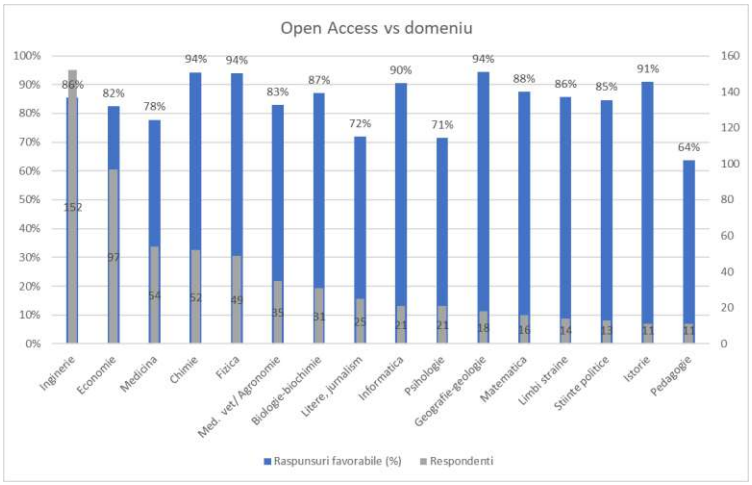


Figura 39

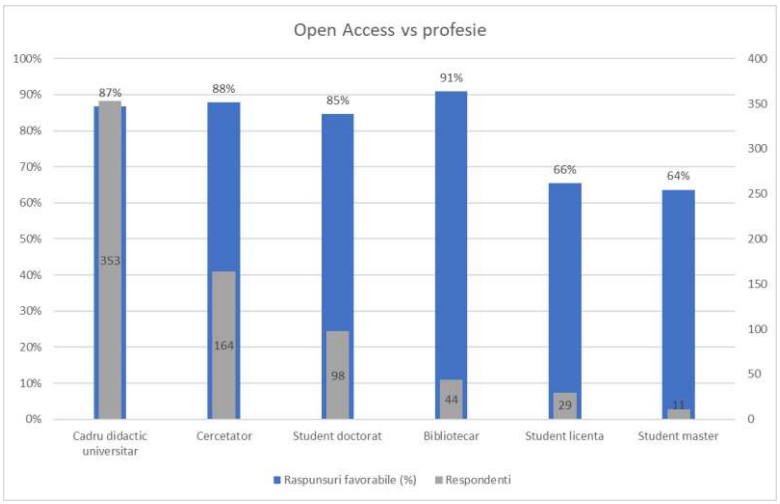


Figura 40

Referitor la OA, au fost obținute răspunsuri care confirmă un nivel de cunoaștere peste OS din partea tuturor domeniilor (fig. 39). Tendința este similar în cazul analizei răspunsurilor care ține cont de profesii, deci conceptul OA este mai cunoscut decât cel de OS (fig. 40).

De asemenea, aproape în toate cazurile, nivelul de cunoștințe despre conceptul OD este inferior celui pentru OA (fig. 41), statistică valabile și în cazul analizei care ia în considerare profesiile (fig. 42).

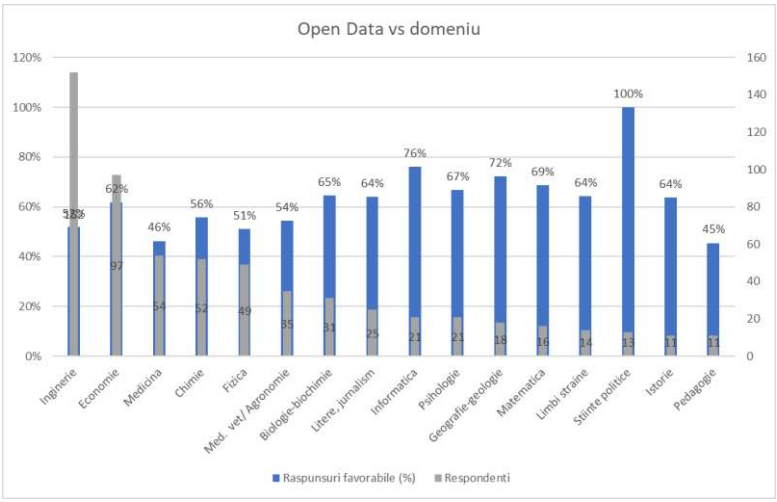


Figura 41

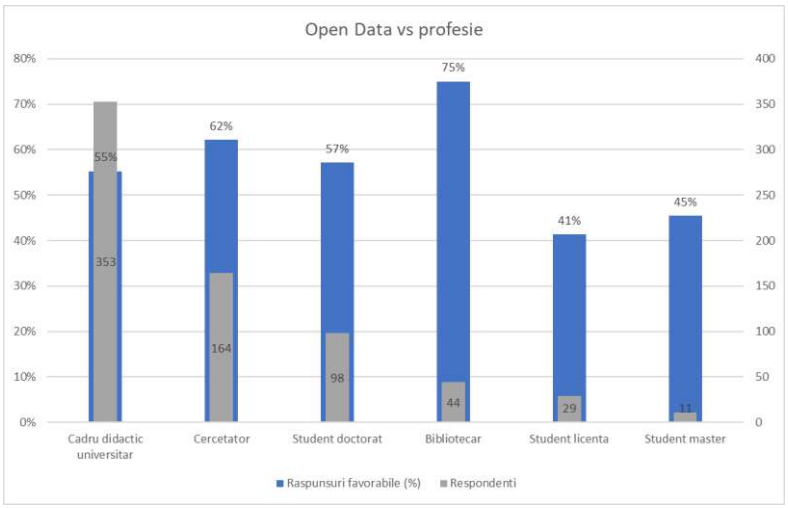


Figura 42

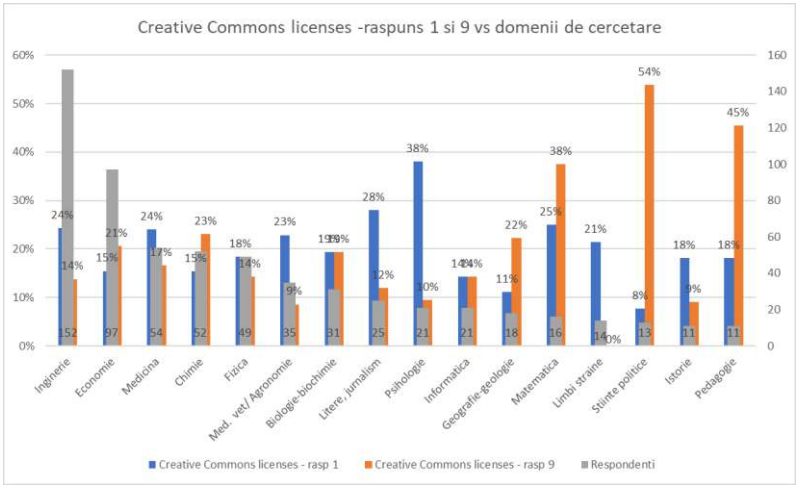


Figura 43

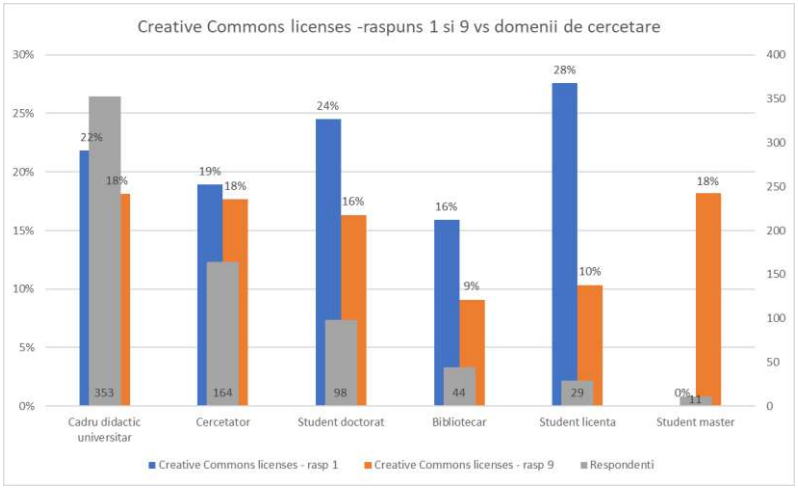


Figura 44

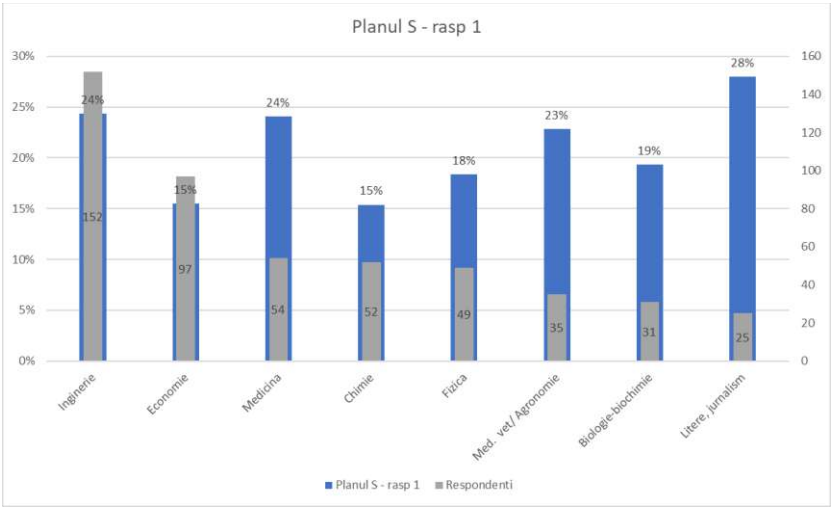


Figura 45

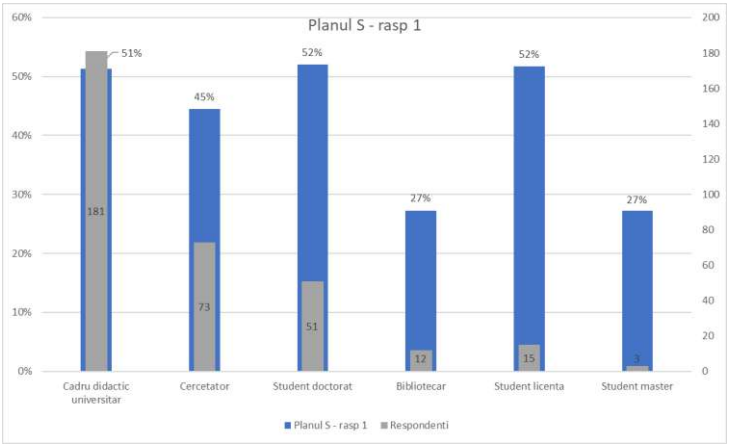


Figura 46

Mult mai puțin cunoscute sunt ultimele două concepte aduse în atenția respondenților, Creative Common licenses și Planul S (fig. 45-46).

Analiza distribuției răspunsurilor în cazul celor două tipuri de abonare arată o mai bună cunoaștere a primului mod *(pay and read)*, rezultat așteptat având în vedere practica de zeci de ani cu acest model. Diferența nu este însă atât de mare pe cât de importante sunt deosebirile între cele două modele şi răspândirea unuia, în ţara noastră, şi aproape deloc a celuilalt *(read and publish)*. Aceste rezultate și distribuția uniformă a răspunsurilor obținute ar putea sugera și confuzii în înțelegea noțiunilor și percepția diferențelor.

Un rol foarte important în trecerea către OA revine bibliotecilor universitare şi celor specializate, în cadrul institutelor de cercetare. Din acest motiv, în secțiunea IV, cu ajutorul a 8 întrebări, a fost evaluat modul în care bibliotecile și specialiștii în științele informării şi documentării se pot implica în promovarea publicării în *open access*. Respondenții au indicat care dintre inițiativele propuse mai jos sunt importante pentru ei și le consideră utile pentru promovarea OS, OA, OD:

- **instruirea personalului din biblioteci în operarea cu noțiunile OA, pentru identificarea și integrarea resurselor de informare OA între cele pe care biblioteca le oferă utilizatorilor săi – 76,5% au indicat nivel ridicat de prioritate; a fost calculat procentul răspunsurilor care consideră foarte importantă implicarea specialiștilor din biblioteci în această inițiativă, în funcție de domeniile respondenților (fig. 47) și de profesie (fig. 48).**

Procentele ridicate de răspunsuri favorabile din partea majorității domeniilor (cu un minim la matematică) confirmă necesitatea implicării specialiștilor din biblioteci pentru a-și instrui utilizatorii în cunoașterea noilor tendințe în informarea şi documentarea științifică. Procente peste 70 răspunsuri favorabile sunt calculate și în cazul tuturor profesiilor analizate.

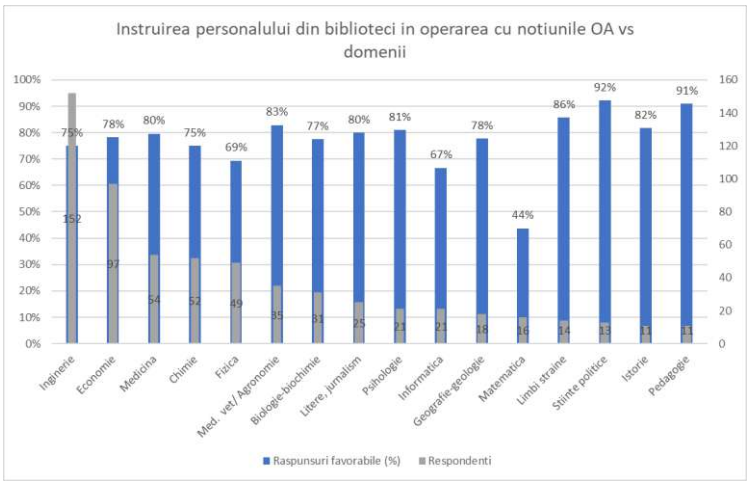


Figura 47

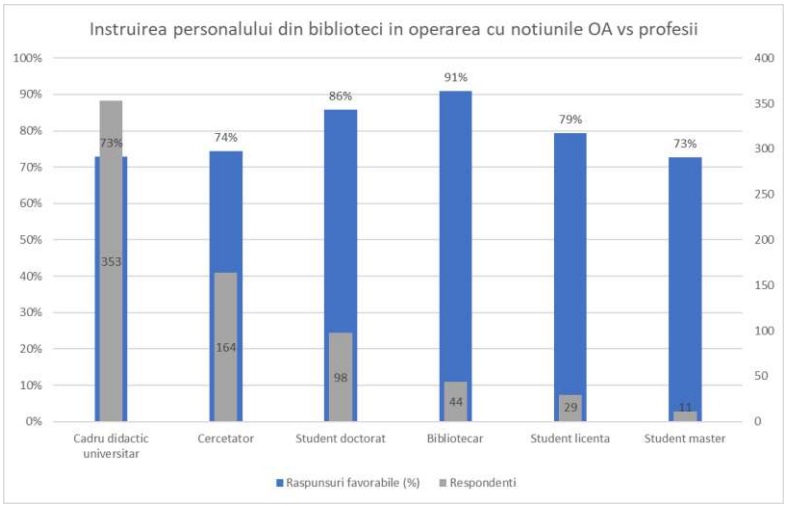


Figura 48

- **introducerea, în structura programelor de IL, a noțiunilor referitoare de OA și prezentarea resurselor de interes, în funcție de profilul utilizatorilor - 77,5% dintre respondenți au afirmat un nivel ridicat de prioritate; pentru a stabili cui trebuie să ne adresăm când proiectăm astfel de programe, am analizat răspunsurile ținând cont de domeniile științifice de proveniență și profesia respondenților (fig. 49-50). Sunt mai puțin favorabili acestei inițiative respondenții din domeniile fizică 63%) și matematică (44%), dar există o receptivitate ridicată, peste 70%, în cazul tuturor profesiilor.**

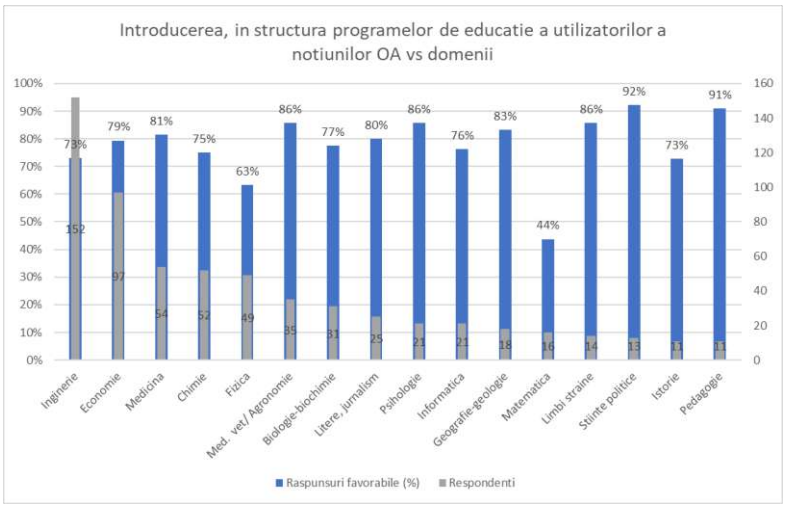


Figura 49

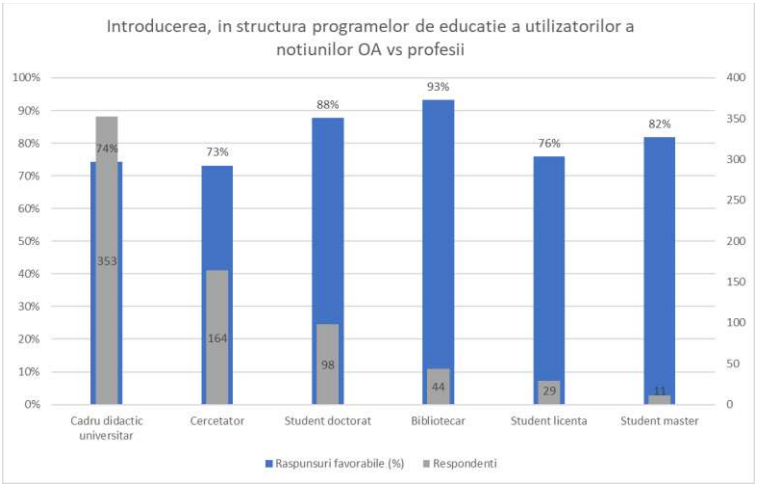


Figura 50

- **contribuții la promovarea și la conștientizarea, de către potențialii finanțatori, a importanței publicării în OA a rezultatelor cercetărilor din instituția proprie (green OA - constituirea de depozite instituționale) -77,3% nivel ridicat de prioritate;**
- **promovarea, în fața comunității științifice din instituție, a alternativei pe care o reprezintă publicarea în OA, inclusiv modele oferite de edituri - 78,9% nivel ridicat de prioritate;**
- **acordarea de asistență autorilor neexperimentați, în efortul de a identifica revista potrivită de publicare în OA, de a redacta lucrări**

științifice care vor fi supuse recenzării, în funcție de specialitate – 80,1% nivel ridicat de prioritate;

- **implicarea în proiectarea inițiativelor privind OA derulate în cadrul instituției (elaborarea politicilor referitoare la gold și green OA) - 74,3% nivel ridicat de prioritate;**
- **furnizarea de consultanță cu privire la copyright pentru autorii care publică în OA – 79,7% nivel ridicat de prioritate; analiza pe domenii este redată în fig. 51 și indică o deschidere în această direcție din partea unor domenii precum științe politice (100%), medicină (91%), litere şi juralism (88%), biologie (87%), limbi străine (86%), medicină veterinară/agronomie (86%); singura valoare sub 50 vine tot din partea matematicii. Din sinteza rezultatelor la această întrebare se conturează clar o direcție de reconfigurare a rolului bibliotecilor în viitor, cea de a oferi consultanță referitoare la copyright pentru publicarea în OA.**

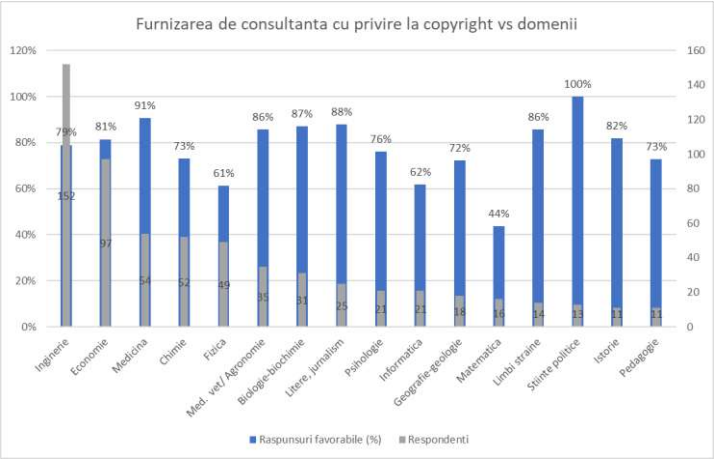


Figura 51

- **implicarea în construirea cadrului necesar pentru a gestiona plata taxelor de procesare (APC), prin managementul unor proiecte care să acest lucru, prin identificarea unor surse alternative de finanțare, inclusiv folosind veniturile proprii ale instituției: prin 81,2% dintre răspunsuri se declară nivel ridicat de prioritate.**

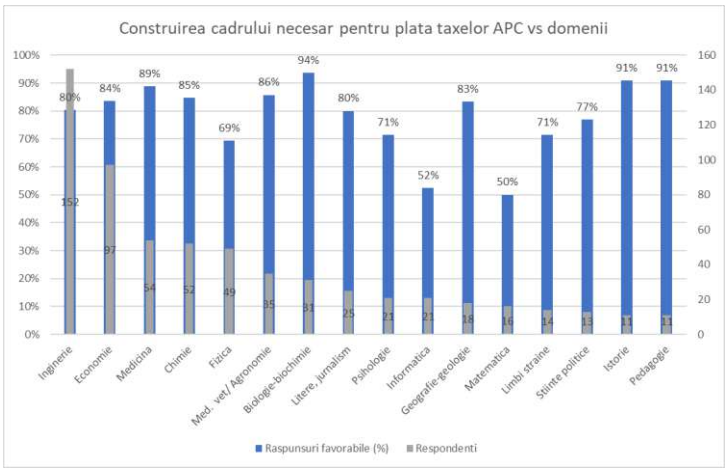


Figura 52

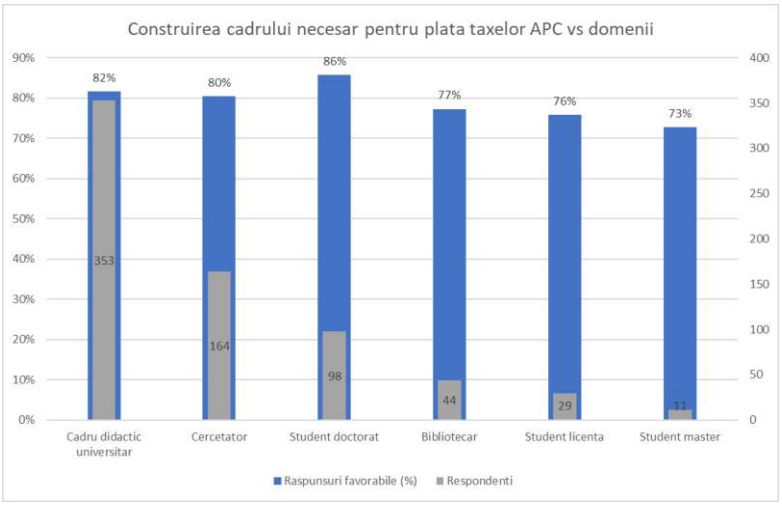


Figura 53

Rafinarea răspunsurilor în funcție de domenii (fig. 52-53) a condus la evidențierea unor procente mai ridicate de răspunsuri favorabile în ceea ce privește gestionarea plăţii taxelor de procesare de către biblioteci, valorile fiind peste 70% și în cazul analizei favorabilității în funcție de profesii.

O concluzie generală a răspunsurilor la întrebările analizate este existența unei caracteristici comune a acestor întrebări - rata mare de răspunsuri (peste ¾) care afirmă necesitatea implicării majore a bibliotecilor și a specialiștilor în domeniu în toate cele opt inițiative semnalate, ceea ce redefinește rolul acestora într-o lume a științei deschise, constituindu-se într-un argument al sustenabilității lor.

Cele 6 întrebări din secțiunea V au avut scopul de evaluare a eficienței și a eficacității activității desfășurate în cadrul proiectelor de informare și documentare derulate la nivel național, de aflare a opiniei referitoare la disponibilitatea publicării în OA, solicitând respondenților să indice în ce măsură sunt de acord cu informații precum:

- proiectele desfășurate la nivel național m-au ajutat să rămân conectat cu evoluțiile/noutățile din domeniul meu de interes – 76% dintre cei implicați în studiu sunt foarte de acord cu această afirmație;
- *educația utilizatorilor realizată prin Programul "Train the trainer"și prin alte inițiative conexe este utilă* – 73,6% dintre cei implicați în studiu sunt foarte de acord cu această afirmație; continuarea acestui demers, care a debutat în cadrul Proiectului *Anelis Plus*, în perioada 2013-2016, fiind susținut, în principal, de bibliotecile instituțiilor participante în Proiect, reflectă a nouă perspectivă în activitatea lor viitoare, odată cu trecerea de la biblioteca tradițională la cea hibridă și dezvoltarea, din ce în ce mai mult, a componentei electronice;
- *în general, sunt mulțumit(ă) de resursele electronice la care am am acces* – 71,4%; pe domenii științifice; rezultatele în funcție de domenii sunt prezentate în fig. 54, cei mai mulțumiți părând a fi cei din domeniul geografie (100%), inginerie, medicină veterinară/agronomie, pedagogie, nivelul cel mai scăzut de satisfacție fiind în domeniul istoriei (doar 18%).
- calitatea generală a resuselor electronice și serviciilor la care am/ am avut acces și pe care le-am utilizat în activitatea de cercetare și/ sau predare a fost corespunzatoare – 78,4%; pentru a vedea specialiștii cărui domeniu au fost mai mulțumiți în raport cu ceea ce li s-a oferit în procesul de documentare, am realizat graficul din fig. 55, iar rezultatele subliniază o ierarhie a satisfacției care nu diferă foarte mult de cea prezentată la întrebarea precedentă.

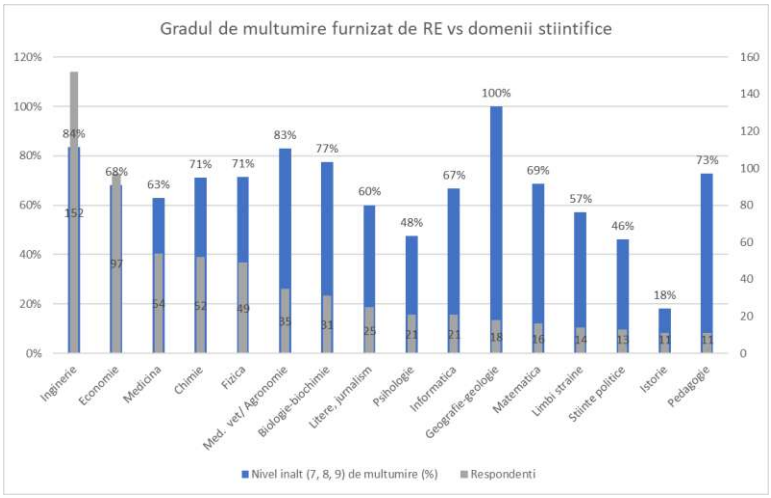


Figura 54

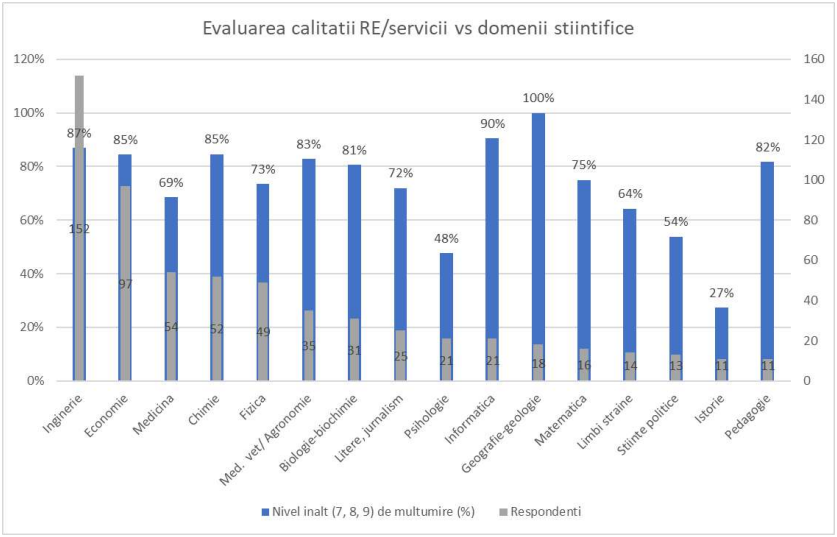


Figura 55

- instituția mea este/ar putea fi de acord să furnizeze articole științifice sau alte lucrări de specialitate ale corpului academic și de cercetare propriu pentru publicarea în OA, prin includerea în depozitul național de documente științifice – 73,7% dintre cei implicați în studiu sunt foarte de acord cu această afirmație;
- sunt de acord să public rezultatele cercetărilor mele în reviste cu regim OA – 86,3%.

Concluzii

Răspunsurile celor implicați în studiu au confirmat, de cele mai multe ori, așteptările generate de cunoașterea comportamentului mediului academic și de cercetare din România, reliefat și prin intermediul unor studii anterioare, ca și prin interacțiunea directă cu membri ai acestuia.

Accesul mobil, pe bază de cont și parolă, conduce în preferințele utilizatorilor și va fi dezvoltat în continuare, acesta furnizând un procent majoritar din accesări.

Ținând cont de preferințele exprimate, în funcție de domeniile științifice de apartenență ale respondenților, ca și de profesiile/nivelul lor de studii, pentru a fi cea mai importantă sursă de documentare, în continuare, bibliotecile trebuie să ofere publicații tradiționale, pe suport tipărit, dar se vor orienta, așa cum realitățile momentului o cer, spre abonamente la resurse electronice. Accesarea acestora presupune însă existența unor utilizatori cu un nivel corespunzător de instruire, pentru un proces de documentare eficient, iar în această direcție implicarea bibliotecilor este o condiție esențială.

Abonamentele vor avea o structură a colecțiilor care va respecta preferințele beneficiarilor, pe tipuri de documente și ținând cont de limba acestora, preferința pentru limba engleza fiind determinantă în cazul bazelor de date/platformelor de reviste științifice.

Programele precum *Train the trainer*, cele destinate creșterii numărului de articole publicate de autorii români în reviste indexate în bazele de date sau cele de instruire a utilizatorilor vor fi reproiectate, cu implicarea specialiștilor din biblioteci. În același context, este importantă organizarea de workshop-uri pe subiectele analizate în studiu, ținând cont, de asemenea, de preferințele respondenților, pe domenii științifice, și de nivelul lor de studii. Considerăm importantă cunoașterea noilor noțiuni și concepte de publicare, dar și *migrarea* abonamentelor de la modelul traditional către *transformative agreements*.

Este importantă, în stabilirea direcțiilor de dezvoltare a activităților viitoare, opinia favorabilă a participanților la studiu referitoare la necesitatea implicării bibliotecilor și a personalului de specialitate în transpunerea în realitate a tuturor serviciilor care vor contura biblioteca pentru utilizatorul de tip nou, care să corespundă exigențelor acestuia.

Din toate cele spuse până aici reiese că aceasta este calea de urmat pentru a putea răspunde *da* întrebării lansate odată cu titlu lucrării: *Sunt bibliotecile sustenabile în noua lume a științei deschise?*

Referințe bibliografice

Duranceau, C. F., Hepfer, C. 2002. *Staffing for electronic resource management: The results of a survey*, în Serials Review, vol.28, p.316-320.

Feather, C. 2006. *Electronic resources communications management: A strategy for success*, în Library Resources & Technical Services, vol.51, no.3, p.204-211.

Noh, Y. 2010. *A study on developing evaluation criteria for electronic resources in evaluation indicators of libraries*, în The Journal of Academic Librarianship, vol.36, no.1, p.41-52.

Poll, Roswitha. 2001. *Performance indicators for the digital library*, în Liber Quarterly: The Journal of European Research Libraries, vol.11, no.3.

White, Theresa L., McBurney, Donald H. 2013. *Research Methods*. Belmont: Wadsworth Cengage Learning.

DOI: 10.35923/QR.09.03.20

Gabriela PANU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Mecanismele memoriei. Amintire și uitare la universitarele timișorene în perioada comunistă

Abstract: **(The mechanisms of memory. Memory and forgetfulness at the Timișoara universities during the communist period)**The narratives of the women who were part of the university niche reveal nostalgic attitudes and focus on the positive aspects of the regime that gave them a high social and professional status. Beyond the multiple memory deficiencies, their narratives provide valuable data on the basis of which a portrait of a collective professional destiny can be constructed. The discourse on the past in general and on their career in particular reveals certain automatisms of thought and sometimes even clichés such as those that overestimate the quality of education in Ceausescu's time, the period in which they were active. The narratives of the interviewees almost turn into myths about themselves, the narration of professional facts and achievements are truly heroic, worthy of the legends with sacred characters. The self-glorification of biographies is unanimously present in their career stories, the academic women are aware of their personal value and importance and they are highlighting these things without modesty.

Keywords: *university elites, communism, women's careers, memory, forgetfulness.*

Rezumat: Narațiunile femeilor ce făceau parte din nișa universitarelor dezvăluie atitudini nostalgice și evidențiază aspectele pozitive ale regimului care le-a oferit un statut social și profesional de elită. Dincolo de multiplele deficiențe ale memoriei, narațiunile universitarelor furnizează date valoroase pe baza cărora se poate construi un portret destul de elocvent al destinelor profesionale individuale. Discursul asupra trecutului în general şi asupra carierei în special relevă anumite automatisme ale gândirii şi uneori chiar clișee de tipul celor care supraevaluează calitatea învățământului în vremea lui Ceaușescu, perioadă în care ele au profesat. Narațiunile intervievatelor aproape că se transformă în mituri despre sine, faptele și realizările profesionale sunt de-a dreptul eroice, demne de legendele cu personaje sacre. Auto-glorificarea biografiilor este prezentă în unanimitate în povestirile lor de carieră, universitarele fiind conștiente de valoarea și importanța personală și evidențiind aceste lucruri fără modestie.

Cuvinte-cheie: elite universitare, comunism, cariere feminine, amintire, uitare.

În România, la un sfert de secol de la căderea regimului comunist, amintirea comunismului nu este una omogenă, ci una formată din multiple narațiuni ce variază de la atitudini nostalgice, la unele auto-victimizante. Ce dezvăluie/povestesc despre ce își aduc aminte? Ce vor să scoată la iveală sau ce vor să omită? Sunt întrebări condiționate de subiectivitate, dar mai ales de intenționalitate, întrebări la care încerc să răspund bazându-mă pe cele 18 interviuri efectuate cu femei cadre universitare în Timișoara comunistă.

În cazul nărării din memorie există mai multe variabile ce trebuie luate în calcul: „Narațiunile personale nu numai că descriu experiențe, (...) narațiunile personale sunt

construite în cadrul contextului social general; ele produc și sunt produse de meta-narațiunile culturale dominante" (Branc 2008, 111). Pe de o parte sunt limitările date de instalarea uitării odată cu trecerea timpului, iar pe de altă parte sunt voința/subiectivitatea povestitorului de a omite sau dimpotrivă de a sublinia anumite lucruri sau întâmplări. Ce își aduc ele aminte? este întrebarea condiționată de limitările fizico-biologice ale funcționării creierului uman. Aici intervine imaginația, ca invenție, ca falsă aducere aminte sau ca exagerare involuntară: „Redusă la reamintire, memoria operează așadar pe urmele imaginației" (Ricoeur 2001, 19). Reprezentarea prezentă a unui lucru absent face ca *phantasma* să se instaleze (Ricoeur 2001, 22).

Memoria devine selectivă și uitarea se instalează atunci când între timpul petrecerii acțiunii și timpul povestirii intervine o perioadă mai lungă. Pe lângă acestea mai există și câțiva factori perturbatori suplimentari în ceea ce privește memoria: schimbarea perspectivei narative datorată schimbării regimului politic și a încetării activității profesionale la momentul rememorării (toate fiind pensionare). Există lucruri, cum ar fi discriminarea, pe care nu le pot indica din cauza faptului că nu sunt conștiente de existența lor. Trebuie luată în considerare posibilitatea unor mărturii false (chiar cele date prin refuzul de a discuta despre subiecte considerate mai delicate), de aceea trebuie să ne îndoim uneori de sinceritatea totală a răspunsurilor primite.

Producția discursivă (narațiunea) rezultată în urma unui interviu are tendința de a distorsiona parțial realitatea istorică sau politică pentru a da coerență parcursului personal: „Această tendință este accentuată în cazul membrilor claselor dominante. Se manifestă un fenomen de reconstrucție *aposteriori* a unei coerențe – «ideologie biografică» sau «iluzie biografică»" (Branc 2008, 117). Realitatea discursivă și coerența narațiunii sunt rezultatul combinației dintre realitatea istorico-empirică cu realitatea psihică și semantică (Branc 2008, 118-119). Contaminarea narațiunilor se produce deci atât prin acte neintenționate (reflexul natural de evitare al disonanțelor cognitive) cât și prin acte ale conștiinței caracterizate de intenționalitate. În analiza răspunsurilor primite de la cele intervievate vom încerca să distingem și să deosebim aceste două categorii, fără a le caracteriza pe cele din urmă ca false mărturii, ci, mai degrabă, ca subiectivități sau ca perspective personale (legate de percepții diferite). Nu există o realitate obiectivă, ci doar o multitudine de realități subiective ale individului, alcătuite din nivele ale realității sociale, istorice, politice etc. Fiecare individ are o capacitate reflexivă care formează/deformează percepția și deci rememorarea. Unele date furnizate de universitare, cum ar fi date cu caracter personal, data nașterii, nume, anul intrării în câmpul muncii, în partid etc. pot fi încadrate în categoria „amintire pură", iar altele ca descrierile atmosferei din catedră, a relației cu colegii sau cu studenții, se încadrează la categoria „amintire-imagine" (Ricoeur 2001, 70). Așadar, tabloul carierei ca și al epocii, construit de narațiunea prin rememorare, se află undeva între „prezentare" și „percepție", între o memorie ce repetă și o memorie ce imaginează și cel mai probabil denaturează. În capcana falsei amintiri (a imaginației) cad și femeile universitare atunci când povestesc cu nostalgie despre un regim totalitar, ignorând aspectele negative ale intervenției statului în viața privată a individului.

Reinhart Koselleck desemnează două categorii ale istoriei: *spațiul experiențelor* pentru trecut și *orizontul așteptărilor* pentru viitor[1]. Preferința universitarelor pentru trecut este în mare măsură justificată de faptul că trecutul pe care-l rememorează cu nostalgie este intervalul lor de acțiune, perioada activă a vieții, adică *spațiul experiențelor* lor, al reușitelor profesionale. Așadar, e normal ca acea perioadă să fie asociată cu experiențe pozitive chiar dacă acestea s-au petrecut în contextul unui regim totalitar cu multe neajunsuri sau chiar abuzuri pentru majoritatea populației. Deși ele consideră că furnizează date obiective despre acea perioadă, o fac prin prisma propriilor afecte. Nostalgia mai este alimentată și de transformarea treptată a optimismului față de politic din `90 (plin de speranță) în pesimismul actual față de politic (care a eșuat conform așteptărilor din `90).

Conform lui Ricoeur, a-ți aminti presupune exersarea memoriei, iar acest lucru a fost confirmat și de intervievatele care s-au pregătit pentru momentul povestirii, au făcut eforturi pentru a-și aminti anumite lucruri, ba chiar au trecut ad-hoc prin efortul reamintirii atunci când le-au fost adresate întrebări despre lucruri la care nu se gândiseră dinainte. Acest efort s-a manifestat prin pauze în cursul vorbirii, momente în care încercau să readucă în prezent lucruri uitate, sau prin reluări și corectări ale unor declarații anterioare. Dincolo de procesele psihice implicate în actul reamintirii, ne vom concentra pe latura de intenționalitate, pe ce consideră informatoarele că este important de povestit sau ce vor ele să se știe despre cariera lor sau despre perioada în care au activat la catedre universitare. Cum fac ele uz sau abuz de memoria lor și mai ales ce narează? Pentru a ilustra aceste lucruri am operat cu o distincție: prima categorie cuprinde ce evită/refuză/omit să dezvăluie, iar cea de-a doua categorie cuprinde lucrurile asupra cărora se insistă/se evidențiază/se subliniază. În prima categorie intră aproape exclusiv lucrurile considerate de intervievate ca fiind negative. La întrebarea „au existat persoane care să vă pună piedici, să vă facă rău?", răspunsurile deși au fost afirmative, au fost urmate de un refuz categoric de a vorbi despre acele persoane sau despre acele amintiri. La fel s-a întâmplat și în cazul întrebărilor legate de implicarea politicului sau a Securității în actul educațional, întrebări la care răspunsurile fie au fost monosilabice fie au fost atât de ambigue încât ne fac să punem la îndoială sinceritatea lor. Nu același lucru se poate spune și despre răspunsurile foarte complexe, lungi, primite la întrebările legate de cariera profesională, ele dezvoltându-se în adevărate povești de viață. Așadar, diferitele grade de acuratețe ale reconstituirii trecutului variază și în funcție de subiectul abordat. Sunt dispuse să povestească cu lux de amănunte lucruri legate de persoane care le-au influențat în bine parcursul profesional, dar refuză să vorbească despre acele persoane care au reprezentat piedici în acest parcurs. Povestesc cu plăcere parcursul formării lor profesionale (unde și când au făcut școala, relațiile cu studenții etc), dar cu neplăcere sau indiferență despre părțile „rele" ale regimului (ședințe dese, învățământ politic obligatoriu, suspiciunea generalizată

[1] Noțiuni dezvoltate pentru prima oară în capitolul „Erfahrungsraum und Erwartungshorizont - zwei historische Kategorien" al cărții lui Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten,* publicată în 1979, carte tradusă în română în 2004.

față de cel de lângă tine etc.) Imaginile asimilate ca „bune” sunt considerate ușor de evocat, pe când cele considerate „rele” sunt aproximative sau omise cu bună știință, deși sunt identificate și recunoscute. Dacă în cazul răspunsurilor din prima categorie limitările/erorile sunt cauzate de memoria naturală, în cazul celor din cea de-a doua categorie avem de-a face cu ceea ce Ricoeur numește *memoria manipulată* sau *memoria comandată abuziv*. Acest abuz de uitare se produce nu neapărat din dorința de a amnistia persoanele în cauză, ci este mai degrabă un act de apărare al sinelui care refuză să-și amintească persoane sau fapte indezirabile. Uitarea aici are rol terapeutic dar și preventiv, cu toate că amintirea nedorită există, este simțită, doar că se refuză verbalizarea ei, ca și când nerostind-o ea nu ar exista.

Dincolo de multiplele deficiențe ale memoriei identificate anterior, totuși, narațiunile universitarelor furnizează date valoroase pe baza cărora se poate construi un tablou destul de elocvent atât al destinelor profesionale individuale, cât și un tablou instituțional într-o perioadă istorică complexă. Universitarele intervievate prin narațiunile lor emit „pretenții de validitate”[1], (Bourdieu 2012, 17) adică pretind că informațiile pe care ele le comunică se supun rigorilor de adevăr și corectitudine.

Interogațiile care derivă din această problemă sunt: se poate găsi o colectivitate în inter-subiectivitate, există ceva comun în toate răspunsurile primite astfel încât să putem identifica o legătură? Dintr-o multitudine de destine (narațiuni) personale se poate țese o imagine colectivă, o memorie unitară? Narațiunile universitarelor nu pot fi înțelese decât prin prisma unui context dat de o anumită cultură, istorie, regim politic și chiar statut social. Narațiunile relevă date despre persoana care povestește dar și despre locul și timpul în care aceasta a trăit și și-a desfășurat activitatea. Aceste date pot fi uneori identificate direct, alteori pot fi deduse. În ce măsură amintirea este alterată nu atât de uitare, cât de raportarea celor întâmplate în trecut la perioada actuală? În ce măsură din acțiunile de amintire (cu grade nedefinite de fidelitate a memoriei) ale intervievatelor se poate dobândi o cunoaștere istorică?

Raportarea temporală față de o perioadă istorică face aproape întotdeauna referire, fie explicit fie indirect, la dimensiunea politică: „înainte”, „în timpul”, „pe vremea”, „pe timpul”, „până în”, „după”, „acum”, „atunci”, „mai târziu”, sunt termeni de comparație în care punctul de referință este perioada comunistă. Uneori perioada de referință este valorizată negativ, alteori pozitiv. Raportarea celor povestite la un alt timp decât cel al întâmplării se face nu doar față de un timp post-întâmplare (înainte și după 90) dar și față de un timp anterior întâmplărilor (înainte și după 23 august 1944 sau înainte și după venirea comunismului). Această raportare a evenimentelor față de perioada interbelică o găsim în narațiunile despre modă: înainte de război se purtau pălării, în comunism nu se mai purtau pălării ci șapcă, batic sau bască. Acest lucru relevă din nou (indirect) imixtiunea politicului în viața cotidiană a cetățenilor.

Interviul ca mărturie, ca memorie declarată, dă naștere dilemei pendulării între încredere și suspiciune. Această îndoială derivă, mai întâi de toate, din caracterul

[1] Concepte introduse de Jurgen Habermas.

autoreferențial al subiectului care se autodesemnează ca martor ocular și deci intrinsec pune la îndoială onestitatea intențiilor cuiva. Din această cauză asemenea declarații trebuie verificate printr-o dublare a surselor, lucru pe care l-am făcut prin consultarea arhivelor. Bineînțeles că și documentul de arhivă, pe lângă utilitatea lui, își are neajunsurile sale date de caracterul formalist și reducționist pe care îl au actele instituționale într-o perioadă profund birocratică. Demersul nostru vrea să testeze veridicitatea narațiunilor-mărturii primite din interviuri prin grila datelor găsite în dosarele de arhivă. Pentru că nu putem contesta memoria declarativă, trebuie să supunem controlului narațiunea-mărturie. Acestă verificare va fi făcută atât prin confruntarea între mărturii discordante, în vederea stabilirii unei povestiri probabile, plauzibile, cât și prin confruntarea mărturiilor cu surse inedite (documentele de arhivă) sau edite (cărți, articole, reviste).

Actele de vorbire sunt în sine enunțuri performative și nu trebuie analizate doar din punct de vedere pur lingvistic, ci într-un context social: „cuvintele pot deveni instrumente de coerciție și de constrângere, mijloace de intimidare și de abuz, semne de politețe, de condescendență și de dispreț" (Bourdieu 2012, 7). Spre exemplu, una dintre ele recunoaște cu dezinvoltură că nu poate judeca societatea sau politica în care au crescut, ba chiar o consideră una morală: „ce-i rău să fie toți egali?". Acest „crez" egalitarist îl motivează ca fiind datorat educației (în spiritul egalitarist) pe care a primit-o încă de mică la școală. Interesant este faptul că ea nu asociază perioada comunistă cu un regim de tip dictatorial sau măcar abuziv, ba chiar îl numește social-democrație. La altă informatoare am identificat atât un limbaj cât și un comportament cu multe semne ale îndoctrinării. Se declară apărătoarea programului de raționalizare a alimentelor din anii `80, ea scriind mai multe lucrări, printre care și teza de doctorat, pe tema programelor de exerciții fizice pentru combaterea obezității la studentele supraponderale. De asemenea pledează pentru reîntoarcerea la separarea învățământului (și a căminelor) pe sexe, considerând că sursele lipsei de respect actuale a bărbaților față de femei sau vice-versa se datorează mixajului de gen în învățământ.

Efectul prelucrării individului de către sistem într-un anumit spirit, într-o anumită ideologie, este o convertire totală a lui, o adeziune sinceră și de durată, ce nu s-a schimbat nici măcar odată cu schimbarea regimului politic:

> Personalitatea umană se construiește social, se dezvoltă ideologic prin socializare și internalizare, suportă presiunile ideologicului(...) Tiparele de gândire, structurile mentale se formează printr-un proces de impregnare (îndoctrinare) generat de context (Neculau 2004, 90).

Peter Molloy descrie foarte bine mecanismul de educare în spiritul comunist și de atragere a oamenilor printr-un sistem de medalii și distincții, făcându-i să se simtă flatați de participarea lor la construcția societății comuniste. Autorul face acest lucru analizând declarațiile unor cetățeni ai Germaniei de Est și ai Cehoslovaciei care relevă exact acest aspect al mândriei de a fi parte într-un întreg/colectiv învingător sau prosper: „Am simțit că mă angajez în ceva ce putea ajuta enorm țara mea"; "M-am

simțit foarte mândru când am primit-o și chiar și astăzi mă simt un Erou al Muncii Socialiste" (Molloy, 2012, 131)[1].

Raportarea nostalgiei la viitor se face printr-un *orizont al așteptărilor*[2] (Koselleck 2004) aproape apocaliptic în care intervievatele prezic dispariția unor profesori, colegi sau studenți de calitatea celor din trecut: „monștri sacri", „genii", „eminenți", „corectitudine ireproșabilă", „dedicați", „foarte capabili profesional". Datorită faptului că personajele prezente în autobiografiile universitarelor reprezintă ființe dispărute (în prezent nu mai există profesori, studenți sau oameni în general de talia celor de atunci), narațiunea lor se transformă în una mitică. Atât dânsele cât și profesorii, colegii sau studenții lor de dinainte de 90 erau ființe excepționale, creatoare de schimbări majore, inventatoare ale unor dispozitive sau proceduri ce au revoluționat domeniul lor de studiu, deschizătoare de drum ale epocii lor. Până și timpul ține de domeniul sacrului, pentru că există un „înainte de 90" și un „după 90" sau „până la Revoluție" și „după Revoluție".

În măsura în care comportamentul lor profesional poate fi asimilat ca masculin, atunci identificarea cu femininul vine prin prisma adeziunii lor politice: „m-au ales pentru că eram femeie". Nu dau semne de insecuritate din cauza genului și chiar au un limbaj ce denotă relații de putere cel puțin egale cu bărbații, mai ales cele care au deținut grade didactice superioare.

În ceea ce privește semantica narațiunii, am putut identifica folosirea frecventă a superlativelor auto-laudative. La întrebările legate de viață/carieră, respondentele, într-o logoree aproape de neîntrerupt dădeau informații redundante iar la întrebările legate de atmosfera politică a vremii răspunsurile erau aproape monosilabice.

Cele mai folosite verbe sunt cele ce rememorează dar în același timp arată nostalgia față de trecut: „a fost" (de departe cel mai des întâlnit), „a dispărut", „a pierit", „a făcut", „a început", „a creat" etc. Termeni precum „tovarăș", „uzină", „lupta de clasă", „egalitate, „echitate", ș.a. sunt încă folosiți în limbajul comun (de cele mai multe ori apreciativ) de universitarele timișorene. Substantivul „tovarăș" a fost folosit de 13 ori de către cinci dintre intervievate.

Doamnele intervievate sunt circumspecte, uneori chiar suspicioase, la adresa intențiilor noastre și își exprimă în particular teama de a fi defăimate: „Sper că n-o să mă faci comunistă". Anxietățile de a fi considerate comuniste sunt camuflate în spatele justificărilor de tipul „toată lumea" sau „nu era nimic rău". Dorința de a nu fi asimilate regimului deși au recunoscut că erau membre de partid sau chiar că au deținut funcții politice (de secretar de partid) a fost exprimată de către mai multe dintre intervievate. Ele consideră că „nu au avut nimic de-a face cu politicul" chiar și atunci când au deținut funcții politice.

În timp ce opinia publică şi cercetătorii condamnă perioada comunistă, caracterizând-o ca fiind una din cele mai întunecate epoci ale istoriei naționale, există

[1] Declarații date de Jürgen Krause, Vladimir Remek (cosmonaut cehoslovac) și Rudolf Vasilco (un minier căruia în 1981 i-a fost acordată cea mai înaltă distincție civilă din Cehoslovacia).
[2] Concept preluat conform înțelegerii lui Reinhart Koselleck.

și persoane care își amintesc cu nostalgie acea perioadă. Dacă unii își amintesc greutățile și abuzurile regimului, o parte a elitei urbane educate, cea care a încercat să se adapteze constrângerilor impuse de regim, devine nostalgică. Mai mult decât atât, membrii generației tinere din comunism, cei care au fost educați și care au socializat exclusiv sub comunism, produc narațiuni mult mai puțin dramatice sau critice la adresa regimului. Deoarece universitarele au făcut anumite compromisuri ideologice și s-au autocenzurat pentru a se conforma regimului, procesul de reamintire are nevoie de strategii de disculpare sau de justificare. Astfel de strategii cuprind concentrarea pe standardele profesionale înalte pe care le-au menținut de-a lungul carierei lor pentru a se sustrage întrebărilor legate de implicarea lor politică.

În *Conștiința Culpei* (Ricoeur 2001, 568-576), Karl Jaspers distinge mai multe feluri de culpabilitate, cum ar fi cea politică și cea morală. Dacă refacem raționamentul lui, ajungem să disculpăm femeile cadre universitare în perioada comunistă de amândouă. Nu se simt vinovate de nimic și, chiar dacă în prezent se duce o campanie de denunțare a comunismului, iar unele au făcut parte din PCR, nu se consideră absolut deloc parte a politicului acelor vremuri. Nu identifică poziția de membru de partid cu nicio incriminare de orice fel, argumentând că „atunci toți eram membri", sau „eram făcuți membri fără să vrem". Calitatea de membru de partid era considerată o regulă general valabilă și care nu duce automat la o învinuire a subiectului, iar uneori duce chiar la o autoapreciere pozitivă pentru că „te făceau automat membru (în UTC) dacă erai mai bun la învățătură". Ba mai mult decât atât, chiar și cele care au deținut funcții politice declară că „n-am avut nimic de-a face cu politica", disculpându-se cu argumentul conform căruia motivul alegerii lor în acele funcții este cota de gen: „pentru că se făceau statistici". Deși acestea aveau calitatea de membru de partid sau funcții precum secretar de partid pe facultăți, în aceste funcții desfășurau activități inofensive, care nu puteau fi catalogate ca activități politice: „făceam cursuri de pictură cu femeile", „țineam evidența mediilor studenților" etc. Această auto-amnistiere este legitimă, dacă ne referim la intenționalitatea morală a unui fapt politic, iar din moment ce ele atunci când s-au aflat în funcții politice au desfășurat acțiuni ce nu au legătură cu politicul, nu pot fi condamnate doar pentru deținerea unei funcții. Privită dintr-un alt punct de vedere, disculparea de orice potențială vină poate surveni din faptul că „greșeala se supune regulii sociale a inculpării" (Ricoeur 2001, 567). Adică se aplică regulile specifice perioadei în care s-a produs evenimentul și nu regulile contextului istoric și politic actual. A fi membru de partid nu este o vină *per se*. Vinovăția sau nevinovăția politică a cetățenilor „rezultă din apartenența de fapt a cetățenilor la corpul politic în numele căruia au fost comise crimele" (Ricoeur 2001, 573), sau în cazul nostru faptele, indiferent de gradul lor de adeziune la politica statului. Dacă în cazul culpei politice nevinovăția este ușor de dovedit, în cazul culpabilității morale lucrurile sunt mai complicate, deoarece responsabilitatea morală însumează masa actelor individuale mici sau mari care au contribuit, prin consimțământul lor tacit sau fățiș, la culpabilitatea criminală a politicienilor și la culpabilitatea politică a membrilor corpului politic. Deși aici am putea incrimina universitarele de consimțământ tacit, ele însele

refuză propria inculpare, declarând că intențiile lor au fost întotdeauna morale. Disculparea/eliberarea sinelui (subiectului) de actul său din trecut, „a dezlega agentul de actul său" (Ricoeur 2001, 596), se produce atât prin dislocarea subiectului cât și prin „dispoziția spre bine" a subiectului. Totuși negarea multiplă de tipul „nu știu", „nu am avut impresia", „nu am avut de-a face cu asta", „nu cunosc", „nu am fost implicată, deci nu am cum să știu", „nu am simțit neapărat asta", reprezintă formulări prin care universitarele se auto-incriminează, mai mult decât să se disculpe.

Există două viziuni în ceea ce privește judecarea perioadei comuniste. Această dihotomie a părerilor mai mult sau mai puțin subiective surprinde pe de o parte tabăra celor care au fost sau se consideră victime ale regimului și pe de altă parte tabăra celor care nu se consideră victime ale regimului. Universitarele timișorene se încadrează în cea de-a doua categorie, ele declarându-se beneficiarele unei cariere de succes, la care regimul a contribuit pozitiv, sprijinindu-le și nu punându-le piedici. Femeile pe care le-am intervievat nu s-au definit ca victime ale actelor de discriminare la locul de muncă ci ca profesioniste, cu cariere merituoase chiar dacă unele s-au confruntat cu situații discriminatorii fățișe (pe care rareori le pot identifica). Dubla povară la universitarele timișorene nu prea a existat pentru că au avut un mare ajutor din partea familiei (mame, soacre, soț etc.) și au acordat destul de puțin timp sarcinilor casnice.

Un tipar al răspunsurilor primite se caracterizează în principal prin idealizarea relațiilor cu superiorii și cu colegii, negarea oricăror acte de discriminare semnalate de intervievator și uneori de o duplicitate între declarații, mai ales între declarațiile date cu reportofonul pornit și cele *off the record*. Astfel putem sublinia că disonanța cognitivă funcționează la toate intervievatele cu excepția uneia, care admite și existența răului, este conștientă de el și nu idealizează perioada respectivă așa cum fac de cele mai multe ori toate celelalte. De asemenea, am putut observa o oarecare nostalgie față de multe aspecte ale aceleiași perioade, în ceea ce privește calitatea pregătirii studenților, a ordinii și disciplinei sau a solidarității de altădată versus jungla individualistă de azi: „oamenii rămân supuși, adaptându-se arhetipurilor tradiționale ale vieții de zi cu zi din comunitatea lor, în credința că acele arhetipuri sunt în același timp și inevitabile și juste. Majoritatea oamenilor acceptă convențiile societății în care s-au născut, fiindcă acestea, de regulă, le dau impresia că aparțin singurei realități posibile" (Kertzer 2002, 53).

În ceea ce privește accesul populației la bunuri de consum, în unanimitate respondentele au o mulțime de amintiri pozitive în ceea ce privește perioada de liberalizare și câteodată chiar de nostalgie în ceea ce privește perioada comunistă în general, în timp ce rareori au amintiri legate de perioada în care condițiile de trai erau aspre. Reprezentările negative generale ale opiniei publice legate de perioada comunistă (lipsuri alimentare, haine de proastă calitate și greu de găsit, privarea de divertisment) nu se regăsesc în narațiunile universitarelor, ele fiind privilegiate în privința accesului la bunuri la care oamenii de rând nu aveau acces. Excepție face călătoria în străinătate, care în țările capitaliste le era interzisă și în țările socialiste greu

accesibilă, lucru acceptat ca atare și pe care declară că l-au recuperat după revoluție când au călătorit foarte mult.

Legat de problematica discriminării universitarelor de către colegii și superiorii bărbați, ele o neagă, cu o singură excepție. Poziționarea individuală (ca subiect al discriminării) ține în primul rând de conștientizarea sau neconștientizarea relației de dominație dar și de poziția colectivului social și a politicului. Din moment ce universitarele timișorene nu puteau identifica comportamentul sexist al colegilor și comportamentul paternalist al statului care le declarase emancipate și egale cu bărbații, este normal ca ele să nu se autoidentifice ca fiind discriminate.

Dacă atunci când e vorba de contingentul politic amintirile nu sunt exacte, ba chiar este invocată uitarea, în schimb amintirile sunt impresionant de exacte atunci când e vorba de descrierea minuțioasă a hainelor pe care le purtau în acea vreme sau de lucruri ce țineau de o oarecare rutinizare, obișnuință, care face ca unele acțiuni să se transforme în acte reflexe. Acest fenomen se numește „supraviețuirea imaginilor". Doamnele descriu cu lux de amănunte materialele din care se făceau haine, de unde le procurau, ce purta lumea atunci etc.

Majoritatea respondentelor se arătau foarte mulțumite de mediul profesional în care își desfășurau activitatea și nu conștientizau faptul că erau discriminate și nu pot identifica atitudini discriminatorii flagrante din partea colegilor bărbați chiar și atunci când le povestesc. Alte exemple privind incapacitatea de a recunoaște raporturile inegale dintre femei și bărbați putem întâlni la doamnele intervievate care au ocupat funcția de secretare ale diferitelor facultăți. La întrebarea „ați fost vreodată în orice fel discriminată?" ele au răspuns că nu, motivând cu mândrie faptul că șeful lor direct, decanul, care era evident bărbat, respecta munca pe care acestea o desfășurau. Nu percepeau relația de subordonare șef/bărbat – subaltern/femeie ca fiind una sexistă, situațiile androcentrice fiind percepute ca normalitate.

Prin omisiunea sau sublinierea anumitor evenimente relatate, oamenii încearcă să reducă disonanța cognitivă, căutând să asigure continuitate și coerență internă povestirii, indivizii „explicându-se" pe ei înșiși, raționalizând, justificându-și alegerile, acțiunile și uneori disculpându-se sau refuzând să-și asume responsabilitatea prin corelațiile cauzale pe care le oferă. De aceea universitarele adoptă un discurs justificativ, un discurs care minimizează sau neagă părțile negative ale regimului comunist. Fenomenul paradoxal de disculpare-mândrie se întâlnește foarte des la majoritatea respondentelor. Pe de o parte când e vorba de lucruri „rele" intervievatele au dat declarații de genul: „toată lumea era în partid", „toți eram membri", „te obliga și nu puteai refuza" etc., iar pe de altă parte când e vorba de ceva „bun", de realizări sau reușite există mândria de a fi participat la ceva. De aceea se poate afirma că nu sunt programatic duplicitare, ci doar creează „mecanisme de reducere sau diminuare a disonanțelor, baricadându-se în spatele moralității proprii și a competențelor profesionale" (Neculau 2004, 95). Îndoctrinarea lor era mai mult o formă de mimare a atașamentului, o convenție, decât o adeziune sinceră, iar reușita regimului de a dirija sau supune comportamentele se făcea printr-o atmosferă de frică, de suspiciune.

Conformismul era unul de suprafață deoarece ele mai mult mimau adeziunea prin dedublare. Folosind cuvinte precum „crez socialist", principiul moral după care își duce viața doamna M.Ș. „se învelește" într-un ambalaj de convingeri pe care le susține afectiv, apărându-și trecutul cu care s-a identificat. Totuși, considerăm că anumite poziții acuzatoare, luate de cercetătorii post-decembriști față de oameni care au avut un statut privilegiat sau cariere de succes în comunism, sunt periculoase, deoarece ele exclud de cele mai multe ori aspectele meritorii ale acestor persoane.

Alt aspect important îl constituie refuzul unanim şi categoric al respondentelor de a dezvălui informații despre persoane care le-au creat impedimente în carieră cu toate că admiteau existența acestor persoane. Aceste observații conduc la suspiciune și la adresa răspunsurilor de negare primite la întrebarea: „Ați fost vreodată interpelată de vreun angajat al Securității?". De fiecare dată când schimbam subiectul discuției spre întrebări despre politică, vedeam pe fețele intervievatelor ca și în răspunsurile lor, că erau nemulțumite de cursul pe care îl lua conversația. Simțeam neîncrederea lor și ezitarea în a răspunde, precauții parcă alimentate de atâția ani de suspiciuni trăiți înainte de 89. Aceasta nu este neapărat o lipsă de interes pentru problemele legate de politică, ci refuzul de a recunoaște că, de fapt, ele legitimau o putere dictatorială prin omisiunea opoziției. Subaprecierea ponderii ideologice a intervievatelor se face prin simplificarea sau mistificarea realității prin trunchierea informațiilor oferite. Deși la unele întrebări au fost reticente, au răspuns totuși tuturor întrebărilor mai puțin întrebării legate de persoanele care le-au incomodat sau au reprezentat un impediment în cariera lor profesională. Refuzul lor a fost argumentat prin faptul că acele persoane sunt decedate: „de morți numai de bine", „lasă că acum se odihnește" etc.

Narațiunile femeilor ce făceau parte din nișa universitarelor arată mai degrabă atitudini nostalgice și evidențiază aspectele pozitive ale regimului care le-a oferit un statut social și profesional de elită. În narațiunile intervievatelor amintirile negative, *traumatice* sunt foarte puține, aproape inexistente, în timp ce amintirile pozitive, *vivace* și cele de tip *flash* abundă[1] (Branc 2008, 113). Prin urmare, nu se întâlnesc prea multe regrete legate de propria persoană și acțiunile personale, în schimb sentimentul de regret se îndreaptă spre o lume apusă, o lume considerată de ele în mare parte mai bună. Sentimentul că vremurile de altădată erau mult mai bune decât prezentul îl au și universitarele timișorene, deși acest sentiment nu este specific României, ci este întâlnit în tot blocul estic, iar în literatura de specialitate se găsește sub numele de estalgie sau nostalgia roșie.

Discursul nostalgic nu este nimic altceva decât „abdicarea de la responsabilitățile personale, o reîntoarcere lipsită de vinovăție"[2] (Boym 2001, 6). Nostalgia este tot o dimensiune a utopiei, doar că ea nu este îndreptată spre viitor ci spre trecut. Acest trecut este perceput de universitare ca fiind unul demn de mândrie și încununat cu succes, mai mult decât un eșec. Nostalgia nu este altceva decât deresponsabilizarea și detașarea de

[1] Categorizarea conceptelor scrise cu italice este făcută de T. Constantin, 2004.
[2] "abdication of personal responsability, a guilt-free homecoming" (traducere G. Panu).

un trecut pe care opinia generală îl vede ca regretabil și rău[1]. Acest trecut regretabil nu poate fi și al lor, din moment ce carierele lor și deci viețile lor sunt unele încununate de succes. Nu pot da vina pe regim pentru că au reușit în viață, deci regimul le-a fost prielnic chiar dacă punctual recunosc unele neajunsuri ale acelor timpuri: „Nostalgia funcționează ca o sabie cu două tăișuri: pe de o parte este un antidot emoțional pentru politic, rămânând în același timp cel mai bun instrument politic" (Boym 2001, 58).

Totuși, nostalgia universitarelor nu este îndreptată expres spre regimul comunist (deși se suprapune acestei perioade), ci se referă la aspecte precum calitatea învățământului (pregătirea temeinică a profesorilor și a studenților), disciplina profesională sau chiar a vestimentației vremii (pe care o consideră mai elegantă și calitativ mai bună decât cea de astăzi). Uneori nostalgia lor este justificată din moment ce experiențele (istoria, trecutul) ce fac obiectul nostalgiei sunt experiențe pozitive: rezultate școlare de excepție (șefe de promoție), cariere de succes, familii reușite care le ofereau tot sprijinul, situație socială și financiară foarte bună etc. Pe de altă parte, la această nostalgie contribuie și dezamăgirea ce caracterizează orizontul așteptărilor (prezente sau viitoare). Ele sunt deziluzionate de situația actuală (studenți slab pregătiți, concurența de pe piața muncii care duce la deteriorarea relațiilor interpersonale care acum se bazează pe interes și invidie în loc de solidaritate și întrajutorare etc.) dar și îngrozite de faptul că se află la final de carieră, la o vârstă (a pensionării) în care se simt de multe ori neputincioase sau neadaptate. După încheierea activității profesionale (pensionarea) sunt universitarele împăcate cu trecutul lor? Sunt detașate, împlinite, sau dimpotrivă, frustrate, supărate? Se simt vinovate de anumite lucruri sau culpabilitatea este îndreptată spre alții, nu către sine? Cum se poate ajunge la o memorie împăcată?

Reconcilierea cu trecutul sau mai bine zis împăcarea cu prezentul sunt teme sensibile pentru universitarele timișorene. În primul rând, ele nu sunt împăcate cu faptul că îmbătrânesc, toate dispun de o voință fantastică și sunt împiedicate să acționeze de o sănătate precară sau de condiția fizică a unui om în vârstă. Uitarea (atât cea naturală, ce intervine odată cu trecerea timpului, cât și cea voită, refuzul de a-și aminti unele lucruri) le permite intervievatelor să facă pace cu trecutul lor, să-și vindece unele răni, lucru care duce la reconstituirea parțial eronată a trecutului, dând naștere unor narațiuni ușor idealizate și pe alocuri exagerate. Paradoxul face ca binomul tinerețe/bătrânețe să nu aibă de câștigat de pe urma faptului că nararea se face la bătrânețe, adică la o distanță considerabilă de timpul întâmplărilor, distanță ce ar presupune destulă detașare. Am detectat o nostalgie față de vârsta mea. Universitarele au ținut să remarce faptul că eu mă aflu la începutul unei carierei iar ele se află la sfârșitul lor, marcând parcă ciclicitatea naturală a lucrurilor, o carieră se termină, alta acum începe.

Nu regretă nimic din viața profesională, nu au mustrări de conștiință și rar au regrete, sunt împăcate și chiar mândre de toată viața lor, mai ales de cea profesională. În narațiunile lor, universitarele timișorene declară că au acționat la locul de muncă în calitate de subiecți făuritori ai propriei cariere și de cele mai multe ori neagă că ar fi

[1] Ideea este dezvoltată și de Svetlana Boym și Michael Kammen.

fost victimele unor acte de discriminare. Sunt sigure, încrezătoare în forțele proprii, conștiente și mândre de realizările lor profesionale și rareori recunosc că ar avea regrete sau nerealizări profesionale. Acordarea de prioritate activității profesionale în detrimentul vieții personale este cel mai întâlnit regret. Universitarele fiind conștiente de faptul că și-ar fi compromis cariera dacă ar fi acordat întâietate vreunui eveniment privat, aleg să-și neglijeze familia iar mai apoi să-și reproșeze acest lucru.

Amintirile universitarelor mai sunt pline și de evocări sentimentale legate de valoarea sau calitatea lucrurilor „de altă dată" sau „de dinainte de 89": învățământul, profesorii, studenții, disciplina, rigurozitatea, conștiinciozitatea ș. a. nu mai sunt ce erau „odată". Tema regretelor și nostalgiilor pentru învățământul din perioada comunistă este prezentă în toate interviurile, deși nu au existat întrebări care să i se adreseze direct. Singurul neajuns pe care-l sesizează este dificultatea procurării de bibliografie, precum și interzicerea unui număr semnificativ de autori, însă chiar și acest lucru este suplinit într-o anumită măsură de cursurile unor profesori excepționali sau prin copierea cărților rare (de specialitate) primite din străinătate.

Discursul asupra trecutului în general şi asupra carierei în special relevă anumite automatisme ale gândirii şi uneori chiar clişee de tipul celor care supraevaluează calitatea învățământului în vremea lui Ceaușescu. De multe ori doamnele intervievate au fost veritabile maestre ale eschivelor, ale debitului verbal şi ale idealizării peste medie a propriului trecut profesional. Retorica emfazei este des întâlnită în discursul intervievatelor, ele folosind cuvinte grandioase, pretențioase, solemne. Iar dacă sentimentul greșelii nu există la niciuna dintre universitarele intervievate, în schimb, sentimentul succesului este exacerbat. Memoria fericită este disimulată și este enunțată ca pretenție a recunoașterii meritelor profesionale de-a lungul carierei universitare. Presupoziția clarității față de sine a fenomenului recunoașterii le face pe intervievatele mele să declare că atât intrarea în câmpul muncii în universitate cât și avansarea în carieră se datorează exclusiv meritocrației. Sunt conștiente de succesul lor și evidențiază momente în care au avut parte de recunoaștere din partea altor persoane. Au fost elogiate și sărbătorite pentru meritele lor profesionale și povestesc aceste evenimente cu lux de amănunte și cu lipsă de modestie. Atribuirea către sine a meritelor se face atât prin enumerarea realizărilor personale cât și prin expunerea aprecierii din partea celorlalți, studenți, colegi, superiori, familie. Inclinația spre *happy ending* face ca „relele" să nu fie reamintite și „bunele" să fie subliniate. Din discursul intervievatelor lipsește complet autovictimizarea, ba mai mult decât atât, sunt prezente lauda de sine, mândria față de viața pe care a dus-o, față de acțiunile proprii și față de cariera pe care au reușit să o construiască. La adresa studenților, universitarele au avut doar cuvinte de laudă, atât în ceea ce privește pregătirea lor, cât și în ceea ce privește conduita morală, cu toate că unele respondente au subliniat că știau că unii dintre studenți sunt și informatori ai fostei Securități. Povestirile autobiografice ale universitarelor transformă „istoria trăită" în narațiune mitică. Părțile din interviu care abundă în detalii, calificative elogiatoare sau epitete augmentative sunt cele ce se referă la parcursul profesional personal. Calitățile lor sunt subliniate iar defectele sau greșelile

minimizate sau omise. Din dorința de a ne convinge de veridicitatea povestirii, ele recurg la o serie de procedee care să sublinieze autenticitatea informațiilor şi, mai ales, excepționalitatea evenimentelor relatate. Totuși, „putem denunța caracterul subiectiv, elogiativ al genului biografic, ne putem îndoi de caracterul său pur informativ, dar nu e mai puțin adevărat că aici e vorba de un discurs considerat veridic și a cărui funcție este în principiu referențială, cognitivă și documentară" (Segré 2000, 59). De aceea, autobiografiile narate de universitare nu intră în categoria ficțiunilor și constituie o valoroasă sursă documentară.

Narațiunile intervievatelor aproape că se transformă în mituri despre sine, relatarea faptelor și realizărilor profesionale sunt de-a dreptul eroice, demne de legendele cu personaje sacre. Auto glorificarea biografiilor este prezentă în unanimitate în povestirile lor de carieră, universitarele fiind conștiente de valoarea și importanța personală și evidențiind aceste lucruri fără modestie. Nu există sentiment de vinovăție și e normal, din moment ce sentimentul succesului profesional este exacerbat.

Modelele feminine comuniste promovate sau chiar impuse (la fel și ideologia) nu au reușit să atragă toate femeile din România. Deși unele românce s-au lăsat ademenite de vorbele ce le promiteau egalitate, multe dintre ele s-au conformat doar de nevoie. Aceeași este situația în cazul universitarelor timișorene, unele au crezul în egalitarismul promovat discursiv, altele nu, dar s-au supus „pentru a supraviețui".

Referințe bibliografice

Bourdieu, Pierre. 2012. *Limbaj și putere simbolică*. Traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu; traducere din limba engleză de Laura Albulescu. Studiu introductiv de John B. Thompson. București: Editura Art.

Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Branc, Simona. 2008. *Generații în schimbare. Modele de educație familială în Banatul secolului XX*. Iași: Editura Lumen.

Dobre, Claudia Florentina. 2011. *Women Remembering Communism in Romania: Former Political Detainees' Perspectives, Women and Minorities Archives (DocWoment Series),* nr. 3. p. 42-58.

Kertzer, David I. 2002. *Ritual, politică și putere*. Traducere de Sultana Avram şi Teodor Fleşeriu. Cuvânt înainte de Radu Florescu. București: Editura Univers.

Koselleck, Reinhart. 2004. *Futures past. On the semantic of historical time*. New York: Columbia University Press, 2004.

Molloy, Peter. 2012. *Lumea dispărută a comunismului. O istorie orală a vieții cotidiene în spatele cortinei de fier*. Traducere din limba engleză de Cristina Vîlceanu. București: Editura Rao.

Neculau, Adrian (coord.). 2004. *Viața cotidiană în comunism*. Iași: Polirom.

Ricoeur, Paul. 2001. *Memoria, istoria, uitarea*. Traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik. Timișoara: Editura Amarcord.

Segré, Monique (coord.). 2000. *Mituri, Rituri, Simboluri în societatea contemporană*. Traducere de Beatrice Stanciu. Timișoara: Editura Amarcord.

Todorova, M., Dimou, A., Troebst, St. (ed.). 2014. *Remembering Communism. Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*. Budapest-New York: Central European University Press.

DOI: 10.35923/QR.09.03.21

Manuela ZĂNESCU
(Biblioteca Centrală Universitară „Eugen Todoran”, Timișoara)

Metamorfozele memoriei. Biblioteca Centrală Universitară din Timişoara în memoria arhivei şi în memoria cititorilor

Abstract: **(Metamorphosis of memory. The Central University Library of Timişoara in the memory of the archive and in the memory of the readers)** The Central University Library of Timișoara served the public with the necessary information and was not totally politically enthralled between 1948 and 1990. From the archives and testimonies of the interviewees, it appears that the University of Timișoara Library was also a source of intellectual pleasure, happiness. What I aimed to explore in the interviews and in the documents in the archives, is the information about the reading habits, about the university library collections during the totalitarian regime. In the present case study we aimed to identify the analogies contained in the written memory and the oral memory regarding the history of the library of the University of Timişoara. Starting from the documents in the files of the West University of Timişoara Archive and from the testimonies resulting from the interviews, we aim to answer questions related to reading in the library, the collections held by the library, the significance of the library during the communist regime. The validity of the information is highlighted by the certification of the statements obtained from the interviewed subjects by their overlap with the data held from other primary sources. Examining the oral texts reveals common themes and recurrent words in several of the respondents, which leads to the conclusion that individual memory outlines an image of the library.

Keywords: *Central University Library Timişoara, communist regime, library collections, oral history, reading.*

Rezumat: Biblioteca Centrală Universitară din Timișoara a furnizat publicului cititor informaţiile necesare şi nu a fost total subjugată politic în perioada cuprinsă între 1948 și 1990. Din arhive şi din mărturiile persoanelor intervievate, reiese că biblioteca Universităţii din Timişoara a deţinut în colecţii bibliografiile indicate studiului şi că lectura era şi o sursă a plăcerii intelectuale, o fericire. Ceea ce am urmărit să explorez în interviurile realizate şi în documentele din arhive sunt informaţiile despre ce oferea biblioteca pentru lectură, modul în care se citea în biblioteca universitară, cum era lectura în timpul regimului totalitar. În prezentul studiu de caz am urmărit să identific analogiile conţinute de memoria scrisă şi memoria orală referitoare la istoria bibliotecii Universităţii din Timişoara. Pornind de la documentele aflate în dosarele din Arhiva Universităţii de Vest din Timişoara şi de la mărturiile rezultate în urma interviurilor, ne propunem să răspundem la întrebări legate de lectura în bibliotecă, de semnificaţia bibliotecii în perioada regimului comunist. Validitatea informaţiilor este evidenţiată de certificarea declaraţiilor obţinute de la subiecţii intervievaţi prin suprapunerea lor cu datele deţinute din alte surse primare. În urma analizării celor spuse de către respondenţi, se desprind mai multe direcţii de cercetare care conduc la concluzia că memoria individuală furnizează o imagine nuanţată a bibliotecii, completează istoria îndosariată cu noi aspecte.

***Cuvinte-cheie**: Biblioteca Centrală Universitară din Timişoara, colecţii, istorie orală, lectură, regimul comunist.*

Biblioteca memoriei

Ceea ce urmărim în demersul nostru este descoperirea bibliotecii din memoria arhivelor şi a celei din memoria cititorilor pentru că „Toate bibliotecile sunt biblioteci ale memoriei: mai întâi, pentru că dețin experiența trecutului și apoi pentru că trăiesc în mințile cititorilor lor.” (Manguel 2016, 325).

Institutul Pedagogic din Timişoara funcționa încă din anul 1948, doar cu Facultatea de Matematică-Fizică. Tot atunci s-au pus bazele bibliotecii, constituită din donații, cu materiale necesare studenților – cărți și reviste de matematică și, așa cum impuneau normele, o serie de broșuri și cărți de ideologie marxistă. Parcursul bibliotecii a fost mereu în strânsă conexiune cu cel al instituţiei de învăţământ superior pe care o deservea. Dezvoltarea colecţiilor s-a produs odată cu înființarea Facultății de Filologie, în anul 1956. La scurtă vreme, în anul 1962, Institutul Pedagogic a primit titulatura de *Universitatea din Timişoara,* iar biblioteca acesteia a devenit – Biblioteca Centrală Universitară.

În explorarea trecutului bibliotecii vom utiliza, pe lângă sursele existente în arhive şi izvoarele secundare şi mărturiile personale ale subiecţilor selectaţi pentru a releva zonele necunoscute, cele care nu sunt dezvăluite de documentele oficiale păstrate. Vom încerca şi să identificăm elemente din experienţele narate de către cei intervievaţi, comparându-le cu datele existente în dosare. Asupra actelor îndosariate planează suspiciunea alterării realităţii, deoarece toate înscrisurile instituţiilor se realizau după cutumele timpului. Orice document era elaborat în conformitate cu normele, cu cerinţele instituţionale şi legislative ale momentului şi, din acest motiv, informațiile găsite trebuie privite și cercetate cu prudenţă şi puse în relaţie cu alte surse, pentru că mistificarea și falsificarea realității era o practică la care comuniștii apelau deseori. Cu aceeaşi îndoială sunt privite însă şi rezultatele memoriei, fiind considerate subiective şi vulnerabile pentru că pot distorsiona realitatea, deoarece „memoria lucrurilor coincide cu memoria propriului eu” (Todorov 1999, 123). Metoda de punere în relaţie a textelor găsite în actele păstrate de instituţiile statului cu afirmaţiile celor intervievaţi validează mărturiile. Vom încerca să minimizăm neajunsurile surselor inedite şi lipsa lor de obiectivitate (arhive şi interviuri) tocmai prin analizarea lor comparativă.

Despre istoria orală, istoricul Doru Radosav afirma că este „cea mai veche și cea mai nouă formă a istoriei” și, în același timp, un „gen inovativ al discursului istoriografic” (Radosav 2016, 7) care aduce în cercetarea istorică o metodologie proprie. Ca o componentă a istoriei sociale, istoria orală folosește metode și tehnici de cercetare specifice sociologiei – interviul, ancheta, chestionarul. Dintre acestea am ales interviul semistructurat ca metodă de lucru. Temele desprinse din dialogul cu subiecții selectați deschid căi de explorare prin referirile frecvente la sistemul represiv introdus de regimul comunist, dar și de antidotul oferit de bibliotecă – plăcerea lecturii. Tocmai această subiectivitate este considerată de istoricul italian A. Portelli ca fiind noutatea și elementul important pe care îl aduce discuția cu informatorul, mărturie care se constituie în fapt istoric (Portelli 1998, 23).

Perioada în care au fost colectate interviurile este cuprinsă între luna mai 2018 şi luna octombie 2019. Cele 18 interviuri semistructurate au avut ca punct de pornire un set de întrebări prestabilite, care s-au dorit a fi mai curând un ghid, un fir roşu pentru parcursul interviului. S-a urmărit o rememorare a relaţiei cititor-bibliotecă şi cititor-bibliotecar, evidenţierea relaţiilor cu bibliotecarii, dar şi amintiri despre modul în care era organizată biblioteca şi despre funcţionarea acesteia până în 1989.

O altă sursă de informare o constituie dosarele cu documentele oficiale păstrate în Arhiva Universității de Vest, grupate pe secțiuni: Rectorat, Tehnico-administrative, de Personal și Financiar-contabile. În paginile lor sunt date care întregesc imaginea bibliotecii. Vom utiliza exemple găsite în urma studierii unor dosare din această arhivă, dar şi o categorie de surse inedite constituită din documentele interne ale Bibliotecii Centrale Universitare.

Ne propunem să colectăm fapte istorice din mărturiile pe care le-am înregistrat cu persoane care au luat parte la viața instituției ca bibliotecari, cadre didactice, cercetători, studenți – cititori, pentru că „descifrând legăturile dintre nivelurile de structurare a sensului și transmiterea de informație despre trecut într-un cadru de comunicare cu un anumit specific" (Vultur 1997, 13) și urmărind selecția evenimentelor, ordinea relatării lor, spațiul pe care îl acordă unui eveniment, asocierile pe care le face și detaliile pe care le oferă informatorii, vom putea obține un tablou complet și complex al instituției.

Ce oferea biblioteca pentru lectură în perioada comunistă?

Cea mai importantă sursă de informaţii pentru evaluarea colecţiilor este Registrul de Mişcare a Fondurilor[1]. În acest document intern se regăsesc înregistrate, cantitativ, toate intrările şi ieşirile din colecţii, din fiecare an. Rubricatura registrului prevede menţionarea datei, a actului cu care au intrat documentele în colecţii, a provenienţei (sursa). Pentru fiecare nouă intrare, este înregistrat totalul documentelor pentru fiecare domeniu (clasele/domeniile cunoaşterii – conform CZU[2]), apoi sunt calculate în funcţie de limba în care este scris şi de tipul materialului. Astfel rezultă o oglindire clară a structurii colecţiilor şi putem aprecia cum au evoluat acestea în timp. În Biblioteca Centrală Universitară din Timişoara, primul Registru de Mişcare a Fondurilor este datat 1961, anul în care s-au început aceste înregistrări statistice. Ca urmare, datele au fost colectate din cele două două existente pentru perioada 1961-1974, respectiv 1975-1989.

[1] Registrul de Mișcare a Fondurilor (RMF) este un tipizat reglementat prin lege, destinat bibliotecilor pentru evidența și organizarea documentelor din colecții. Procesul de evidență însumează o serie de operațiuni cantitative și valorice care servesc la păstrarea, identificarea și apoi gestionarea corectă a tuturor documentelor deținute de biblioteci. Cu ajutorul acestui registru se pot urmări intrările și ieșirile din gestiunea bibliotecii, în funcție de categoria de documente, domeniile cunoașterii cărora le aparțin, limba în care sunt scrise, proveniența și valoarea contabilă.

[2] Clasificarea Zecimală Universală (CZU) este sistemul utilizat în bibliotecile din România în perioada comunistă. Cu ajutorul acestuia fiecare document intrat în colecțiile bibliotecii este repartizat conform domeniului căruia îi aparține.

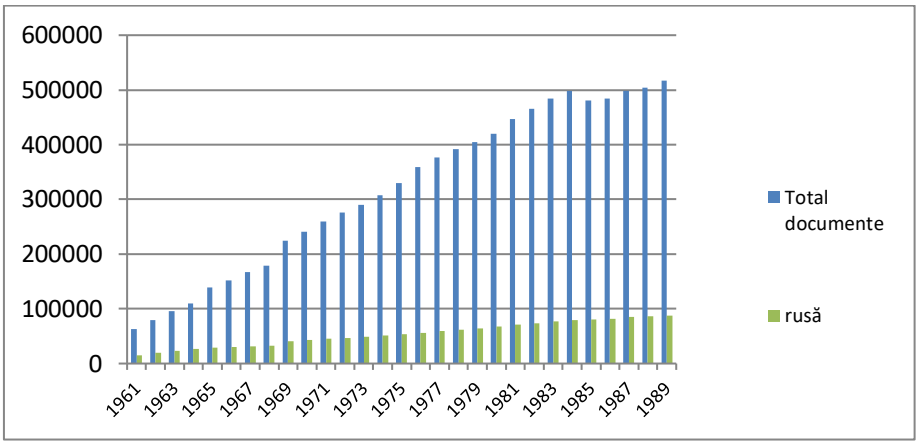


Fig. 1 Grafic ilustrativ pentru numărul de documente în limba rusă, intrate în colecţii în perioada 1961-1989

O bună parte însă, dintre publicaţiile provenite din Uniunea Sovietică, nu erau utilizate, nu puteau fi consultate datorită barierei lingvistice. Deşi se studia, în mod obligatoriu, limba rusă, erau foarte puţini cei care puteau şi lectura în această limbă: „Am făcut limba rusă patru ani în liceu, dar nu ştiam atât de bine, cu textele facile mă descurcam, dar cu textele tehnice...”[1]

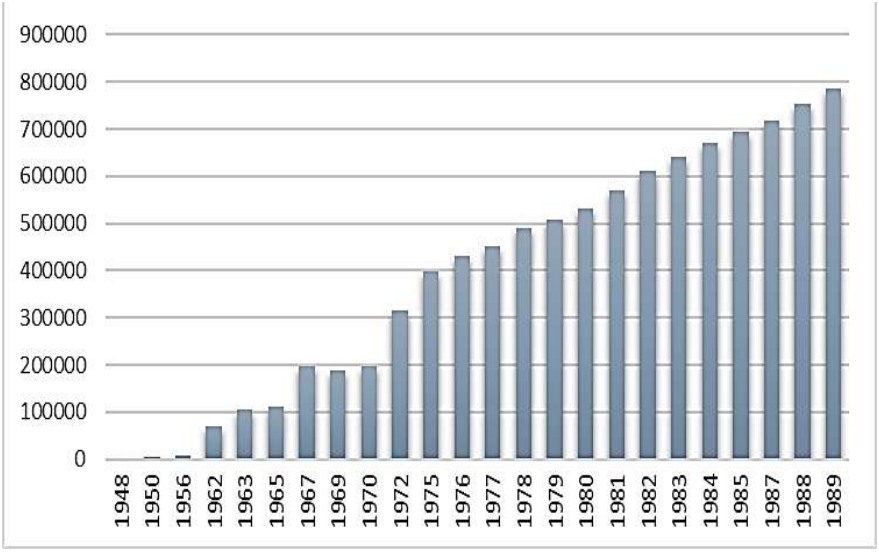


Fig. 2 Evoluţia colecţiilor în perioada 1948-1989

[1] Cf. interviului realizat cu I.P., cadru didactic la Universitatea din Timişoara, fost student, cititor la Biblioteca Centrală Universitară din Timişoara în perioada 1972-1990.

Din graficul prezentat se observă o creştere a colecţiilor după înfiinţarea Facultăţii de filologie, în 1956. Cadrele didactice s-au străduit, alături de conducerea bibliotecii, să aducă în fondul pentru împrumut materialele necesare documentării studenţilor.

Un alt moment de creştere semnificativă a colecţiilor, l-a constituit anul 1967, an în care a fost înfiinţată Facultatea de studii economice. În anul 1962, colecţiile bibliotecii s-au mărit cu 44.842 faţă de 1958. Intrările în bibliotecă din acel an au fost de 69.842 de volume, din care peste 3000 au reprezentat periodice. O bună parte dintre aceste publicaţii proveneau din schimbul interbibliotecar .

Din următoarele tabele rezultă procentele anuale pe care le reprezintă cărţile şi periodicele în limba română şi cele în limba rusă, pe care le-a achiziţionat biblioteca între 1961 şi 1989. Procentele de carte şi periodice cumpărate din Uniunea Sovietică nu au variat foarte mult. S-au situat între 25,02% în anul 1962 şi 15, 72% în anul 1976. Ceea ce înseamnă că, anual, aproape o treime din colecţie era constituită din cărţi şi periodice ruseşti. Procentul de carte românească a variat între 59,19% în 1962 şi 63,27% în 1969. Aproximativ trei sferturi din colecţii erau publicaţii româneşti.

Anul	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970
Limba Română	61,69%	59,19%	59,41%	59,38%	60,98%	60,79%	62,11%	62,90%	63,27%	62,31%
Limba rusă	24,07%	25,02%	24,05%	24,14%	20,90%	19,68%	18,96%	18,47%	18,09%	17,83%

Anul	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980
Limba Română	62,26%	62,00%	61,88%	61,94%	61,15%	62,30%	62,12%	61,87%	61,68%	61,50%
Limba rusă	17,44%	17,12%	16,89%	16,65%	16,32%	15,72%	15,75%	15,87%	15,99%	16,15%

Anul	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
Limba Română	62,43%	62,65%	62,87%	62,96%	61,16%	61,11%	61,24%	60,59%	60,44%
Limba rusă	15,82%	15,84%	15,83%	15,89%	16,77%	16,98%	17,00%	17,14%	17,02%

Fig. 3 Tabel reprezentând procentul anual al intrărilor în colecția de carte în limba română și carte în limba rusă, realizat pe baza datelor extrase din RMF

Am considerat ilustrative şi datele referitoare la procentajul de carte şi periodice din domeniul separat în Registrul de Mişcare a Fondurilor sub titlul - *Marxism*. După coloana cu totalul documentelor, cea cu numărul de periodice, următoarea coloană reprezenta totalul documentelor din domeniul intitulat *Ideologie şi politică,* compus din rubricile *Clasicii marxism-leninismului* şi *Istorie*. Am luat în considerare, pentru a putea face comparaţie, şi fondurile care au intrat în bibliotecă pentru domeniul matematică (erau cele mai bogate şi cele mai vechi colecţii) şi pentru domeniul

literatură. Se poate observa că procentele în care au existat în colecţie cărţi şi reviste de matematică sunt aproape egale cu cele pentru domeniul ştiinţelor sociale, al marxism-leninismului, al cărţilor de ideologie. Uneori însă, începând din anul 1969, colecţiile de documente marxiste depăşesc procentul celor din domeniul matematică. Creşterea cu care sunt depăşite este tot mai mare spre sfârşitul anilor optzeci. Aceste cifre sunt un barometru de evoluţie ideologică, măsura reglementărilor impuse de regimul comunist.

Anul	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970
Marxism	17,34%	17,12%	16,83%	16,15%	14,46%	12,97%	12,72%	13,51%	16,70%	17,31%
Matematică	19,48%	18,14%	25,34%	18,54%	17,43%	17,42%	16,69%	15,61%	15,56%	15,73%
Literatură	30,09%	31,68%	33,26%	32,53%	34,22%	34,22%	33,97%	34,21%	31,42%	30,72%

Anul	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980
Marxism	18,67%	19,21%	19,31%	19,71%	20,06%	20,67%	20,82%	21,05%	21,21%	21,45%
Matematică	15,58%	15,57%	15,88%	15,95%	15,60%	15,11%	15,14%	15,18%	15,21%	15,31%
Literatură	30,09%	29,47%	28,99%	28,77%	29,38%	29,24%	29,02%	28,84%	28,47%	28,11%

Anul	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
Marxism	21,64%	21,99%	22,33%	22,56%	22,97%	23,02%	23,03%	22,83%	22,94%
Matematică	15,53%	16,74%	15,83%	16,13%	16,32%	16,43%	16,60%	16,62%	16,53%
Literatură	27,36%	27,08%	26,80%	26,45%	27,00%	27,05%	26,95%	26,81%	26,63%

Fig. 4 Tabel reprezentând procentul anual al intrărilor în colecții de carte pentru domeniile: ideologie marxistă, matematică și literatură, realizat pe baza datelor extrase din RMF

Rezultatul unei analize sumare constituie un indicator al înăspririi tăcute a ideologiei, al dorinţei acerbe de a impune o educaţie comunistă tuturor tinerilor, de a obliga cadrele didactice să utilizeze şi să recomande astfel de bibliografii. În nici una dintre mărturii nu se face referire la faptul că vreun cititor a solicitat astfel de documente în afara bibliografiei obligatorii. Putem afirma că intrările în sistem prin intermediul achiziţiilor nu au avut întotdeauna rezultatul urmărit de autorităţi. Într-o mare măsură cartea rusă şi cartea de ideologie marxistă au rămas neatinse.

Ce îşi amintesc cititorii despre bibliotecă?

Memoria arhivată în dosare ori în documente instituţionale este doar una dintre faţetele de comprehensiunii istorice. *Proba documentară* se poate valida prin confruntarea cu memoria grupului, a entităţii care îşi dezvăluie percepţiile participării la o realitate trecută, deoarece „Cu mărturia începe un proces epistemologic care porneşte de la memoria declarată, trece prin arhive şi documente şi se sfârşeşte cu proba documentară.” (Ricoeur 2001, 194).

Cum vorbesc cititorii despre biblioteca universității? Cuvintele pe care le aleg ca să descrie cum se citea, cum era și ce însemna biblioteca pentru ei pornesc de la valorile pe care le împărtășeau și reprezintă o consecință și un efect social al formației lor

profesionale. Putem identifica o serie de teme recurente care fac referire la societate și cultură prin faptul că discursul despre bibliotecă definește trăsăturile sociale și culturale ale perioadei pe care am supus-o analizei. Efectul ideologic produs de propaganda comunistă asupra mentalului intelectualilor transpare prin manifestarea fricii exprimate prin limbajul utilizat atunci când își amintesc despre comunicarea socială „trebuia să ai grijă ce spui" pentru că „nu știai pe cine ai în stânga sau în dreapta". Anii, cincizeci, anii fricii, au impregnat în conștiința socială o atitudine care a persistat de-a lungul timpului și care a marcat și format generații întregi. Câteva dintre sintagmele utilizate de către intervievaţi în răspunsurile lor: *nu îndrăzneam să, nu puteai să, era imposibil să* sunt serii de interdicții ce amintesc de constrângerile la care au fost supuși.

Limbajul folosit devine parte a proceselor și activităților sociale, caracterizează modul în care era percepută societatea în care au trăit. Cuvintele utilizate pentru a sublinia raportul pe care l-au avut cu cartea și lectura sunt rezultate ale credinței și preocupărilor respondenților.

Amintirile care au produs traume, cele care au lăsat urme adânci în memoria cititorilor sunt parte a evenimentelor narate şi nu pot fi ocolite. Intervievaţii le lasă să iasă la suprafaţă ca parte integrantă a vieţii lor din perioada rememorată.

> Se citea, în tot frigul de-acolo, iarna era un frig năpraznic, şi la noi (în bibliotecă) stăteam câteodată, cât era de frumoasă biblioteca nouă, se infiltrase apă şi curgea prin acoperiş. Ţin minte că stăteam cu recipiente, erau vreo 10-11 recipiente ba colo, ba dincolo.[1]

Mărcile temporale *acolo, atunci, în vremea aia*, semnifică timpul memoriei pentru că „amintirea pură, evenimentul evocat revine împreună cu data sa" (Ricoeur 2001, 185). Raportarea la trecut prin utilizarea formelor adverbiale *acolo, atunci* evidenţiază prezenţa martorului narator la eveniment, prin conectarea cu istoria vieţii personale. Aceleaşi reprezentări ale trecutului din vremuri în care represiunea comunistă afecta locurile de muncă, locuinţele şi viaţa personală a fiecărui individ:

> R.B.: ... şi apoi ţin minte frigul. A fost cumplit! Era absolut rece, cu căciuliţe pe cap şi cu mănuşi. Vremurile acelea ...
>
> R.B.: A fost monstruos. Ţin minte că am avut parte şi în locuinţă de nişte catastrofe. Era o casă veche, eram la ultimul etaj, şi au pocnit ţevile de ger şi s-a scurs pe pereţi, pe mobilă, pe tablouri, a fost groaznic![2]

Privirea spre sine este prilejuită de această întoarcere în timp. Momentele din viaţa personală sunt interconectate cu realitatea socială şi politică însă în modul de

[1] Cf. interviului realizat cu D.S., fost student la Facultatea de Filologie între anii 1977-1981, cititor la bibliotecă; bibliotecar în perioada 1984-1992.

[2] Cf. interviului realizat cu R.B., fost cadru didactic la Facultatea de Filologie; bibliotecar în perioada 1984-1986.

expunere apare o detaşare netă faţă de momentul trecut. Nararea trecutului este doar *memorie istorică, memorie etică,* fără o implicare emoţională. Despre acest proces parcurs de interlocutorii care au luat parte la viaţa în regimul comunist nu există *memorie emoţională a suferinţei*, ci doar o interiorizare profundă a evenimentelor marcante. (Cesereanu 2008, 45-54).

Fondurile de carte cuprindeau colecţii valoroase provenite din Uniunea Sovietică sau din ţările satelit. La aceste documente fac referire nu doar filologii, ci şi absolvenţi ai altor specializări din universitate.

> [...] la Biblioteca de economice aveam un expert în limba rusă, dl Radu Zaharia, cu care aranjam achiziţia de cărţi din Rusia, din sistemul „Novye knigi", schimb interbibliotecar, sau chiar mi se pare - gratuit, achiziţie propriu-zisă. Din acest punct de vedere vreau să vă spun că Biblioteca Centrală Universitară din Timişoara a avut fondul de carte cel mai actualizat din ţară, am cutreierat în perioada doctoranturii bibliotecile şi am constatat că problema, cel puţin la care eu lucram la doctorat, aveam cel mai bun fond documentar.[1]

Cadrele didactice şi studenţii de la specializarea Limba şi literatura rusă erau cei favorizaţi. Pentru disciplinele studiate de ei se puteau împrumuta cele mai noi apariţii editoriale şi cele mai recente studii ştiinţifice.

> Ne-am făcut o cultură deosebită, faţă de alţi colegi, în legătură cu lingvistica rusă, europeană şi cu lingvistica din mapamond, din America, şi cu lingvistica engleză, franceză, italiană; foarte bine prin intermediul publicaţiilor ruseşti, ăsta a fost avantajul. Celelalte discipline erau servite mai puţin la comenzi. Nu se făceau comenzi, nu erau onorate comenzile. Nu aproba Bucureştiul.
>
> Şi atunci cei de la rusă, cum erau pasionaţii, erau dependenţii, adicţii de cărţile bibliotecii. Tot timpul era domnul Bucă, erau cei de la rusă, non stop veneau şi citeau, aveau cel puţin săptămânal câteva noutăţi. Chiar ziceau: „una mai bună ca alta!". Asta era expresia, când venea, vedea o carte, se entuziasma, apoi descoperea, „vai următoarea era şi mai minunată", şi atunci tot timpul veneau să citească aceste cărţi.[2]

Biblioteca avea în colecţii şi documente pentru celelalte specializări. Nu erau privilegiaţi ca cei de la limba rusă, dar puteau găsi documente utile şi studenţii şi cadrele didactice de la secţiile de franceză şi engleză „...ce m-a bucurat era faptul că biblioteca avea și cărți în franceză și în engleză, ceea ce la vremea aia era un câștig foarte mare."[3]

[1] Cf. interviului realizat cu I.P., fost student la Facultatea de Ştiinţe Economice între 1972-1976.
[2] Cf. interviului realizat cu D.S., fost student la Facultatea de Filologie între anii 1977-1981, cititor la bibliotecă; bibliotecar în perioada 1984-1992.
[3] Cf. interviului realizat cu M.L.P., fost student la Facultatea de Filologie Timișoara în perioada 1976-1980.

> D.S.: Aproape toate, dar mai ales „Communication" şi era „L'Infini", fostul „Tel Quel". Era şi colecţia veche de „Tel Quel", veniseră aşa prin schimb. Asta era marea mândrie a domnului Cotoşman că aducea într-o perioadă, când nu mai aveam alte surse, noi aveam ceva bani, dar erau bani veniţi pe filiera asta estică. Puteai să comanzi în RDG.[1]

Se achiziţionau cu predilecţie documente din producţia editorială naţională şi din cea a ţărilor care aparţineau blocului comunist. Rareori, prin serviciul de schimb interbibliotecar, sau din donaţii, în colecţiile bibliotecilor de învăţământ superior pătrundeau cărţi şi periodice din lumea occidentală şi aceasta se putea întâmpla doar cu acordul autorităţilor.

Lectura în biblioteca universitară

Partidul avea grijă să nu lase la voia întâmplării lecturile și publica în tiraje mari opere ale clasicilor marxiști, traduceri din limba rusă, lucrări semnate de cei proveniți din blocul țărilor comuniste. Dintre reperele trasate pentru a orienta lectura studenților amintim:

> 1. Un prim efort decisiv și util l-ar constitui, pentru o mai largă îndrumare și apetiție de lectură a studentului, cursurile și seminariile de socialism științific și filozofie, de materialism dialectic și istoric.;
>
> 2. […], în viața de organizație U.T.C.[2], U.A.S.C.R[3]. – să-și facă loc mai multe îndrumări, orientări concrete, pentru îmbogățirea lecturii tineretului studențesc…;
>
> 3. Inițierea unei propagande funcționale, eficiente prin intermediul presei studențești, în favoarea marilor lecturi. (Crișan 1979, 162)

Aceste indicații, publicate în anul 1979, vin după perioada de ușor dezgheț politic (1965-1968), și sunt în fapt, ecouri ale *Tezelor din iulie 1971* ale lui Nicolae Ceaușescu și readuc, în plan social, formule propagandistice din perioada stalinistă utilizate pentru înfăptuirea revoluției culturale. În *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii* cunoscute sub denumirea *Tezele din iulie 1971* sunt preconizate noi măsuri în ce privește activitatea culturală - cele 17 propuneri, duc la o mai mare agresivitate a acțiunilor de control. Spre sfârșitul anilor '70 se proclamă desființarea cenzurii însă este doar o reorganizare, cenzura fiind dusă la extrem spre *autocenzură* (Nedelcovici 2009, 75). Răspunderea și controlul reveneau redactorilor și editorilor (Marino 2000, 62). Însă cadrele didactice și studenții filologi cunoșteau limbi străine și

[1] Cf. interviului realizat cu D.S., fost student la Facultatea de Filologie între anii 1977-1981, cititor la bibliotecă; bibliotecar în perioada 1984-1992.
[2] UTC – Uniunea Tineretului Comunist.
[3] UASCR – Uniunea Asociaţiilor Studenţilor Comunişti din România.

puteau citi, în original, cărți care treceau granițele blocului Europei de Est în bagajele puținilor vizitatori. La Timișoara, la parterul bibliotecii, funcționa Tipografia Universității, locul în care aceste *cărți călătoare* „procurate din străinătate prin intermediul prietenilor”[1], erau în mare secret multiplicate. Practic, lecturile nu se rezumau doar la ceea ce oferea biblioteca „bibliografia interzisă o procurau de la M.T., de la Tipografia Universității”[2] , iar alte cărți le alegeau din librării „pentru lectura suplimentară preferam să merg la librărie să văd cărțile și să-mi aleg ce să citesc.”[3]

Lectura instituționalizată din spațiul universitar impune obiective specifice în funcție de domeniul studiat. Directivele regimului comunist au vizat inclusiv o politică a lecturii pentru cititorul student. Indicațiile bibliografice din anii ’50 cuprindeau, pentru cursurile de Socialism științific și Materialism dialectic, broșurile de partid care erau cerute de către studenți de la bibliotecă deoarece „bibliografia trebuia consultată pentru că puteai avea probleme”. Operele unor scriitori interzișI și apoi reabilitați (Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, George Călinescu) erau deținute de biblioteca Universității din Timișoara prin preluare de donații din biblioteci particulare: „*Istoria literaturii române* a lui George Călinescu era inaccesibilă pentru noi”, ca mai târziu, un alt fost student intervievat să declare „la sala de lectură am văzut pentru prima dată *Istoria literaturii române* a lui George Călinescu”, „am pus cu evlavie mâna pe această carte”. Evlavia atingerii cărții era dată de dragostea pentru literatură, de erudiția autorului „mi-au plăcut scriitorii eruditi care au ingurgitat biblioteci”[4], dar și de impresionanta ei dimensiune. Colecțiile pentru domeniul umanist nu erau, la Timișoara, la fel de bogate ca cele din bibliotecile universităților cu tradiție din România (Iași, Cluj, București), însă pentru pregătirea studenților, biblioteca își îndeplinea misiunea. Cu timpul, prin donații, noi achiziții și schimb interbibliotecar colecțiile s-au diversificat și îmbogățit.

Studenții constituie o categorie de *cititori ideali* pentru că îndeplinirea misiunii lor depinde de lecturile parcurse. Obiectul muncii lor este cartea, ca bun cultural, indiferent de domeniul acesteia: de critică literară, lingvistică, istorie, filozofie, literatură etc. Cartea de știință sau cartea de beletristică, oricare ar fi ea, pentru studenții de la filologie, este în egală măsură de o importanță covârșitoare în definirea lor profesională. Din acest motiv, toți interlocutorii absolvenți de filologie, vorbesc despre lectură ca despre o practică necesară, curentă și deosebit de plăcută. *Cititorul ideal* în încercarea de definire a lui Alberto Manguel are nenumărate atribute: „este un cititor cumulativ: lectura fiecărei cărți adaugă un nou strat de memorie poveștii sale, se simte nemuritor, nu este constrâns de genuri literare, creează prozeliți” (Manguel 2016, 182).

Aceşti *cititori ideali* erau studenţii, cei care desăvârşeau actul lecturii prin întâlnirile spontane din pauzele dintre cursuri în agora din interiorul universităţii:

[1] Cf. interviului realizat cu S.V., fost cadru didactic la Facultatea de Filologie Timișoara.
[2] Cf. interviului realizat cu S.D., fost student la Facultatea de Filologie Timișoara în perioada 1958-1963.
[3] Cf. interviului realizat cu M.L.P., fost student la Facultatea de Filologie Timișoara în perioada 1976-1980.
[4] Cf. interviului realizat cu Ş.E., fost student la Facultatea de Filologie Timișoara în perioada 1959-1964.

...spaţiile interne ale universităţii, în special curţile interioare, impecabil şi inspirat concepute, au fost locuri de dezbateri între studenţi, în sensul decodificării cursului, înţelegerii lui, interpretării lui.[1]

Adevărul este că în pauze discutam despre cărțile pe care le citeam, mai ales despre cărțile pe care le citeam pentru școală.[2] (MLP).

Bibliografia indicată era parcursă de către studenți fie din pasiune, fie din conștiinciozitate, fie de teama profesorilor exigenți: „unii citeau din pasiune, mai ales la literatură universală", „romanele le mâncam de pe o zi pe alta".

M.Z.:Aş vrea sa insist un pic pe partea de lectură şi modul în care se citea.

M.L.P.: Na, asta cel puţin în ce mă priveşte, ştiu că am citit absolut tot ce era în bibliografie. Nici nu se punea problema să n-o fac.[3]

Fie că citeau în sala de lectură a bibliotecii, fie că împrumutau cărțile și le lecturau acasă, bibliografia obligatorie era citită și, de regulă, dezbătută în pauzele dintre cursuri, aşa reiese din mărturiile primelor generaţii de absolvenţi de la Facultatea de Filologie:

Era socialism-ştiinţific în anul I. După aia a venit materialismul dialectic, în anii următori. Bibliografia trebuia consultată pentru că la seminarii, dacă nu erai pe fază, puteai să ai dificultăţi foarte serioase.[4]

Singurele argumente pentru care studenţii solicitau la bibliotecă materialele ideologice, manuale de socialism ştiinţific sau de materialism dialectic, sunt cele legate de indicaţiile bibliografice primite la cursuri. Teama de *dificultăți* în promovarea examenelor şi nu atât convingerile politice sau curiozitatea legată de ideologia comunistă au determinat aceste lecturi. În special la disciplinele amintite erau recomandări ferme de lectură din cărţi de ideologie comunistă. Procentul de carte ideologică şi carte rusă era majoritar (în perioada 1961-1964 cartea rusă reprezenta între 24,07 şi 25, 02% din totalul colecţiilor).

Prin vocabularul pe care îl folosesc atunci când își amintesc despre lectură sau bibliotecă, intervievații pun etichete ce aparțin aceleiași sfere semantice – cea a bucuriei – pentru că lectura însemna bucuria de a citi, *se citea mult, devoram cărțile*. Plăcerea cu care vorbesc despre libertatea și fericirea pe care lectura le produce asupra lor ca cititori – este exprimarea satisfacției pe care o simțeau în enclava culturală pe care o reprezenta biblioteca. Lectura asigură cunoaștere, iar cunoașterea înseamnă libertate:

[1] Cf. interviului realizat cu I.P., fost student la Facultatea de Ştiinţe Economice între 1972-1976.
[2] Cf. interviului realizat cu M.L.P., fost student la Facultatea de Filologie Timișoara în perioada 1976-1980.
[3] Idem.
[4] Cf. interviului realizat cu S.D., fost student la Facultatea de Filologie Timișoara în perioada 1958-1963.

„lectura produce libertate și asta te face fericit.”[1] Asemenea percepții sunt, în fapt, reprezentări prin limbaj ale modului de rezistență ales de intelectuali pentru a face față regimului totalitar. Lectura în mediul academic, dirijată, îndrumată, cea care se practică cu predilecție în bibliotecile universitare, poate crea stări de bine atunci când cititorul este motivat, iar motivația este cea care, pornită din educația din familie și din dorința de cunoaștere, îi determină celui care frecventează biblioteca dorința de a citi. Lectura în biblioteca universitară este în primul rând studiu, lectură de informare și documentare.

Concluzii

Istoria este o poveste care nu poate fi construită fără apel la memorie. Tocmai de aceea, istoria orală este necesară reconstituirii trecutului, pentru că recurge la memoria membrilor comunității, ca formă complementară de întregire a poveștii, pe lângă datele oferite de arhive sau de sursele secundare. Transmiterea transgenerațională a zestrei devine o datorie socială. Chiar dacă memoria și mărturiile subiecţilor aleşi sunt subiective, acestea pot oferi căi de interpretare și înțelegere a momentelor esențiale din viața bibliotecii, pentru că așa cum afirma Jan Assman „Pur și simplu nu ne putem imagina un grup social fără forme de amintire culturală, fie ele oricât de șterse.” (Assmann 2013, 30).

Biblioteca Centrală Universitară a reuşit să se facă utilă cititorilor pe care îi avea, pentru că pretenţiile de lectură şi de bibliografie s-au ajustat şi ele noilor orientări comuniste. Ceea ce nu a putut regimul comunist să impună tuturor cititorilor din bibliotecile universitare au fost lectura numeroaselor cărţi şi broşuri de ideologizare. În acest sens stau dovadă colecţiile de cărţi politico-ideologice care nu au fost deschise decât la prelucrarea lor, nu au fost mişcate din raft decât la inventariere şi nu au ieşit din depozite decât la mutarea fondurilor ori pentru casare. Alegerile cititorilor pentru lectură au fost în primul rând cele care reprezentau bibliografia obligatorie, temele lor de cercetare, beletristica şi nu în ultimul rând articolele din periodicele străine sosite prin serviciul de schimb interbibliotecar.

Studenții au fost dependenți de bibliotecă datorită procesului instructiv-educativ din care sunt parte. Informarea și documentarea sunt îndatoriri curente pe care ei le-au împlinit citind materialele din bibliotecă.

Am crede că, în perioada comunistă, când cărțile erau păstrate în depozite închise și colecțiile constituite în majoritate din materiale de propagandă a ideologiei marxiste sau din traduceri din literatura rusă, lectura nu producea bucurie. Însă bucuria lecturii, plăcerea creată de textul citit, aduce momente unice pentru că bibliotecile au întotdeauna cartea potrivită pentru fiecare cititor. În perioada regimului comunist se citea, așa cum reiese din dialogurile cu foşti cititori, nu doar pentru informare și relaxare, ci și pentru evadare din cotidian.

[1] Cf. interviului realizat cu G.B., fost student la Facultatea de Filologie Timișoara în perioada 1987-1991.

Se deschid astfel mai multe căi de discutare a faţetelor instituţiei. Fiecare intervievat are propria imagine despre bibliotecă, furnizează o vedere parţială, un anumit aspect care se poate explora. Prin cercetarea etnografică se adună, ca într-un caleidoscop, toate aceste faţete care conduc la reconstituirea întregului.

Referinţe bibliografice

Surse inedite:

Arhiva Universității de Vest Timișoara – Fond Biblioteca. 1972. *Dos. 174, Bibliografie*. 61 f.
Registrul de Mişcarea a Fondurilor, volumul I şi II (1961-1989).
Colecţia de interviuri transcrise, realizate cu cadre didactice, foşti studenţi, foşti bibliotecari.

Surse edite:

Assmann, Jan. 2013. *Memoria culturală. Scriere, amintire și identitate politică în marile culturi antice*. Iași: Editura Universității Al. I. Cuza.
Cesereanu, Ruxandra. (2008). *Etică şi memorie*. Anuarul Institutului de Istorie Orală, (X), p.45-54.
Crișan, Constantin. 1979. *Pentru o politică a lecturii universitare: sistemul influențelor și autonomia timpului liber*, în *Biblioteca universitară – laborator de muncă intelectuală*. București: Biblioteca Centrală Universitară.
Manguel, Alberto. 2016. *Un cititor în pădurea din oglindă*. București: Editura Nemira.
Marino, Adrian. 2000. *Cenzura în România, Schiță istorică introductivă*. Craiova: Editura Aius.
Nedelcovici, Bujor. 2009. *Scriitorul, Cenzura și Securitatea: Bujor Nedelcovici și invitații săi*. București: Alfa.
Portelli, Alessandro. 2001. *Oral history as genre*, în M. Chamberlaine, A. Thompson (editori), Narrative and gen, London: Routledge.
Radosav, Doru. 2016. *Istoria din memorie. Încercări de istorie orală*. Cluj-Napoca: Editura Argonaut.
Ricoeur, Paul. 2001. *Memoria. Istoria. Uitarea*. Traducere Ilie Gyurcsik, Margareta Gyurcsik. Timişoara: Amarcord.
Todorov, Tzvetan. 1999. *Abuzurile memoriei*. Traducere Doina Lică. Timişoara: Editura Amarcord.
Vultur, Smaranda. 1997. *Istorie trăită – istorie povestită. Deportarea în Bărăgan, 1951-1956*. Timișoara: Editura Amarcord.

QVAESTIONES
ROMANICAE IX

Muzică și teatru

Music and Theatre

DOI: 10.35923/QR.09.03.22

Attila BALÁZS
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Între fugitiv și etern: sentimentul de *flow* la cursurile de improvizație în artele spectacolului

„Bucuria nu depinde de ceea ce faci, ci mai degrabă de modul în care o faci."
(M. Csíkszentmihályi, *Flow*)

Abstract: (The feeling of *flow* in improvisation classes in the performing arts): Tormented by the congeries of existential problems, thrown alone and restless on the *island of the world*, man needs a form of escape, of asserting his inner freedom. One of the ways of *perfect revelation* is art, because of its cathartic, therapeutic role, as Friedrich Nietzsche stated: "We have art so that the truth does not kill us". An exemplary model of this creative, but extremely *elaborate* freedom is No theater. In his famous treatise "Seven Secret Treatises on Nô Theater", the legendary Zeami compares the actor's art with the *revelation of the flower*, as in this enigmatic and forever *blooming flower* is the secret and the essence of the stage embodiment. Noting that the appears only to those actors who spend a lot of time looking for it. The gift with which the actor learns the techniques of interpretation is the seed from which the flower springs. That is why Zeami says that: "The flower is the soul that the actor puts in his art", and the effort that the actor makes to teach him the *craft* is the seed. Following the path of theatrical pedagogy, it is important to note the importance of generating and awareness of the *feeling of the flow*. This feeling is seen as a *portal* to the elimination of inhibitions and in obtaining the freedom and creative spontaneity of the student-actor. *Flow* is an intense state of mind, which generates a state of floating, of overflowing joy, of total elimination of inner inhibitions. The *flow* is necessary, as it represents the *antechamber of creation*, summing up the state conducive to the initiation of the creative act.

Keywords: *flow, flower, seed, freedom, creation.*

Rezumat: Chinuit de amalgamul problemelor existenţiale, aruncat singur şi neliniştit în *insula lumii*, omul are nevoie de o formă de evadare, de afirmare a libertăţii sale interioare. Una dintre căile *revelaţiei perfecte* este arta, datorită rolului ei catarhic, terapeutic; celebră fiind expresia lui Friedrich Nietzsche: „avem artă pentru ca adevărul să nu ne ucidă". Un model exemplar al acestei libertăţi creatoare, dar extrem de elaborate, este teatrul No. În celebrul său tratat „Șapte tratate secrete de teatru Nô", legendarul Zeami compară arta actorului cu *revelaţia florii*, întrucât în această enigmatică şi mereu *înflorita floare* se află secretul şi esenţa întruchipării scenice. Cu precizarea că floarea se arată numai acelor actori care îşi petrec multă vreme căutând-o. Dăruirea cu care actorul învaţă tehnicile de interpretare este sămânţa din care răsare floarea. De aceea, Zeami spune că: „Floarea este sufletul pe care actorul îl pune în artă sa", iar efortul pe care îl depune actorul pentru a-i învăţa *meşteşugul* reprezintă sămânţa. Mergând pe drumul pedagogiei teatrale, trebuie remarcată importanţa generării şi conştientizării sentimentului de *flow*. Acest sentiment este văzut ca fiind un portal spre eliminarea inhibiţiilor şi în obţinerea libertăţii şi a spontaneităţii creatoare a studentului-actor. *Flow* este o stare de spirit intensă, care generează o stare de plutire, de bucurie debordantă, de eliminare totală a inhibiţiilor interioare. *Flow*-ul este necesar, întrucât reprezintă *anticamera creaţiei*, însumând starea propice pentru declanşarea actului creator.

Cuvinte-cheie: *flux, floare, sămânţă, libertate, creaţie.*

Flow (din limba engleză: ʻflux, curgere, debit, curentʼ) a devenit un subiect popular în zilele noastre, deoarece din ce în ce mai mulți dintre noi doresc să afle cum să trăiască fericirea care să le ofere o revelație perfectă. Aceasta o putem experimenta la locul de muncă sau în familie, dar și în timp ce facem sport sau ascultăm muzică.

Dar ce este de fapt *flow*?

Flow este o stare de experiență perfectă, în care ne putem dedica atenția doar atingerii scopului unui anumit comportament, fără ca nimic să nu împiedice acest lucru.

Referitor la acea stare de experienţă perfectă, un model exemplar şi totodată clasic este teatrul No. La capătul acestei experienţe, întinse pe întreaga perioadă de viaţă a actorului, este cucerirea florii fără seamăn a artei. Experienţa acestui „fără seamăn", atinsă de actor prin arta sa, nu poate fi tradusă în cuvinte, întrucât este mai presus de puterea noastră raţională de înţelegere, asemenea strălucirii soarelui în miezul nopţii.

Atunci când maestrul desăvârşit se află în posesia *Graţiei*, nimeni nu poate să explice prin cuvinte miracolul datorită căruia jocul său poate să mişte şi să transfigureze inimile oamenilor. „Frumuseţea interpretării nu poate fi încadrată în nici o categorie cunoscută şi este mai presus de ce poate percepe ochiul omului de rând.Aceasta este floarea fără seamăn" (Zeami 2011, 167).

Pasul următor al atingerii desăvârşirii este *Floarea profunzimii,* nivel în care atingerea măiestriei artistice poate să fie exprimată prin următoarea scriere zen: „Zăpada acoperă o mie de piscuri, mai puţin unul". *Floarea seninătăţii* se conduce după dictonul: „Zăpada se aşterne într-un vas de argint", întrucât imaginea zăpezii albe, adunate în vasul de argint pur, exprimă eleganţa desăvârşită, cât şi seninătatea. Urmează *Floarea Adevărată*, sintetizată prin următoarea poezie: „Soarele apune prin ceţurile strălucitoare / Înroşind piscurile munţilor până departe în zare". Imaginea sugerată de poezie fiind următoarea: luminaţi de soarele ce coboară spre apus, munţii apar roşii pe fundalul cerului senin. Aici ajunge actorul No după ce trece de nivelul *Măiestriei Atotcuprinzătoare*, făcând primul pas spre obţinerea Florii. *Măiestria Atotcuprinzătoare* poate fi tradusă prin următoarea maximă zen: „Puterea de a descrie întru totul norii plutind deasupra munţilor, luna plutind deasupra mării". Puterea de a descrie imensitatea şi grandoarea acestor privelişti face parte din *Măiestria Atotcuprinzătoare* a actorului. Zeami insistă asupra faptului că, la acest nivel, actorul se află la o răscruce de drumuri, în sensul că acum învăţăcelul poate să meargă înainte spre drumul florii adevărate, sau poate regresa spre nivelele inferioare.

Frumuseţea timpurie este etapa în care actorul trebuie să înveţe să păşească întâi spre adevărata cale, şi abia după aceea să înveţe ce înseamnă de fapt calea.

Folosind metafora floralî în definirea esenţei teatrului No, Zeami consideră că a cunoaşte Teatrul No este echivalent cu a cunoaşte floarea, întrucât aceasta reprezintă cunoaşterea supremă. Obţinerea florii este condiţionată de sacrificiul maxim al actorului, de renunţarea la toate tentaţiile şi dorinţele unei vieţi obişnuite. Floarea nu se poate obţine decât dacă îţi închini viaţa înfloririi şi creşterii ei. Mergând pe acest drum îngust al iniţierii scenice, actorul trebuie să aibă în vedere pericolul dispariţiei acesteia, pe traseul parcurgerii etapelor de iniţiere.

În cazul actorului No, sămânţa florii înseamnă antrenamentul îndelungat, ce corespunde fiecărei etape de vârsta a interpretului. Esenţială fiind *arderea etapelor*, adică să-ţi aminteşti ce ai învăţat la început, dar apoi să porneşti din nou de la zero; în sensul că, la fiecare etapă a vieţii debutezi din nou ca şi cum ar fi pentru prima oară.

Este adevărat că farmecul florii e fugitiv, ca roua de dimineaţă. În vederea înţelegerii acestui miracol al florii, Zeami îl dă exemplu pe tatăl său, ajuns la sfârşitul carierei. Dacă până atunci nu şi-a pierdut floarea, însemnă că era cea adevărată, floarea autentică. Conştient de faptul că floarea este în continuă schimbare, Zeami-tatăl renunţă la rolurile grele din repertoriu, oferindu-le celor mai tineri, dar alegând pentru sine rolurile mai senine, mai calme. Prin această opţiune, el dovedeşte că floarea adevărată nu l-a părăsit niciodată şi că era asemeni unui copac, care încă mai are puterea să înflorească. „Să ai graţia maturităţii când eşti tânăr, fără să pierzi graţia tinereţii când eşti bătrân, un exemplu de cum să păstrezi vie floarea” (Zeami 2011, 10).

În consecinţă, floarea trebuie să fie obţinută, prin talent, muncă şi dedicaţie, la fiecare treaptă a carierei. Un artist desăvârşit va păstra, la baza măiestriei sale, inocenţa jocului din copilărie, prospeţimea tehnicilor folosite de când era începător, siguranţa în mişcare de la apogeul carierei, precum şi calmul, stăpânirea de sine caracteristică celor trecuţi de prima tinereţe. „Folosindu-se de toate florile pe care le are, el va apărea în faţa publicului când cu înfăţişarea unui copil, când cu cea a unui tânăr, când cu cea a unui bătrân, niciodată aceeaşi” (Zeami 2011, 11). Însuşindu-şi şi etalându-şi toate tehnicile şi stilurile caracteristice fiecărei etape, actorul deţine ceea ce se numeşte floarea trecutului şi a viitorului.

Aceşti artişti sunt foarte rari, întrucât ei joacă în tinereţe roluri de actori în vârstă, cu o măiestrie profesională fără egal. Ulterior, ei sunt capabili să joace la bătrâneţe roluri care să-i întinerească cu zece – douăzeci de ani. Actorul desăvârşit este acel actor care păstrează în sine prospeţimea primelor roluri jucate în copilărie şi în tinereţe, având totodată şi ştiinţa folosirii tehnicilor dobândite în floarea vârstei. De aceea, actorul care renunţă la stilurile experimentale de-a lungul carierii sale, seamănă seminţe ale unor posibile flori. Dacă însă lasă aceste flori să se ofilească, fără să rodească, la sfârşitul fiecărei vârste va culege doar o ramură ruptă. Fericit e cel care culege fructul şi adună seminţele, având ştiinţa de a le răsădi şi de a le aştepta înflorirea. Dar, asemeni cultelor iniţiatice, învăţăturile maestrului No trebuie să rămână secrete; căci, dacă secretul este păstrat, floarea va putea să crească.

Floarea actorului înfloreşte la fel de tainic şi surprinzător în inima spectatorilor, fără ca aceştia să-şi dea seama când, şi mai ales cu ce mijloace înfloreşte. Singurul lucru de care trebuie să-şi dea seama publicul este convingerea că are în faţa ochilor săi ceva deosebit, care le stârneşte entuziasmul; floarea actorului constând în capacitatea acestuia de a-şi emoţiona spectatorii, fără însă ca aceştia să-şi dea seama cum şi când s-a întâmplat acest miracol.

Păstrarea cu sfinţenie a tainei va aduce negreşit înflorirea, generaţie după generaţie a florii noastre. Dacă se păstrează secretul floarea va creşte, dacă nu, se va ofili.

Aşa cum se spune în budism, binele şi răul se manifestă într-un alt mod, dar sunt acelaşi lucru. Dacă jocul actorului place spectatorilor, floarea îşi va deschide petalele, dar odată cu schimbarea publicului putem să avem surpriza ca acelaşi rol, jucat în faţa unui altfel de public, să nu aibă nici pe departe un asemenea succes. În consecinţă, floarea poate să însemne altceva pentru fiecare din noi, întrucât fiecare floare este altfel, dacă toate sunt autentice.

Sigur că, dincolo de toate meandrele artei actorului, ceea ce se urmăreşte în spaţiul sacral al scenei este realizarea frumuseţii supreme, frumuseţe ce transcende orice formă fizică. În teatrul No, frumuseţea supremă se găseşte, în principiu, atât în dans, cât şi în cântec, sau în măiestria interpretării. De multe ori, actorii în vârstă, cu toate că sunt în posesia frumuseţii fără seamăn, se află în imposibilitatea să o definească. Căci, parfumul florii pluteşte inefabil şi tainic.

Zeami mai precizează că, floarea se arată numai şi numai celor care îşi petrec multă vreme căutând-o, întrucât floarea reprezintă însăşi esenţa artei actorului, secretul acesteia. Floarea tânărului actor este una vremelnică, datorată frumuseţii vocii şi înfăţişării acestuia, caracteristice vârstei. În această etapă, acest gen de floare îi va vrăji pe spectatori. Dar, aşa cum apare de la sine, se va scutura tot de la sine, asemeni florilor de câmp. Floarea tinereţii nu-şi va răspândi parfumul proaspăt, decât pentru o scurtă perioadă de vreme, iar faima înflorii sale nu e de durată.

„Adevărata floare, răsărită din artă, sacrificiu şi măiestrie, înfloreşte şi se scutură după voia actorului; anotimpul ei de glorie e mult prea lung… Floarea este sufletul pe care actorul îl pune în arta sa, iar efortul de a-i învăţa meşteşugul reprezintă sămânţa… Dacă petalele iluminării răspândesc deja lumina nepieritoare, fructul înţelepciunii supreme va rodi de la sine” (Zeami 2011, 55).

În acelaşi timp, Zeami atrage atenţia asupra necesităţii ca fiecare actor să-şi găsească stilul propriu, nu înainte de însuşirea tuturor tehnicilor cunoscute. Numai după ce a ajuns la esenţa propriei sale arte, actorul trebuie să caute singur metodele de a-şi folosi propria măiestrie şi graţie desăvârşită; întrucât nu există pe lume floare care să nu-şi scuture petalele. De aceea, în acest gen de artă, schimbarea şi noutatea alcătuiesc farmecul florii, întrucât aceasta trebuie să ne surprindă mereu, căpătând noi şi noi forme. „Cine a învăţat tot ce presupune arta va face să înflorească în fiecare anotimp o altă şi o altă floare. În concluzie, floarea trebuie să fie mereu proaspătă pentru a stârni interes în sufletul oamenilor” (Zeami 2011, 125).

Arta, prin puterea ei cathartică, are puterea de a transcende banalul existenţial, de a provoca acea stare de experienţă perfectă, inefabilă. În ce condiții poate apărea această stare? Cum o putem aplica în procesul de învățare, în jocuri, în relații, în situații dramatice sau chiar în activitățile noastre de zi cu zi? Căutăm răspunsuri la aceste întrebări pe baza cărții lui Mihály Csíkszentmihályi *Flow* (*Fluxul*), publicată în 1997, la Budapesta.

„Atunci când stăm pe malul unui râu și privim cum trece apa, putem vedea frumusețea curgerii în acțiune. Apa curge și se mișcă în mod natural, într-o direcție constantă. Are energie, putere, certitudine, iar din această combinație rezultă un

sentiment de calm și de unitate cu lumea din jur.Cele mai bune momente apar, de obicei, atunci când corpul și mintea omului au fost încordate la limită maximă într-un efort autoimpus de a crea ceva dificil și valoros" (Csíkszentmihályi 1997, 7).

Flow este o stare de spirit intensă concentrată asupra unei activități; o stare de concentrare totală în care motivația este împinsă la maximum. Lumea exterioară este exclusă din această experiență, iar individul își îmbunătățește performanța prin trăirea propriilor emoții, datorită plăcerii pe care o găsește în activitatea pe care o desfășoară. Ca stare emoțională, ea este însoțită de o senzație de plutire sau de o bucurie debordantă, nestăvilită, lăsându-te purtat de acțiune, de experiență. Sentimentul care te cuprinde în astfel de momente este acela de împlinire. În termeni psihologici, *flow* înseamnă plutirea într-o anumită acțiune.

Csíkszentmihályi remarcă faptul că persoanele cu anumite trăsături de personalitate pot experimenta *flow*-ul mai ușor și mai des decât altele. Aceste trăsături sunt: curiozitatea, perseverența, eliberarea de egocentism și plăcerea de a se aventura doar de dragul aventurii.

Conform autorului acestui concept, oamenii trăiesc experiența *flow*, însoțită de următoarele caracteristici:

1. obiective clare, în concordanță cu abilitățile proprii;
2. o concentrare puternică a minții;
3. dizolvare a percepției conștiente în conștiința de sine - dispare conștiința ego-ului;
4. pierdere a percepției timpului;
5. răspuns imediat la indicii care apar în timpul activității (feed-back);
6. echilibru între abilitățile proprii și dificultatea sarcinii – sarcina nu este prea ușoară, dar nici prea dificilă, este exact ceea ce trebuie;
7. renunțare la controlul asupra situației – dispare teama de cursul evenimentelor, prezentul este cel care contează;
8. activitate compensatoare din interior – succesul este o experiență;
9. persoana este total scufundată în ceea ce face și se identifică cu ceea ce face.

Nu este necesar însă ca toate aceste caracteristici să fie îndeplinite pentru o experiență de *flow*.

Având în vedere toate acestea, să vedem cum și cu ce eficiență pot fi ele aplicate la orele de improvizație și în educația dramatică:

1. *Obiective clare, în concordanță cu abilitățile proprii*

Alegerea exercițiilor și jocurilor dramatice trebuie să fie în primul rând adecvată nivelului studenților. Principiul gradualismului ar trebui să ghideze profesorul, încurajândstudențiila început cu exerciții simple de cunoașterea sinelui, apoi progresând către situații mai complexe, tocmai pentru a evita sentimentul eșecului. Incertitudinea și contradicțiile sunt factori care pot apărea în orice moment al procesului de creație, dar pot fi gestionate în mod pozitiv prin anticiparea și exploatarea lor în mod corespunzător. Varietatea menține viu procesul creativ, ducând la un flux perpetuu de regenerare. Menținerea sentimentului de *flow* poate fi cel mai adesea împiedicată de

apatie, plictiseală sau nervozitate. Apatia poate fi o problemă, mai ales atunci când sarcinile trasate nu sunt suficient de provocatoare, iar abilitățile sunt scăzute, astfel încât nu se manifestă niciun interes față de sarcina respectivă. Plictiseala apare atunci când provocarea este scăzută, dar abilitățile studenților depășesc cu mult provocarea. În cele din urmă, nervozitatea se poate instala atunci când sarcinile care ne sunt prezentate sunt atât de dificile încât duc la stres. Sentimentul de *flow* apare atunci când provocarea se potrivește cu nivelul de abilitate. Foarte greu de atins, dar merită tot efortul pentru acele câteva momente de grație.

2. *Concentrare puternică a minții*

Nu conștientizarea ajută în primul rând la controlul conștiinței, ci claritatea scopului și capacitatea de a exclude mediul înconjurător pe cât e posibil. Obiectivele clare și lipsite de ambiguitate trebuie canalizate numai înspre temă, excluzând orice altceva. Concentrarea nu înseamnă rigiditate în abordarea unei probleme, ci relaxare, ceea ce duce la deschidere față de parteneri și creează situații noi aproape imperceptibile. Pentru a restrânge suficient de mult conștiința asupra obiectivului dorit, studenții trebuie să treacă prin mai multe etape. Primul pas este identificarea problemei în sine, recunoașterea ei și eliminarea elementelor care ar putea distrage atenția. Apoi vine faza de latență, în care ideea se coace și iese la iveală. Aceasta este bătălia dintre conștient și inconștient, unde inconștientului ar trebui să i se permită să predomine. Sarcina conștiinței este de a organiza. Dacă totul funcționează bine, atunci este de așteptat să apară momentul iluminării, acea scânteie divină care poate deveni o rază de lumină călăuzitoare. În etapa finală, elaborarea, crearea, realizarea rezultatului este acțiunea fizică în sine. Sentimentul de *flow* apare în momentul iluminării și persistă ca o forță de susținere până în stadiul final. Acest proces este uneori o agonie de câteva ore, alteori o chestiune de secunde. Exercițiile de relaxare, meditative și repetitive ajută ca procesul de focusare-reacție-elaborare a situațiilor dramatice de pe scenă să devină o chestiune de secunde. Pentru a transforma acest lucru dintr-un fenomen ocazional într-un proces, este nevoie de un calm interior și răbdare cu sine din partea ambelor părți.

3. *Dizolvare a percepției conștiente în conștiința de sine – dispare conștiința egoului*

Să nu uităm că *flow* a fost generat de căutarea fericirii și că, în acest caz, ne referim doar la aplicarea sa într-un domeniu specific. Aceasta necesită un angajament, o implicare activă, o deschidere la stimuli externi, o imersiune într-o lume interioară. Calea spre aceasta poate fi parcursă prin exerciții de relaxare și dezvoltarea abilităților de concentrare a tinerilor actori. Apoi vine rândul profesorlui de a alege activități provocatoare dintr-un spectru larg.Începând din acest stadiu experiența timpului și a sinelui este modificată prin aplicarea lor în activitățile respective. O condiție esențială pentru aceasta este renunțarea la ego, unde împlinirea poate fi obținută individual sau chiar în grup. Tot ceea ce este necesar este acceptarea sinelui și a celorlalți așa cum sunt ei. Aici nu facem nicio distincție între exercițiile situaționale și rolurile dramatice. Experiența a arătat că acest lucru poate fi declanșat uneori de lucruri banale, lucruri care par să nu aibă nicio legătură cu subiectul. Dar dacă te lași dus de val și nu dictezi

cu forța, dintr-o dată totul este conectat. Spontaneitatea comportamentalăa studenților poate fi o cheie esențială în abordarea situațiilor dramatice.

4. *Pierdere a percepției timpului*

„*Flow* este fenomenul în care devenim atât de absorbiți de o activitate încât orice altceva o eclipsează, experiența în sine devine atât de plăcută încât vrem să continuăm activitatea cu orice preț, doar de dragul ei" (Csíkszentmihályi 1997, 7).

Atunci când proporțiile sunt schimbate, limitele timpului sunt eliminate și timpul subiectiv domină complet timpul obiectiv. O operă de artă operează, de obicei, cu un timp comprimat, adică aceasta comprimă una sau mai multe vieți într-un spectacol prin intermediul unei întâmplări prezentate. În același timp, un moment dramatic poate fi dilatat și poate dura mai mult decât în viața reală.

5. *Răspuns imediat la indicii care apar în timpul activității (feed-back)*

Spre deosebire de factorii externi, reacțiile personale sunt cele mai importante în cazul nostru. Studenții trebuie să înțeleagă că nu sunt determinați de circumstanțe, ci pot influența mediul înconjurător prin reacțiile lor. Ceea ce este decisiv este modul în care abordează mediul în care se află pe moment și reacționează la circumstanțe și la emoții. Orice activitate fizică poate fi o modalitate de a experimenta sentimentul de *flow*. Nu numai mișcarea corpului în sine este cea care creează *flow* - prezența și disciplina minții sunt la fel de necesare. În starea de plutire oferită de flow, oricine este capabil să ofere un feedback imediat, astfel încât să poată sări peste conștiință și să se lase ghidat necondiționat de sinele instinctual.

6. *Echilibru între abilitățile proprii și dificultatea sarcinii*

În cadrul exercițiilor individuale de pregătire teatrală, relaxarea trebuie să fie punctul central al dezinhibării, apoi se trece treptat prin exerciții în perechi la exerciții în grup. Sentimentul de *flow* nu apare din prima clipă, așa că trebuie să aștepți cu răbdare până când situația se intensifică și se adâncește până la punctul în care este aproape autoexcitantă. Starea de *flow* apare undeva între frustrare și saţietate. Este un interval foarte îngust, dar cei care reușesc să îl găsească sau să îl simtă, vor experimenta o eliberare extraordinară, care poate dura mult timp.

7. *Renunțare la controlul asupra situației*

Acțiunile sunt hotărâte și impuse de către profesor sau sunt alese de către studențipe parcursul exercițiilor sau situațiilor dramatice. Se poate spune că suntem cu toții motivați în orice situație. În cazul motivației exterioare, scopul realizării unei acțiuni este acela de a obține anumite rezultate. În acest caz, motivația acțiunii nu este plăcerea activității în sine, ci conformizarea cu regulile jocului dramatic sau al scenariului din textul dat.În cazul motivației interioare, acțiunea este determinată de dorința de a dobândi cunoștințe despre sine și despre lume. În acest caz, comportamentul este determinat de interes, prin acțiuni care aduc noutăți și provocări. Persoanele motivate intrinsec nu așteaptă recompense în schimbul comportamentului lor. Scopul este ca studentul să ajungă, fără ajutorul profesorului, la o exprimare a conceptului de sine. Motivația interioară duce la o creativitate mai mare și la o gândire flexibilă.

8. *Activitate compensatoare din interior – succesul este o experiență*

În general, scopul studentului pe parcursul orelor, este de a se strădui să se realizeze pe el însuși. Problema apare când profesorul vrea să se realizeze prin student. Comportamentul studentului trebuie orientat spre soluții proprii, și nu spre egocentrism. Acesta ne oferă capacitatea de a rezolva chiar și sarcini neplăcute sau neașteptate. Experiența autonomiei interioare este cea care aduce libertate în luarea deciziilor. Necesită o reînnoire constantă și o nevoie permanentă de schimbare, precum și capacitatea de a o menține și de a trăi și accepta experiențe intense. Acest lucru poate fi realizat doar într-o relație profundă și sinceră, fără prejudecăți din ambele părți.

9. *Persoana este total scufundată în ceea ce face, se identifică cu ceea ce face*

Flow-ul apare atunci când corpul, intelectul, emoțiile și spiritul nostru se aliniază în mod natural și ne mențin într-o anumită zonă de conștiință. Atunci când existăm într-o astfel de stare de conștiință, apropiată de meditație, avem mai multă energie, concentrare și putere decât atunci când lucrăm în mod obișnuit. *Flow* ne ajută să găsim bucurie și în majoritatea activităților teatrale de rutină, sau practica repetitivă în dezvoltarea abilităților.

Etapele descrise mai sus au fost împărțite pe capitole, dar toate sunt întrepătrunse și nu pot fi separate unele de altele. Un proces se îmbină cu celălalt, completându-se reciproc, pentru a ne aduce la un anumit sentiment de plutire interioară.

Dacă studenții sunt deschiși să își experimenteze propriile sentimente, nu se tem de ele, au încredere în sentimentele lor, nu le pun la îndoială, sunt deschiși să experimenteze lumea, pot trăi o viață plină de sens, de provocări și emoții personale.

În concluzie, sentimentul de *flow* este o stare de libertate. Cu toate acestea, flow nu este o acțiune conștientă, ci mai degrabă o stare de spirit pe care o permitem să ni se întâmple. Oricât de ciudat sună, dar doar conștiința noastră poate perturba *flow*-ul. De îndată ce înlăturăm obstacolele, putem recunoaște când ni se întâmplă. Acest lucru presupune o prezență activă în prezent. Dacă trăim în trecut sau în viitor, nu experimentăm bucuria activității. Trebuie doar să învățăm să îmbrățișăm prezentul, să spunem „da” oricărei situații și să apreciem frumusețea vieții.

Referințe bibliografice:

Artaud, Antonin. 1997. *Teatrul și dublul său*. Traducere de Vochița Sasu și Diana Tihu-Suciu. Cluj-Napoca: Editura Echinox.

Banu, George. 2017. *Scena lumii*. Bucureşti: Editura Polirom.

Brook, Peter. 2018. *Punct și de la capăt*. Traducere de Dana Ionescu. Bucureşti: Editura Nemira.

Brook, Peter. 2000. *Spațiul gol.* Traducere de Ana Rotescu. Bucureşti: Editura UNITEXT.

Csíkszentmihályi, Mihaly. 1997. *Flow – Fluxul*. *Psihologia experienței perfecte*. Budapesta: Editura Akadémiai Kiadó.

Șerban, Andrei. 2000. *Întoarcerea acasă*. Bucureşti: Editura UNITEXT.

Zeami. 2011. *Şapte tratate secrete de teatru Nô*. Traducere de Irina Holca. Bucureşti: Editura Nemira.

Webografie

Flow, https://en.wikipedia.org/wiki/Flow_(psychology).

DOI: 10.35923/QR.09.03.23

Nicolae Mihai BRÂNZEU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Inechități analitice în muzicologia românească postcomunistă – *Cazul compozitorului Nicolae Brânzeu*

Abstract: (Analytical inequities in post-communist Romanian musicology – The case of the composer Nicolae Brânzeu) This article is the edification on some serious documentation problems, and some erroneous nuances of interpretation, which were cultivated ostentatiously in a considerable part of the Romanian musicology researches in the post-communist period. The extension of some unwritten laws after 1989, not at all desirable, determines us to focus our attention on a particular situation. We will reveal the inequitable analysis of the composer and conductor Nicolae Brânzeu (1907-1983), whose indissoluble instant of death, which goes far beyond a quarter of a century, made him remain only a vague memory in the consciousness of the contemporary world. Our objective is to rectify some pieces of information of dubitable probity, which either portray Nicolae Brânzeu as a "show off" in order to denigrate his entire creation - partly awarded by George Enescu, or do not credit his merits - founder of two cultural institutions in Romania - or deride his ordeal of ostracization. In front of some musicologists who have become a reference under the arch of time, any deviation from them will seem difficult to dismantle, but not impossible... Naturally, the question will arise whether we are entitled to open sensitive topics such as the influence of politics in music and the unveiling of extravagant parades of articles aimed at minimizing and accusing an artist. Although a real culture of secrecy developed in front of the stifled analytical politicizations for a long time, the lack of respect for truth and value can no longer persist in 2021. Using distinct data, the article reveals the precise dimension of misinformation perpetuated for more than 70 years. At the cost of displaying it, we offer monitoring of what was written, verifying the truth and consolidating it, reporting dissonances and discontinuities when they exist. And here they are, not at all a few...

Keywords: *Brânzeu, Communism, persecution, ostracism, Union of Composers.*

Rezumat: Articolul reprezintă o edificare asupra unor probleme grave de documentare și a unor nuanțe de interpretare eronate, care au fost cultivate cu ostentație, în o parte considerabilă a cercetărilor muzicologiei românești din perioada postcomunistă. Extensia unor cutume, deloc de dorit, după anul 1989, ne determină să ne îndreptăm atenția către o situaţie particulară. Vom dezvălui inechitabila analiză orânduită asupra compozitorului și dirijorului Nicolae Brânzeu (1907-1983), a cărui indisolubilă clipă a morții, ce depășește cu mult sfertul de veac, a făcut ca acesta să rămână doar o vagă amintire în conștiința lumii contemporane. Obiectivul nostru este de a rectifica unele informații de o probitate îndoielnică, ce fie îl portretizează pe Nicolae Brânzeu ca pe un „teribilist" cu scopul de a îi denigra întreaga creație – în parte premiată de George Enescu, fie nu îi creditează meritele – fondator a două instituții de cultură din România, fie îi duc în derizoriu supliciul ostracizării. În fața unor muzicologi, deveniți, sub cupola timpului, de referinţă, orice deviere a acestora va părea greu demontabilă, dar nu imposibilă... Firesc, se va pune problema dacă suntem îndreptățiți să deschidem subiecte atât de sensibile precum influența politicului în viața muzicală și deconspirarea extravagantelor defilări de articole ce au avut că scop minimalizarea și blamarea unui artist. Cu toate că, mult timp, s-a dezvoltat o adevărată cultură a secretului în fața încorsetatelor politizări analitice, în anul 2021, lipsa de respect față de adevăr și valoare nu mai poate să persiste. Articolul demască prin date clare dimensiunea reală a dezinformării perpetuate timp de mai bine de 70 de ani. Sub prețul aprig al demonstrației, oferim o monitorizare a ceea ce s-a scris, verificând adevărul și consolidându-l, raportând disonanţele și hiaturile, atunci când ele există. Și iată că nu sunt puține...

Cuvinte-cheie: *Brânzeu, Comunism, persecuții, ostracizare, Uniunea Compozitorilor.*

Introducere

Tot ceea ce este prezentat mai jos atestă urmările și amploarea unor probleme de documentare, la care se adaugă dimensiunea intrinsecă de interpretare, evident, devenită, în timp, structurală. Nu pot rămâne nesemnalate istoriei dovezile cele mai vii și convingătoare ale lumii muzicale românești ultragiate. Fără a avea scopul de a deculpabiliza alegerile politice ale unor compozitori sau muzicologi, evidențiem obiectiv, prin date clare și verificabile, un summum de infirmităţi informaționale ce demască dimensiunea reală a dezinformării constituite în muzicologia românească, fapte ce s-au perpetuat timp de mai bine de 70 de ani. Nu aruncăm în derizoriu publicaţiile celor ce vor fi amintiți, ci ne referim strictosensu la cazul Nicolae Brânzeu. Admirăm productivitatea acestor muzicologi de primă linie, dar numai în ceea ce priveşte adevărul just, neabordat disproporționat în funcţie de interesele emoţionale personale sau politice.

Ne îndreptăm atenția asupra unei situații particulare și dezvăluim inechitabila analiză a compozitorului Brânzeu, a cărui indisolubilă clipă a morții, ce depășește cu mult sfertul de veac, a făcut ca acesta să rămână doar o vagă amintire în conștiința lumii contemporane. Activitatea componistică, pe care o iubea și din care și-a făcut un crez al existenței sale, și-a dorit-o audiată și aliniată, cum era și firesc, sub corolarul muzicii naționale. În acest sens, a integrat în concertele pe care le dirija o parte din lucrările sale care nu au fost ocultate din punct de vedere oficial, reușind să creeze o relație rafinată între autor și creația ce îi exprimă fluctuaţiile intime. La un bilanț efectuat în anul 2021 observăm că lucrările lui N. Brânzeu sunt tipărite numai în proporție de 1,5%, numai 25% se află în biblioteci și numai în proporție de 17% creația sa este înregistrată de Radiodifuziunea Română sau pe benzi de magnetofon.

Zona de creație îi este dublată de o prodigioasă activitate de dirijor, căreia i s-a dedicat din adolescență și până la pensionare. Personalitate marcantă a vieţii muzicale, N. Brânzeu este laureatul a două premii de compoziție *George Enescu*, de asemenea este fondatorul Operei Sibiu (1947) și al Filarmonicii de Stat Arad (1948).

Clasor al existenței lui Nicolae Brânzeu

Dovada existenței lui N. Brânzeu cuprinde, pe lângă cele 77 de lucrări ce însumează peste 24 de ore de muzică, și câteva zeci de cronici și articole tipărite prin ziare sau volume de specialitate, iar, de curând, identificăm în spațiul muzicologic și repere monografice. Pentru o înțelegere corectă a realității și a locului pe care N. Brânzeu îl ocupă în muzicologia românească punem sub lupa analitică toate tipăriturile, identificate până la această dată, ce consemnează numele compozitorului. Ele se pot clasifica după dimensiunea temporal-ideologică după cum urmează:

A. Referințele din perioada interbelică aflate într-o contingență cu Mișcarea Legionară. Articolele – ilustrate de marile figuri muzicologice ale vremii – denotă printr-o diversitate creativă o cale critică moderată. Referințele se compun armonios din laude și încurajări, nu numai din critici.

B. Referințele din timpul războiului – păstrează un echilibru, fără a cădea în excese, și surprind unele realizări referențiale ale compozitorului.

C. Textele din perioada comunistă – îi consemnează pe denigratorii de profesie. Textele se definesc prin critici necontenite la adresa celor peste care trebuia să cadă cortina uitării. Laudele erau unidirecționate spre cei care proslăveau ideologia.

D. Perioada postcomunistă – marcată puternic de reminiscențele ideologiei anterioare, propune o abordare reducționistă și discreționară. O situare a analizei muzicologice pe o axă a antropologiei revoltei, o discernere nedetașată total de fantomele și tarele comunismului, o analiză care nu caută sau nu dorește să recunoască valorile trecutului.

E. Prezentul – scoate la lumină documente uitate sau chiar necunoscute.

Verificând cronicile muzicale din perioada 1935-2020 apărute în periodice precum: *Universul, Rampa, Viața, Seara, Curentul, Neamul nostru, Vremea, Timpul, Semnalul, Comedia, Gândirea, Revista Fundaților Regale, Flacăra, Scânteia, Revista Muzica, Tribuna, Orizont, Observator Arădean,* nu observăm niciun abuz sau act de prosternare constituit în jurul numelui lui N. Brânzeu.

Într-o abordare sincronică și comparativă, se cer verificate evenimentele care au înregistrat unde controversate și unele interesante mașinațiuni asupra evoluției artistice a compozitorului N. Brânzeu.

În ceea ce privește evenimentele mult controversate din viața lui N. Brânzeu, ne vom raporta la: interviul din anul 1940, dirijarea concertului din 5 decembrie 1940, premiera operei *Săptămâna luminată* – considerată la ora actuală prima operă românească de tip expresionist – ctitorirea celor două instituții muzicale, lunga ostracizare, chiar și după moarte.

Opera *Săptămâna luminată,* motiv de glorie și surghiun

Anul 1943 încununează creația lui N. Brânzeu cu opera *Săptămâna luminată,* care stârnește interesul unanim al publicului. Oferim o imagine de ansamblu a receptării operei prin textele ce ilustrează aprecierile livrate imediat după vizionarea spectacolului a muzicologilor Emanoil Ciomac, Nicolae Lazăr și George Breazul, pentru a vedea dimensiunea reală a ulterioarelor dezinformări.

De la Nicolae Lazăr aflăm că:

> „D-l N. Brânzeu nu a înscris numai o victorie nemuritoare pe câmpul compoziției, dar a trecut cel mai greu examen de dirijor, întrucât domnia sa personal şi-a condus cu o competență și un dinamism impresionant capodopera, fiind răsplătit cu lungi și meritate ovaţiuni din partea unui public de elită intelectuală” (Lazăr 1943, 4).

În aceeaşi notă, E. Ciomac sublinia în *Timpul* că seria fericită a marilor opere românești

> „continuă cu o puternică dramă muzicală datorită științei și talentului complex al d-lui Brânzeu (...) *Săptămâna luminată* este o dramă muzicală în deplinătatea înțelesului pe care R. Wagner l-a dat acestei expresii. (...) compozitorul român întrebuințează simfonia pentru a lega și a desfășura toate elementele acestea de cânt, de declamație și de joc. Sistemul leit-motivelor funcționează și aici vin și logic (...) Impresia a fost adâncă asupra auditorilor" (Ciomac 1943, 2).

Soprana Aca de Barbu mărturisea că s-a implicat cu mult elan „la meritata izbândă a compozitorului nostru Brânzeu, a cărei operă atât de originală e considerată ca foarte valoroasă chiar de către maeștrii George Enescu și Mihail Jora." (apud Florea 2003, 145), iar mezzosoprana Maria Snejina consemna plină de satisfacție „că opera îmi plăcea foarte mult (...) Aveam o satisfacție artistică deplină. La premieră ei a asistat George Enescu, care după ce la felicitat pe Nicolae Brânzeu, ne-a trimis în culise felicitări pentru interpretare." (Smântânescu 1974, 263-264). Și, la un an distanță de la premieră, ziarele semnalau că „impresionanta operă românească *Săptămâna luminată* de Nicolae Brânzeu, marele succes al stagiunii anului trecut" (Breazul 1944, 3) menține vie atenție spectatorilor.

Dezinformarea cultivată în muzicologia românească din perioada comunistă

Ipostazierile elogioase prezentate mai sus ne sunt suficiente pentru a recunoaște izbânda *Săptămânii luminate*, și cu atât mai suspecte ne apar îndoielile și intențiile de minimalizare ale lui Octavian Lazăr Cosma. Printr-o antiteză, supunem meditației o parte dintre contondentele remarci exprimate de muzicologul O. L. Cosma care, din cauza unei discrepanțe de ordin temporal, nu participase la reprezentațiile cu opera *Săptămâna luminată*, astfel toată informația pe care o furnizează nu o ia din experiența trăită, ci se bazează pe cronicile muzicale pe care le reinterpretează cu un convingător ton comunist în cele două volume intitulate *Opera românească*, lucrare pentru care primește Premiul *Ciprian Porumbescu* al Academiei Române (1962). Din aceste pagini, animate de ideologia epocii, transpiră pentru prima dată vădita aversiune față de N. Brânzeu.

Pecetea roșie pusă pe compoziție a condamnat-o sertarului, iar compozitorului Brânzeu i-a îngreunat dosarul de la Securitate aflat acum la C.N.S.A.S. și implicit a augmentat suspiciunile celor din jur. Pasajele reinterpretate, ce contravin unei polemici civilizate, condamnă în repetate rânduri:

> „ideile reacţionare ale clasei dominante din opera într-un act *Săptămâna luminată* de N. Brânzeu, pusă în scenă la Bucureşti, în anul 1943. (...) Misticismul, obscurantismul, naturalismul – iată câteva din trăsăturile acestei lucrări, exponentă a ideologiei reacţionare. Lipsa de aderenţă la viaţă, cultul morţii, crima – toate

> plutesc în atmosfera muzicii de operă în care nu există nici un personaj pozitiv, nici un sentiment uman. Chiar şi atunci când compozitorul încearcă să contureze o linie melodică, ea nu aduce nici o licărire de lumină în această operă în care moartea este eroul principal. Asemenea lucrări depresive, pesimiste, propovăduitoare ale ideologiei reacţionare, lipsite de orice valoare, sunt cazuri izolate în creaţia românească de operă" (Cosma 1962, 94).

Prin urmare, se cere verificată în amănunt opinia lui O. L. Cosma asupra conceptului revoluționar de conflict dramatic, care trebuia să fiinţeze în creațiile de operă și balet. Răspunsul nu s-a lăsat mult căutat:

> „conflictul este lupta cu tot ce ne împiedică mersul înainte spre desăvârșirea construirii socialismului, lupta cu rămășițele capitalismului din conștiința oamenilor, lupta pentru colectivizarea agriculturii, pentru formarea omului nou, stăpân pe destinele sale" (Cosma 1961, 39).

Istoria consemnează, pe lângă această ostracizare ideologizată care a influențat ulterior modul de receptare a creației, și o revenire a lui O. L. Cosma, la 55 de ani distanță, asupra subiectului cu o versiune mai domolită *în Hronicul Operei Române 1921-1953*. Ipostazierea incomparabilă ca număr de atribute negative la adresa compozitorului denotă un simț al nuanțelor mult mai bine înzestrat, însă umbra trecutului se lasă remarcată cu ușurință și în noua versiune. Observăm, la cumpăna timpului, că tot ceea ce era considerat decadent, reacţionar sau mistic în opera „lipsită de orice valoare" (Cosma 1962, 94) *Săptămâna luminată* primește acum o valență de monotonie exprimată și prin întrebări precum „un spectacol izbutit, într-adevăr?" (Cosma 2017, 588). Cu toate că O. L. Cosma confundă, în pasajele despre geneza operei, conceptul de piesă de teatru cu cel de spectacol de operă, nu mai zăbovim să demontăm amalgamarea ideilor preluate de la Al. Cosmovici. Ca în prima abordare a subiectului, prea puține cuvinte despre elementele de noutate ale creației, – „modul ingenios pe care autorul l-a imaginat pentru a exprima durerea și halucinațiile unui muribund" (Cosmovici 1943, 11) – despre simfonism, despre contrastantele și pătrunzătoarele recitative sau despre efectele muzicale, în schimb, ni se enumeră laudele cronicarului adresate conducerii operei de la acea vreme – Tiberiu Brediceanu – pentru promovarea creației românești de gen. O astfel de instrumentare a datelor, în care adevărul este în conjuncție cu intențiile inavuabile, ne trezește incertitudini analitice.

Dacă ar fi fost un caz singular, putea fi considerat o scăpare încrustată în vălmăşagul de auspicii ale vremii, însă s-a creat un mic sistem, care debutează în lucrarea lui O. L. Cosma – *Opera românească* și continuă cu multă îndârjire în *Universul muzicii româneşti – Uniunea Compozitorilor și muzicologilor din România 1920-1995*. Cele două lucrări, ce o dogoresc sub ideologia comunistă, reprezintă unicele surse de documentare ale unor muzicologi români care s-au aplecat asupra cazului Nicolae Brânzeu.

În *Universul muzicii românești*, după ce ne este adus la cunoștință faptul că distincția oferită lui N. Brânzeu de către G. Enescu, în anul 1934, îi facilitează admiterea în Societatea Compozitorilor Români, O. L. Cosma începe să înșiruie diverse obiecții pe care le-ar fi avut Mihail Jora, în toamna anului 1940, la adresa propunerii lui Romeo Alexandrescu, care îl viza pe N. Brânzeu în cadrul Comitetului de conducere al S.C.R.. O. L. Cosma opinează că M. Jora nu s-ar fi împotrivit, cu toate că N. Brânzeu era „susceptibil de a crea «o atmosferă nefavorabilă colaborării rodnice între toți membrii comitetului»" (Cosma 1995, 113) însă nota referitoare la acest citat indică un scurt interviu luat „între două trenuri" (Gheorghiu 1940, 4) de Virgil Gheorghiu lui N. Brânzeu, care îi răspunde „cu entuziasmul său etern" (Gheorghiu 1940, 4). Pe un fond politic tensionat, interviul provoca controverse la apariția lui, însă reinterpretarea din 1995 a lui O. L. Cosma trezește revolte celor care nu au confruntat și sursa originală. Presupusele afirmații ale lui M. Jora sau C. Brăiloiu la care face referire autorul nu au nicio sursă de citare și ca atare ne par o improvizație. Consimțim că sursele ar putea să fie procesele verbale sau stenogramele conferințelor S.C.R., însă și acestea se păstrează undeva, pot fi consultate, au număr de înregistrare, numere de pagini etc. De menționat faptul că multe dintre documentele Operei Române București și ale S.C.R. din perioada 1939-1945 ce ar trebui să se regăsească în colecțiile păstrate de Arhivele Naționale Române, documente care poartă numere de înregistrare, lipsesc încă din anul 1966.

Dar ce anume afirmase N. Brânzeu în interviul din 1940?

> „Societatea Comp. Români ar trebui să-și înceteze activitatea așa cum a înțeles-o până acum. D. Brăiloiu ar putea să plece. Rolul Soc. C. R. este de a încuraja producția muzicală cultă. S.C.R. mânuiește fonduri de circa 13.000.000 lei, cari provin în cea mai mare parte dela muzica ușoară, și aproximativ jumătate din bani se întoarce în buzunarul autorilor de șlagăre iar cealaltă jumătate e afectată cheltuielilor localului personalului și diverselor plimbări ale d. Brăiloiu la Londra și Paris. Pentru muzica cultă nu s-a făcut aproape nimic, dacă nu chiar nimic. Câteva concerte răslețe la intervale de câțiva ani, câteva edificări de lucrări ale prietenilor d-lui Brăiloiu nu justifică țelul și existența societății (sic!). Muzica românească în ceeace (sic!) are ea mai reprezentativ a fost lăsată pentru alte vremuri. Lucrările vor fi editate, iar concertele simfonice, opera și muzica de cameră vor da din ce în ce mai mult măsura geniului românesc" (Gheorghiu 1940, 4).

Varianta lui O. L. Cosma diferă nu numai prin acordarea textului la cerințele ortografice ale anilor 1990, dar ne oferă și reinterpretări care, scoase din context, par abominabile. De pildă „entuziasmul său etern" surprins de V. Gheorghiu ajunge să fie:

> „un ton ofticos și categoric, (n. Brânzeu) declara că (n. S.C.R.) «ar trebui să-și înceteze activitatea așa cum a înțeles-o până acum. D. Brăiloiu ar trebui să plece. (...) N. Brânzeu continua să atace persoana lui C. Brăiloiu, vizându-i probabil postul cheie în Societate. Afirma nici mai mult nici mai puțin că Societatea ar trebui desființată" (Cosma 1995, 113).

Brânzeu nu solicita desființarea S.C.R., ci schimbarea unor mentalități. Exceptând o analiză semantică a verbelor *a putea* și *a trebui,* vom semnala un fals, care, cu părere de rău, s-a perpetuat 30 de ani, impregnând noilor generații de muzicologi o imagine defăimătoare a lui N. Brânzeu. Considerăm că modalitatea de cercetare trebuie să fie o oglindă vie a nivelurilor identitare, nu o interpretare.

Diferendele între componența S.C.R., din 1949 – U.C.M.R. sau dintre personalitățile muzicale nu au fost singulare în istoria muzicii, disputele dintre B. Bartók și S. Drăgoi, dintre moderniști sau tradiționaliști nu suscită, aparent, atenția muzicologilor.

Noi dovezi ce ne relevă conspirația istoriei muzicale românești, scrisă din perspectivă asociată unidirecțional sistemului comunist, sunt enunțate de artiști internaționali precum Sergiu Celibidache, care depunea mărturii pentru viitor și sublinia în anul 1995 că:

> „în special după ce am primit cartea lui Iosif Sava, mi-am dat seama de o situație destul de neplăcută pentru mine, a moravurilor muziciale (sic!) românești. (...) am intrat într-un conflict cu anumite păreri organizate, zidite, cimentate. Eu niciodată n-am spus – cum citeam în cartea lui – că îl disprețuiesc pe Enescu. În viața mea nu l-am disprețuit, a fost un mare compozitor; n-a fost cel mai mare compozitor român, după părerea mea. Și n-a făcut ce putea să facă cu influența pe care a avut-o asupra straturilor muzicale europene. N-a făcut pentru România, după părerea mea, nimic" (Celibidache 1995, web.).

Dacă orientarea politică și influența exercitată asupra muzicologiei din perioada anilor 1960 și până în prezent a lui O. L. Cosma ar putea părea evazive, iată că atitudinea transpare în articolele din revista *Muzica* prin care elogiază P.C.R. Datorită acestor prezențe diriguitoare, O. L. Cosma își face intrarea ca membru în comitetul de conducere a Uniunii Compozitorilor, în anul 1963. Din acest post, cu o efervescență scriptică neobosită, enunța că muzicologia, „ramură născută ca știință după 23 August" (Cosma 1963, 45) are nevoie de o schimbare de atitudine prin situarea mai puternică „pe principiile eticii comuniste, pe principiile eticii caracteristice artistului de tip nou" (*ibidem*), și că „tendința de intimidare a criticii nu are ce căuta în activitatea noastră" (*ibidem*). De asemenea, solicită tinerilor muzicologi să „dea tonul în ceea ce privește orientarea, îndrumarea creației muzicale" (*ibidem*), iar, printr-un „spirit critic mai ascuțit" (ibidem), să le recenzeze lucrările compozitorilor – sintagmă ce trădează o vădită amenințare la adresa celor care nu se afiliază unicei direcții viabile. Toate aceste ancorări comuniste nu apar ca autodenunț în volumul *Universul Muzicii Românești* unde, sub pretextul relatării genezei instituționalizării muzicii românești – S.C.R., demască arbitrar apartenența legionară sau comunistă a unor compozitori.

În anul 2002, tot acest corifeu, cu merite reale incontestabile în reliefarea unor aspecte istorice, dar care nu fac astăzi obiectul nostru de studiu, denunță sub pretextul de „asanare morală" (R. G. 2006 web.), titlurile unor creații ale compozitorilor ce au pactizat cu ideologia comunistă. În contextul anilor 2000, când deconspirările foștilor

securiști reținеau atenția tuturor redacţiilor de ziare, venea vremea admonestării lui O. L. Cosma de către colegii de breaslă – unii chiar foarte în temă cu proslăvirea comunistă. Numirea lui în funcţia de preşedinte al U.C.M.R. nemulţumea, în parte, muzicienii români care, prin glasul lui Viorel Cosma, denunțau faptul că:

> „O. L. Cosma şi-a făcut studiile în Uniunea Sovietică; a fost vreme de 20 de ani secretar de partid la Uniunea Compozitorilor, a fost băgat până-n gât în Ministerul Culturii pe vremea Constanţei Crăciun. Adică, toată treaba, din punct de vedere politic, nu e roz! Nu ne convine" (Septilici 2005, web.).

Nici în anul 2020, O. L. Cosma nu reușește să își înfrâneze înclinarea comunist-opresivă asupra unor compozitori români și afirmă, chiar din Aula Academiei Române, că, în parte, creația unor personalități muzicale românești formate sub îndrumarea lui Vincent d'Indy „nu mai este astăzi cunoscută – căci istoria nu iartă, situând pe fiecare la locul cuvenit" (Cosma 2020, 8).

Arsenalul de argumente politice

În perioada interbelică, apropierea politică a elitei culturale românești pentru Mișcarea legionară se făcea pe un fond social-economic instabil, iar în acest sens problema politică poate fi înțeleasă, nu neapărat şi acceptată. În prezent, subiectul legionar necesită în zona muzicală un țap ispășitor în psihologia mulțimilor, iar simpatia legionară a lui Brânzeu a devenit marota unor înrâuriri vituperatoare, fapt pentru care s-au impus intervenții din partea compozitorului și muzicologului Doru Popovici – *Compozitorul, dirijorul și profesorul Nicolae Brânzeu*. În lipsa materialului necesar și a editării destul de subţire argumentate, gestul său reparatoriu a trecut neobservat.

În timp ce alţi artiști, datorită abilităților de reorientare în zona politicului, vor avea parte după 1949 de reintegrări în viaţa muzicală națională sau internațională, N. Brânzeu, după cum reiese din unele cercetări științifice, primește în decursul timpului atributele unice ale personajului cel rău, unicul simpatizant legionar care va trage ponoasele și după anul 1990.

Dar cine erau simpatizanţii legionari? Destul de greu identificabili pe fondul represaliilor care au condus la mutați ideologice, dar și datorită veritabilelor abluțiuni însufleţite de scrierile muzicologice ce ascundeau aspectele politice din analizele muzicologice. O confirmare în acest sens ne-o prezintă și muzicologul Anca Florea, care subliniază că „majoritatea intelectualilor epocii aderaseră la mișcarea legionară" (Florea 2002, 353), însă, când e vorba de a numi un legionar din Opera Română, se mărginește la numele lui Brânzeu.

Sub o formă a simpatiei disimulate sau generos expuse pentru Mișcarea Legionară, întrevedem în istorie numele unor mari gânditori precum: Mircea Eliade, Nichifor Crainic, Nae Ionescu, Petre Ţuţea, Haig Acterian, Radu Gyr, Constantin Noica, Aron Cotruș, Mircea Vulcănescu, Lucian Blaga, Eugen Ionescu, Vintilă Horia,

iar, din lumea muzicală, îi remarcăm pe Remus Tzincoca, Nello Manzati, Şerban Tassian, Aura Davideanu, Valentina Creţoiu, Aca de Barbu, Dinu Bădescu, Liviu Rusu, Paul Constantinescu, Mihai Constantinescu, Dimitrie Cuclin, George Georgescu sau Sergiu Celibidache.

Dorințele noului regim vizau, în zona muzicală, programarea și editarea unui mai mare număr de lucrări româneşti și „un soi de etatizare a unora din drepturile de autor și (n. de) suspendare a altora" (Cosma 1995, 114), însă „perioada domniei lor s-a dovedit atât de scurtă, încât nu au avut răgaz să întreprindă ceva de însemnătate majoră" (Cosma 1995, 115).

Scurta preluare de putere a legionarilor se încheie odată cu rebeliunea sângeroasă din ianuarie 1941. Cu toate că o mare parte dintre simpatizanții legionari fuseseră debusolați și în dezacord cu actele reprobabile, reversul fortuit a fost pe măsura acelor violenţe fizice sau sociale. Regimul antonescian îi îndepărtează pe toți exponenții legionari considerați periculoși din instituțiile statului, iar pe mulți dintre ei chiar îi încarcerează. Observăm că strategia nu s-a aplicat în cazul lui N. Brânzeu, probabil datorită poziției sale rezervate, puțin marcată ideologic, iar în acest sens consultăm și dosarul lui N. Brânzeu instrumentat de Securitate, păstrat în arhiva C.N.S.A.S. În el se regăsesc și documente investigative ale Serviciilor Speciale de Informații din cadrul Direcției Generale de Poliție a Ministerului Propagandei Naționale din perioada celui de al Doilea Război Mondial. Dintr-o secțiune a acestuia aflăm că N. Brânzeu solicitase în luna iulie 1943 eliberarea unui pașaport pe timp de trei luni pentru a face studii de specializare la Salzburg – Germania. În urma corespondenței dintre serviciile Direcțiunii Generale a Poliției, se observă adnotarea Serviciului Special de Informații care constata că Nicolae Brânzeu este „necunoscut pentru fapte care interesează siguranța Statului" (C.N.S.A.S. 14574, 1/636) și tot din aceste documente aflăm că Brânzeu „a fost semnalat de direcțiunea Operei Române că a activat în mișcarea legionară" (C.N.S.A.S. 14574, 1/637). Remarcăm astfel că denunțul este făcut de confrați, iar lunga prigoană nu a fost întru totul a Securității, ci s-a efectuat în mare parte din interiorul Operei Române și a Uniunii Compozitorilor. Chiar și după anul 1990 s-a dorit ca acest nume să rămână într-o ceață densă.

Se constată că traiectoria sa profesională se afla în ascensiune după ianuarie 1941, atunci când George Enescu îi galonează semnătura sonoră cu premiul I de compoziție – 1942. Reținem că, ulterior rebeliunii legionare, întrezărim numele lui Brânzeu în fața orchestrei Operei Române, are loc răsunătoarea premieră a operei *Săptămâna luminată* – 1943, primește o a doua recomandare din partea lui Enescu – 1943, este angajat ca dirijor al Operei Române București – 1946.

N. Brânzeu a regretat toată viața dirijarea concertului din 1940 dedicat memoriei legionarilor și nu a adoptat nicio poziție politică, fapt ce stă mărturie și în multiplele declarații date la Securitate. Chiar și la vârsta de 64 de ani, înfierat de represalii, își va susține nestrămutată concepția de viață.

„Nicio altă activitate cu caracter politic n-am mai avut. Am luat parte la turneul Filarmonicii din București în Germania între 31 dec. 1940 și 22 ian. 1941. (...) La

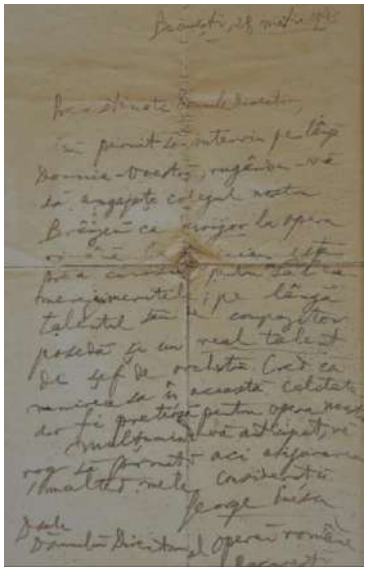
reîntoarcerea noastră din acest turneu, la 22 ianuarie 1941, la București începuse acea rebeliune, care după încă două zile avea să însemne sfârșitul erei legionare. N-am avut niciun amestec în această rebeliune și din acel moment m-am îndepărtat de mișcarea legionară, retrăgându-mă în munca mea artistică." (C.N.S.A.S. 14574, 4/56-57).

Nu s-au putut proba niciodată atitudini antisemite pe parcursul vieții lui Nicolae Brânzeu, ba din contra „a luptat totuși din răsputeri pentru ca violoncelistul Freimann (evreu care a cerut plecarea în Israel [...]) să fie primit în orchestra simfonică" (C.N.S.A.S. 14574, 1/108) și acesta nu e un caz singular.

Gesturile unora ca Paul Constantinescu, care a orchestrat imnul legionar – *Sfântă tinerețe legionară,* sau Theodor Rogalski, sub bagheta căruia s-au înregistrat în 1940 cântece legionare, sunt aproape date uitării, pentru aceștia manifestându-se o atitudine de indiferență morală, fiind, în timp, reabilitați public. Privind sinoptic, pedeapsa lui Brânzeu pentru simpatia legionară manifestată în tinerețe, asumată și regretată în anii ce au urmat, a continuat chiar și după dispariția lui fizică în 1983, în vreme ce, în jurul altor compozitori cu activități legionare mult mai importante, s-au constituit cortegii de apărare și reabilitare.

Recunoașterea lui George Enescu

Scoatem la lumină un document inedit prin care George Enescu consimțea în 1943 meritele artistice ale compozitorului Brânzeu. Orice contraargument păleşte în față lui Enescu.



București, 28 martie 1943

Prea stimate Domnule Director,

Îmi permit a intervia pe lângă Domnia Voastră, rugându-vă să angajați colegul nostru Brânzeu ca dirijor la Opera Română. Ca muzician este prea cunoscut pentru ca să'ț enumerez aci meritele; pe lângă talentul său de compozitor posedă și un real talent de șef de orchestră. Cred că numirea în această calitate ar fi prețioasă pentru Opera noastră. Mulțumindu-vă anticipat, vă rog să primiți aci asigurarea multelor mele considerații. George Enescu

D-sale Domnului Director al Operei Române
București

Fig.1. Recomandarea lui Nicolae Brânzeu primită de la George Enescu, din anul 1943.
(sursă foto: arhiva familiei Brânzeu)

Selectivitatea stigmatică în contextul muzicologiei postcomuniste

Ne-au reținut atenția și alte consemnări care urmăreau portretizarea „mediocrității" dirijorale a lui Nicolae Brânzeu în interpretările din partea a doua a concertului din 5 decembrie 1940 – concert dedicat memoriei legionarilor – când au fost prezentate lucrările compozitorilor N. Agârbiceanu, Al. Zirra și D. Cuclin. Racordarea înfăptuită între articolele lui Romeo Alexandrescu din Universul din 14 decembrie 1940 și Al. Cosmovici din Cuvântul din 11.12.1940 evidențiază jumătățile de adevăr din relatările postcomuniste asupra acestui concert.

Alexandru Cosmovici, într-o prima ipostaziere, foarte diferită de caietul program al Ateneului București, vizează lucrările care

> „au constituit părțile esențiale ale acestui concert solemn și anume: *Cântecul bradului*, de o inspirație nobilă, profundă și cu o durere resemnată, reușit armonizată pentru un cor și orchestră de d. N. Brânzeu (...), *Procesionalul* de d. Paul Jelescu (...). La aceste două lucrări ocazionale s'a adăogat o altă compoziție a d-lui N. Brânzeu, scrisă în 1937, tot pentru cor și orchestră, *Cantata*, (n. *Sărbătoare*) cu caracter liturgic, în care partea «Pre tine te lăudăm» are momente impresionante. În această lucrare compozitorul rezultă a fi un adevărat adept al «Scholei Cantorum» și un discipol al tradițiilor muzicale spirituale lăsate de iluminatul Vincent d'Indy. Toate aceste trei compoziții, pentru cor și orchestră, au fost conduse cu multă însuflețire de d. N. Brânzeu. (...) Dacă concertul solemn s'ar fi limitat la aceste trei compoziții pentru cor și orchestră, el și ar fi atins din plin scopul" (Cosmovici 1940, 8).

În contextul creat de cutremurul din 10 noiembrie 1940 – care produce importante pagube multor monumente arhitecturale dintre care Ateneul Român, Opera Română, Teatrul Naţional şi provoacă moartea a sute de persoane – se destabilizează viața concertistică bucureșteană. Sediul Operei Române trebuia dărâmat (*** 1940, 4), spectacolele instituţiei fiind susţinute în spațiile împrumutate de la Teatrul Național sau de la alte teatre, iar Filarmonica pentru aproape un an de zile își va susține concertele la sala Aro sau în studioul Societății de Radio. Conform monografiei Filarmonicii bucureștene semnată de Viorel Cosma, programul orchestrei este și el afectat, concertând după marele cutremur abia în 5 decembrie 1940 – iar din alte surse aflăm că Opera Română își va relua activitatea numai în 28 ianuarie 1941.

În timp ce presa anunța că mezzo-soprana Aura Davideanu, decedată în cutremur, trebuia „să ia parte, zilele acestea, la două mari concerte: unul, pentru Ajutorul Legionar, un altul, al societăţii «Compozitorilor români»" (Alexandrescu 1940, 6) ridicăm un semn de întrebare cu privire la timpul necesar de repetiție alocat celor șase lucrări prezentate sub bagheta lui N. Brânzeu. În ce măsură a fost suficient în cazul schimbării repertoriului? De asemenea, în ce măsură au fost seduși sau obligați artiștii să participe la această manifestare la care și-au dat concursul orchestra Filarmonicii Bucureştene și corul reunit format din ansamblele Operei Române şi Academiei Regale de Muzică?

Sub aura relativă a performanței concertului din 5 decembrie 1940, Alexandru Cosmovici evidenția că:

> „a produce șase lucrări simfonice originale, în primă audiție este un act de mare curaj pentru un tânăr dirijor de orchestră – fără precedent în analele muzicei noastre simfonice – și constituie o inițiativă demnă de toată lauda și de încurajare unanimă" (Cosmovici 1940, 8).

Pentru a putea obiectiva asupra calităților dirijorale ale lui N. Brânzeu din anul 1940 se impune o digresiune a vieții concertistice bucureștene interbelice, iar pentru aceasta vom verifica matricea întâlnirilor tinerilor dirijori cu orchestra în perioada anilor 1935-1940, perioadă care corespunde cu revenirea în țară de la Paris a lui N. Brânzeu și concertul din 5 decembrie 1940 care a stârnit rezerve din punct de vedere a performanței. Din programele de sală ale Filarmonicii București adunate de Romulus Orchiș (Orchiș, *1922 – 1942*, web.) observăm supremația numărului de prezențe ale dirijorilor consacrați: G. Georgescu - 78 de spectacole, A. Alessandrescu - 16, I. Perlea - 24, I. Nonna Otescu - 6, E. Massini - 13, Th. Rogalski - 3, G. Enescu - 8, C. Silvestri - 3, N. Brânzeu - 1. O similiaritate se remarcă și în *Simfonicele Radio Difuziunii Române* a lui O. L. Cosma care surprinde prezența extrem de redusă a numelor tinerilor dirijori români în concertele orchestrei Radio din aceeași perioadă: Th. Rogalski - 77, A. Alessandrescu - 47, I. Perlea - 35, I. Nonna Otescu - 15, G. Georgescu - 3, C. Silvestri - 1, N. Brânzeu - 2.

Demonstrăm prin aceste statistici că tot ceea ce s-a scris în presa legionară, în deosebi în preajma concertului din 5 decembrie 1940, nu a avut un impact definitoriu în propulsarea carierei lui N. Brânzeu. Recenziile din timpul celui de al Doilea Război Mondial ce îl surprind numele lui N. Brânzeu ieșite de sub condeiul sever a lui G. Breazul sau E. Ciomac, dincolo de încărcătura critică, sunt departe de atitudini radicalizate și glisează cu note de lumină spre recunoașteri profesionale indubitabile, menite să nu descurajeze traiectoria evolutivă.

Observăm că luminile și umbrele reflectorului critic sunt împărțite discreționar atunci când e vorba despre evenimentele muzicale patronate de legionari. Consemnăm, fără a avea intenția de a ştirbi sau a schimba admirația pentru anumite repere culturale, faptul că și George Enescu, acompaniat de Dinu Lipatti, a adus alinare „în concertul de luni seara 18 noiembrie de la «Aro», dat în folosul refugiaților, prin «Ajutorul Legionar»" (Alexandrescu 1940, 6).

Se observă că numele lui Brânzeu transpare din anul 1935 până în anul 1948 în presa națională, apoi cu o mică excepție, în 1955, el este pus la index. Suprapunerea evoluției sale peste persecuția intempestivă a comuniștilor îl reduc la anonimat. Chiar și în presa arădeană, numele său apărea cu parcimonie, fapt sesizat de cronicarul muzical Hugo Hauptmann, care deploră

„interdicția de a apărea numele Nicolae Brânzeu în «organul» PCR «Flacăra Roșie», pe care a vrut să o impună pe căi ocolite redactorul șef adjunct (de fapt șeful din umbră) D. Zăvoianu, la care eu nu m-am supus" (Hauptmann 2002, 11).

Abordarea trecutului muzical între rescriere și adevăr

Nu poate fi o simplă coincidență faptul că din cele 26 de intervenții în care Anca Florea pune sub lupa analizei numele lui Nicolae Brânzeu în volumul *Opera Română al treilea deceniu 1941-1951*, majoritatea conțin acuze, conotații eufemistice sau vituperații. Izolat, numele lui Brânzeu apare ca dirijor al unor spectacole de operă sau de balet însă fără a se mai detalia din presa vremii detalii cu privire la actul artistic, deși inițial autoarea sublinia că presa îi rezerva compozitorului „spații ample". Acele spații ample, rămase neidentificabile, sunt explicitate de V. Gheorghiu care la rândul său era

„vădit impresionat tocmai de lipsa acestei mândrii exterioare insuportabile, de evitarea (fără calcul) de a vorbi despre lucrările d-sale. (...) Era în sufletul acestui sensibil muzician o sinceră modestie, o spaimă de reclamă venită desigur din observația cotidiană a succeselor nemeritate" (Gheorghiu 1940, 8).

Chiar dacă volumul amintit mai sus este scris în anii 2000, Anca Florea, nu numai în cazul lui Brânzeu, ne face să asistăm la o serie dezavuată de practici cu iz comunist. Toate acțiunile întreprinse de N. Brânzeu sunt puse la îndoială. Sunt ridicate semne de întrebare cu privire la activitatea de ajutor de șef de cor a lui N. Brânzeu, consemnată în caietul program al Operei Române din anul 1939. Dimensiunea singulară a concertului din 5 decembrie 1940 începe să se hiperbolizeze, astfel, ajungem să citim că N. Brânzeu „apăruse cu insistență la pupitrul unor concerte festive din perioada legionară" (Florea 2003, 145). Autoarea prefigurează realitatea în subiectivism și atunci când ne prezintă posibilul subterfugiu a lui N. Brânzeu de promovare – „se pare că reușise foarte repede să treacă de cealaltă parte a baricadei politice" (Florea 2003, 256) în iarna anului 1945. Paginile aceleiași cercetări care anunțau prin titlu o abordare istorică a Operei Române, nu una politică a membrilor instituției, continuă să ne dezvăluie speculații oscilative. A. Florea propune cititorilor, destul de strania variantă a absenței lui N. Brânzeu din viața muzicală bucureșteană pentru că ar fi

„renunțat să mai cocheteze cu dirijatul la Opera bucureșteană (devenind, în 1948, dirijor la nou înființata Operă din Sibiu, care însă și-a încetat activitatea după doar o stagiune pentru că... administratorul a fugit cu banii)" (Florea 2003, 506).

Începând cu luna iulie a anului 1945, N. Brânzeu este anchetat de Securitate și sancționat temporar, în anii ce urmează manevrele devin mai dure și i se desface contractul de muncă de la Opera Română, situație consemnată în Monitorul Oficial în 5 iulie 1947.

Demersurile profesioniste ale lui N. Brânzeu înregistrate la Sibiu sunt surprinse într-un articol de Anghel Casianu, pe care A. Florea îl revalidează câțiva ani mai târziu.

Din acesta reiese că N. Brânzeu reușea în 1947, într-un timp record de doar 32 de zile, să pregătească premiera operei *Faust,* apoi *La Traviata* și *Madama Butterfly.* Încetarea forțată activității Operei, din motive politice, creează un context prielnic pentru înființarea și dezvoltarea Filarmonicii Sibiu care funcționează și astăzi, dar la care N. Brânzeu nu a putut activa, după cum reiese din Fondul Informativ al Arhivelor Securității, din pricina influenței negative a lui Zeno Vancea, care se afla în acea perioadă la Ministerul Culturii (C.N.S.A.S. 14574 3/475).

Munca de reabilitare de la Arad

Umilința de a-l trimite la Arad pentru o reabilitare prin muncă a condus la etatizarea și afirmarea unei orchestre simfonice, care, în anul 1949, era formată din 54 de instrumentiști dintre care 6 absolvenți de Conservator, 10 absolvenți de școli medii de muzică, restul fiind absolvenți de Școli Populare de Artă sau proveniți din fanfare militare. Cu toate aceste opreliști, atributele compozitorului N. Brânzeu nu trec neobservate la București în anul 1955 când pe scena Ateneului își prezenta *Simfonia* I care:

> „se remarcă prin conflictul ei dramatic, prin melodii ale căror intonații își au rădăcinile în muzica noastră populară. Lucrarea a stârnit un interes larg și păreri diverse, ceea ce face cu atât mai necesară discutarea ei aprofundată în presa de specialitate. Concertul Filarmonicii de Stat din Arad a constituit o frumoasă manifestare artistică, bine apreciată de către public" (M. P. 1955, 3).

În vreme ce presa națională îi consemna meritele, iată cum îi descria Nicolae Brânzeu lui Paul Constantinescu viața pe care o ducea în provincie:

> „Din dirijor principal al Filarmonicii din Arad și realizator tehnic al acestei orchestre mă văd din ce în ce mai pronunțat în rolul unui cal de bătaie, făcând turnee pe la țară și prin mici localități de importanță artistică nulă și ducând greul muncii de pregătire a noi programe simfonice, în timp ce «directorul» (n. N. Boboc) își planifică, prin prietenii de la București, concerte la diferite filarmonici din țară" (Breazul 1997, 94).

Și așa se poate explica părerea muzicologiei postcomuniste care, în lipsa documentelor atestatoare ale unor noi performanțe atinse de Brânzeu, similare cu cele galonate de George Enescu, îi denunță „mediocritatea".

Securitatea și marginalizarea realizată de confrați

Zeno Vancea, care „cu malițiozitatea sa caracteristică, pe care însă nu o aplica și propriei creații" (Țăranu 2009, 15) în repetate rânduri a obiectivat și asupra lucrărilor muzicale ale lui Brânzeu, fapt ce ne îndreptățește, ca într-un alt context, să aprofundăm și această temă. La seria complicităților care au contribuit la discreditarea lui N.

Brânzeu îi amintim aici pe Matei Socor, dar și pe Tudor Ciortea care agita spiritele și construia jocuri de culise după cum reiese din documentele ce sunt prezentate mai jos.

Tendința de irenism a unora ca Ion Dumitrescu, Paul Constantinescu, Mihai Brediceanu, Liviu Rusu, Mihai Popescu se soldează cu un eșec. În perioada comunistă, ori pactizai cu partidul, ori nu existai. Ar fi o ipocrizie să credem că Brânzeu se putea relansa în acel context politic fără a trece de partea cealaltă a eșichierului politic. În ultimi ani de viață Paul Constantinescu, bolnav și mult prea epuizat de toate șicanele ce i se făceau, îi lasă o mărturisire sumbră lui Nicolae Brânzeu –

> „Eu i-am vorbit despre tine lui Marin Constantin care este secretarul Consiliului muzical și forța executivă în cadrul Comitetului pentru artă. Noi nu suntem puși acolo decât pentru a ni se cere părerea, mai mult sau mai puțin, asupra chestiunilor general muzicale" (Facsimil 1963, 1-2).

Într-o conjunctură în care președintele U.C.M.R., Ion Dumitrescu încerca să introducă din lucrările lui N. Brânzeu în concertele Ateneului – regăsim în scrisorile primite de Brânzeu de la București o adversitate ce cântărește greu la menținerea acestuia într-un con de umbră.

> „Astăzi i-am vorbit și lui Ion (n. Dumitrescu). (...) Cu această ocazie mi-a povestit cum te lucra Tudor Ciortea și cum dezarma pe toți din jurul lui, când era vorba să se facă ceva pentru tine. Și din câte am înțeles de la el, sînteți și ceva «rubedenie»" (Facsimil 1970, 3).

Mărturiile de acest fel apar constant printre documentele păstrate în arhiva compozitorului și poartă de cele mai multe ori și numele unor detractori din breasla confraților, alteori scrisorile cuprind încurajări și diverse strategii de reabilitare a ostracizatului N. Brânzeu.

> „Vă repet, suntem câțiva care ne bucurăm mult să vă vedem cât mai activ în domeniul compoziției și așteptăm cu mult interes noi și noi lucrări de la Dvs. Evident pentru asta trebuie să punem umărul și dintr-o parte și din cealaltă ca să lichidăm sâcâielile câtorva lucrări din trecut, ceea ce și facem" (Facsimil 1969, 3).

Dirijarea concertului din decembrie 1940 nu justifică cele 1593 de pagini găsite până anul 2020 în Arhivele Securității și nu tolerează urgisirea din viața muzicală întreprinsă de unii colegi de breaslă. Deranjantă și revelatoare este întrebarea: „ce avem noi cu el dacă face astfel de lucrări?" (C.N.S.A.S. 14574 1/130), lansată de diriguitorii Securității Române care dispuneau agenților informatori „să urmărească încurajarea compozitorului Brânzeu în munca sa, convingându-l că nu pot să rămână în anonimat opere a căror valoare este incontestabilă." (C.N.S.A.S. 14574 4/109).

Tocmai pentru că O. L. Cosma ne subliniază în *Universul muzicii românești* faptul că adnotările despre persecuțiile unor muzicieni ce au dus la înlăturarea acestora „nu le putem depista în totalitate. De altfel, nici nu sunt relevante, nici nu merită

atenție" (Cosma 1995, 184) putem să înțelegem cât sunt de importante și cum au determinat schimbări radicale ale vieților unor artiști.

Concluzii

Fără a abuza de informații ce ar duce la deflagrații dezonorante, specificăm că astfel de atitudini susceptibile de a interzice promovarea confraților le-au avut și alți compozitori, dar aria de cercetare nu se poate extinde. Lucrarea constituie un dublu demers de rectificare a imaginii și de incitare la descoperirea și cunoașterea creației lui Nicolae Brânzeu.

Drept urmare, aserțiunile cultivate de cei doi muzicologi ne apar deseori subiective, aceștia comentează și interpretează, aflându-se rareori în postura de fini observatori care relatează cu detașare evenimentele istorico-muzicale. Și în ceea ce privește cantitatea derizorie a documentelor consultate, s-a acordat o prea mare libertate de interpretare, eminamente, cu o conotație negativă și punitivă, iar dacă punem în discuție analiza partiturilor lui N. Brânzeu, atunci concluzia ar fi una stânjenitoare – nicio partitură solicitată instituţiilor care păstrează creația compozitorului. Ultima solicitare de împrumut a unei partituri aflate în biblioteca Filarmonicii Arad datează din anul 1998 – Filarmonica Sibiu, iar cea anterioară, în 1988, de Filarmonica Satu Mare.

Între recunoaşterile lui George Enescu și afirmaţiile reprobabile ale muzicologiei postcomuniste ființează o lume care merita a fi dezvăluită, iar mitul fals pe care l-au clădit în jurul lui Brânzeu se cerea dezumflat. A ne face să credem că elitele muzicale precum George Enescu, George Breazul, Emanoil Ciomac, solistele Operei Naționale București – Aca de Barbu, Maria Snejina, cronicarii muzicali Virgil Gheorghiu, Alexandru Cosmovici, Nicolae Lazăr, Sym, Alma Cornea Ionescu, Jean-Victor Pandelescu, Mihail Radu sau Romeo Alexandrescu s-au înșelat în ceea ce privește creația lui Brânzeu reprezintă de-a dreptul o sfidare a valorilor trecutului.

Toate aceste afirmații, ieșite din tiparele cenzurii și ale dogmelor politice, trebuie să stârnească interesul tinerilor cercetători de a redescoperii și de a păstra vie și la justa valoare creația personalităților trecutului. Misiunea lor este una cu atât mai grea cu cât trebuie să discearnă și să situeze la locul cuvenit pe cei care au intoxicat, vreme de peste jumătate de veac, cultura muzicală românească.

Bibliografie

***. 1940. *Dărâmarea Operei Române*, în „Gazeta municipală", anul IX, nr. 447, 17 noiembrie, p. 4.

Alexandrescu, Romeo. 1940. *Cronică muzicală. Concert George Enescu–Dinu Lipatti*, în „Universul literar", 23 noiembrie, p. 6.

Alexandrescu, Romeo. 1940. *Cronică muzicală, George Enescu la Filarmonică. Aura Davideanu*, în „Universul literar", 30 noiembrie, p. 6.

Breazul, George. 1997. *Scrisori și documente III*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.

Breazul, George. 1944. *Cronică muzicală. Premiera Operei Săptămâna luminată*, în „Acţiunea", Bucureşti, 5 martie, p. 3.
Chiriac, Mircea. 1969. *Fragment din scrisoarea redactată în cerneală*, păstrată în arhiva familiei Brânzeu, datată 1 aprilie, p. 3.
Ciomac, Emanoil. 1943. *Opera Română Săptămâna luminată, dramă muzicală de N. Brânzeu - Priculiciul balet de Zeno Vancea*, în„Timpul", Bucureşti, 3 mai, p. 2.
C.N.S.A.S. Arhiva Securității, Fond informativ, *Dosar 14574*, vol. 1-4.
Constantinescu, Paul. 1963. *Fragment din scrisoarea redactată în cerneală*, păstrată în arhiva familiei Brânzeu, datată 21.05, pp. 1-2.
Cosma, Lazăr Octavian. 2017. *Hronicul Operei Române 1921-1953*, vol. 2. București: Editura Academiei Române.
Cosma, Lazăr Octavian. 1962. *Opera românească*, vol. I. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R.
Cosma, Lazăr Octavian. 1995. *Universul muzicii româneşti.* București: Editura Muzicală.
Cosma, Octavian Lazăr. 1961. *Legătura cu viața, o condiție de bază pentru succesele creației noastre noi*, în „Muzica", anul XI, nr. 1, ianuarie, p. 39.
Cosma, Octavian Lazăr. 1963. *Conferința pe țară a compozitorilor și muzicologilor*, în „Muzica", nr. 11-12, p. 45.
Cosmovici, Al. 1940. *Filarmonica: Două concerte simfonice*, în „Cuvântul", 11 dec., p. 8.
Cosmovici, Al. 1943. *Muzica. Opera Română. Săptămâna luminată, dramă muzicală într-un act de Nicolae Brânzeu*, în „Vremea", X, 617, 9 mai, p. 11.
Florea, Anca. 2002. *Opera Română al doilea deceniu 1931-1941*. București: Editura Info team.
Florea, Anca. 2003. *Opera Română al treilea deceniu 1941-1951*. București: Editura Info team.
Gheorghiu, Virgil. 1940. *Săptămâna Luminată de N. Brânzeu*, în „România literară", p. 8.
Gheorghiu, Virgil. 1940. *5 minute cu d. D. Cuclin... și cu d. Brânzeu*, în „Spectacolul", anul II, nr. 2, duminică 6 octombrie, p. 4.
Hauptmann, Hugo. 2002. *Medalion muzical Nicolae Brânzeu*, în „Observator", Arad, 5 august, p. 11.
Lazăr, Nicolae. 1943. *Săptămâna luminată de N. Brânzeu...*, în „Rampa", București, nr. 70, 11 aprilie 1943. p. 4.
P., M. 1955. *Turneul unei tinere filarmonici*, în „Scânteia", anul XXIV, nr. 3407, 07 octombrie, p. 3.
Popescu, Mihai. 1970. Fragment din scrisoarea redactată în cerneală, păstrată în arhiva familiei Brânzeu, datată 16 ianuarie, p. 3.
Smântânescu, Dan. 1974. *Portrete şi autoportrete: cântăreţi români*. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor.
Țăranu, Cornel. 2009. *Repere stilistice în creația lui Paul Constantinescu*, în „Apostrof", Anul XX, nr. 9 (232), p. 15.

Webografie*:*

Cosma, Octavian Lazăr. 2020. *Spre muzica românească*, discurs de recepție susținut la Academia Română, 12 martie, URL: https://www.georgeenescu.ro/Files/uploads/6513-acad.%20Octavian%20Laz%C4%83r%20Cosma%20Discurs%20de%20recep%C8%9Bie.pdf, ultima accesare: 13.05.2021.
Celibidache, Sergiu. 1995. *Interviu acordat lui Victor Eskenasy*, la Radio Europa Liberă, 9 martie URL: https://romania.europalibera.org/a/sergiu-celibidache-1995-asta-este-rom%C3%A2nia-fertilitatea-p%C4%83m%C3%A2ntului-victro-eskenasy-arhiva-podcast-radio-europa-libera/30370422.html, ultima accesare: 28.12.2020.
G., R. 2006. *Lustrația compozitorilor*, în „Ziua", nr. 3754, 14 octombrie, URL: http://www.ziua.ro /display.php?data=2006-10-14&id=209066, ultima accesare 28.12.2020.
Orchiș, Romulus. *1922-1942, Douăzeci de ani de Activitate muzicală în lumina programelor Filarmonicei.https://despreopera.files.wordpress.com/2017/10/ateneul-roman-1922-1942.pdf,* ultima accesare 28.12.2020.

Septilici, Ara. 2005. *Fost secretar PCR, președinte interimar la Uniunea Compozitorilor*, în „Hotnews”, 23 august, URL: https://www.hotnews.ro/stiri-arhiva-1213709-fost-secretar-pcr-presedinte-interimar-uniunea-compozitorilor.htm, ultima accesare 28.12.2020.

DOI: 10.35923/QR.09.03.24

Michelangelo CARDINALETTI
(Università per Stranieri di Perugia)

«Ricordare è come un po' morire». La musica di Ennio Morricone nel film *Una pura formalità* di Giuseppe Tornatore

Abstract: («*Remembering is a bit like dying*». Ennio Morricone's music in *A pure formality* by Giuseppe Tornatore) Giuseppe Tornatore defines *A pure formality* (1994) as a turning point in his filmography. It is in fact a film unusual for his style, with special regard to the theme. One night a murder is committed and the great writer Onoff (Gerard Depardieu) is found in a state of confusion. The man, brought to the local police station, is questioned by a police detective (Roman Polanski), but seems not to remember the recent events of his life. Only with the advancement of interrogation, amid pressing questions, he will regain his memory. My paper aims to consider this last point of the story, the memory effort of the protagonist, by focusing not only on the events staged, but also on the function of the music by Ennio Morricone. The music plays indeed a decisive role in the film, suggesting some particular moods, otherwise impossible to represent: the enigmatic atmosphere that surrounds the characters, the state of restlessness of the protagonist, the paradoxical misunderstanding of the arrest ar all exalted by the music of Morricone, which moves from the idea that «absence of memory = absence of tonality». A music initially formal and dissonant hides short melodies that surface slowly and make up the main theme of the film. The voice of Depardieu sings a lyric (text by Tornatore) that reveals the mystery: «Remembering is a bit like dying, you know it now».

Keywords: *Morricone, Tornatore, Soundtrack, Remembering, A pure formality.*

Riassunto: Giuseppe Tornatore ha definito *Una pura formalità* (1994) come un punto di svolta della sua filmografia. Si tratta infatti di una pellicola insolita per il suo stile, soprattutto se si rivolge lo sguardo al tema affrontato. Nella notte in cui è stato commesso un omicidio, un ispettore (Roman Polanski) deve indagare sul ritrovamento in stato confusionale del grande scrittore Onoff (Gerard Depardieu). L'uomo, condotto in commissariato, sembra però non ricordare gli ultimi avvenimenti che lo riguardano. Solo con l'avanzare dell'interrogatorio, fatto di domande sempre più incalzanti, avverrà un pieno recupero della memoria. Il contributo vuole soffermarsi su questo aspetto della vicenda, indagando proprio il faticoso sforzo rammemorativo del protagonista. E vuole farlo non solo concentrandosi sui fatti messi in scena, ma anche sulla funzione della musica di Ennio Morricone, che nel film ha il compito non semplice di suggerire allo spettatore alcuni particolari stati d'animo, altrimenti impossibili da rappresentare. L'atmosfera enigmatica che avvolge i personaggi, lo stato di inquietudine in cui versa il protagonista, il paradossale equivoco del fermo, sono tutti elementi esaltati dalla musica di Morricone, la quale partendo dal principio «assenza di memoria = assenza di tonalità», svolge un ruolo determinante. Una musica inizialmente formale e dissonante nasconde brevi incisi melodici che riaffiorano lentamente, andando infine a costituire il tema principale del film. Su testo dello stesso Tornatore la voce di Depardieu canta una lirica che svela il mistero: «Ricordare è come un po' morire, tu adesso lo sai».

Parole chiave: *Morricone, Tornatore, Colonna sonora, Ricordare, Una pura formalità.*

Nel 1994 fece la sua apparizione nelle sale cinematografiche *Una pura formalità*, il quarto lungometraggio di Giuseppe Tornatore. Sono trascorsi sei anni dalla realizzazione di *Nuovo Cinema Paradiso* (1988), pellicola che, nonostante le vicissitudini iniziali, consacrò il talento del regista siciliano agli occhi del mondo con la vittoria agli Oscar nel 1990 nella categoria "miglior film straniero" [1]. Oltre al prestigioso riconoscimento, che indubbiamente spalancò le porte del successo, il film fu per Tornatore di importanza capitale perché determinò l'inizio di un sodalizio artistico in grado di cambiare per sempre la sua carriera.

Grazie alla caparbietà del produttore Franco Cristaldi fu in quell'occasione, infatti, che Tornatore ebbe l'opportunità di conoscere per la prima volta il compositore Ennio Morricone. In quel frangente Morricone era impegnato nella realizzazione della colonna sonora di un altro film[2], ma l'insistenza di Cristaldi, che volle proporgli almeno la lettura del copione, fu determinante per convincerlo ad accettare il lavoro. Fu così che i due, dopo essersi conosciuti, stabilirono negli anni uno straordinario affiatamento professionale, ben espresso in molte memorabili collaborazioni, e suggellarono il loro rapporto con una profonda intesa umana, segnata, come noto, da una fraterna amicizia.

> Di questa intensa e proficua collaborazione fa senz'altro parte anche *Una pura formalità*, un'opera che si discosta dai consueti canoni stilistici e tematici del regista siciliano. È egli stesso a riconoscerne la singolarità in un passaggio del suo *Diario inconsapevole*: "è un film del tutto diverso rispetto ai miei lavori precedenti, nei quali la storia era la base di tutto. Ma più che su una storia questa volta ho lavorato su una condizione dell'essere umano" (Tornatore 2017, 181).

Se è vero, come ha scritto Calisto Cosulich in riferimento alla filmografia di Tornatore, che "non è facile trovare un comune denominatore ai suoi film" (Cosulich 1998), si può tuttavia sostenere, senza timore di smentita, che vi siano nel suo cinema degli argomenti ricorrenti. Ritornano spesso, in opere sia pur molto diverse fra loro, riferimenti alla sicilianità, al sentimento della nostalgia, alla condizione femminile. Se poi si scava un po' più in profondità nel catalogo filmografico di Tornatore ci si rende conto, in effetti, che esiste un tema assai pervasivo nelle sue opere. In quasi tutte le pellicole ci sono riferimenti alla memoria e, di conseguenza, al ricordo. Tali tematiche si rintracciano un po' ovunque: in *Nuovo Cinema Paradiso*, così come ne *La leggenda del pianista sull'oceano*, in *Malena* o, arrivando a tempi più recenti ne *La corrispondenza*. L'elenco potrebbe continuare.

[1] *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) ottenne l'Oscar due anni più tardi la sua realizzazione (1990) perché vi fu una prima distribuzione quasi del tutto fallimentare. D'accordo con la produzione Tornatore operò alla pellicola consistenti tagli, promuovendo così una seconda distribuzione che si rivelò inaspettatamente un successo clamoroso. Fu così che il film riuscì a trionfare anche a Los Angeles.

[2] In quei mesi Morricone stava per cominciare la stesura delle musiche di *Old Gringo – Il vecchio gringo* (1989) di Luis Puenzo, ma vi rinunciò per dedicarsi alla colonna sonora del film *Nuovo Cinema Paradiso* (Morricone, De Rosa 2016, 124).

Nel caso di *Una pura formalità* la memoria e il ricordo non solo sono presenti, ma in esso svolgono un ruolo determinante sull'intero sviluppo della vicenda. E assolutamente inconsueta, nuova, stravolgente è l'angolazione con cui tali temi sono raccontati. Si può anzi rilanciare sostenendo che la memoria, intesa come capacità cognitiva di rammentare gli eventi del passato, in questo film assurga al ruolo di personaggio aggiuntivo, una sorta di protagonista nascosto. Anche per questo motivo *Una pura formalità* rappresenta nella filmografia di Tornatore, sia per impostazione che per stile, un *unicum* senza termini di paragone.

Si tratta di un film "dai risvolti kafkiani" (Baroni 2019, 211), la cui storia è fitta di mistero, un mistero teso all'estremizzazione del paradosso e che ha inizio per mezzo di un equivoco surreale. L'ambiguità determinata da un'atmosfera sempre in bilico tra sogno e realtà contribuisce alla graduale esasperazione del tono del racconto. È anche una pellicola intrisa di significati profondi, che intenzionalmente vengono celati sotto le maglie del *visibile,* come afferma il regista:

> *Una pura formalità* è uno dei miei film più ricchi di sottotesto. Il senso di ciò che sta succedendo e alcuni avvenimenti sottointesi non vengono mostrati e anzi sono volutamente nascosti. I personaggi agiscono in virtù di componenti che il film sottace. La pellicola presenta elementi che non vengono mai svelati o che verranno svolati in parte solo alla fine. […] A me e a Ennio piace che la musica, quando possibile, si ispiri a questi elementi nascosti. È un modo per evidenziare, attraverso la musica, ciò che lo spettatore non deve vedere o sapere, in modo che ne subisca un condizionamento (Dragone 2013, 70).

Per tale motivo, nell'analizzare il film e il suo contenuto, è davvero importante prestare massima attenzione all'*udibile*, quindi tendere l'orecchio a tutto il reparto sonoro e, in particolare, alla musica composta da Morricone. La componente musicale di un film – in questo caso in modo eccezionale – può trasmettere allo spettatore suggestioni tutt'altro che irrilevanti, in grado inconsciamente di aggiungere, suggerire, commentare, a volte persino più efficacemente delle parole e delle immagini, ciò che sta accadendo.

Per soffermarci sull'evoluzione della colonna sonora e comprenderne il suo adattamento alle immagini del film, è necessario rifarsi alla trama del racconto per averne chiari i temi portanti, nonché i risvolti e le implicazioni psicologiche dei personaggi. Tutti questi elementi, infatti, influiscono in modo determinante sull'attività creativa del compositore durante la stesura della partitura. Morricone e Tornatore, d'altronde, hanno sempre concordato sul fatto che la musica non debba considerarsi come un mero elemento decorativo, ma essendo parte integrante dell'opera filmica deve aiutare lo spettatore a filtrare contenuti ed emozioni che le immagini e i dialoghi non sono in grado di comunicare. Questo concetto è fondamentale per la comprensione dell'idea musicale concepita da Morricone per la pellicola in questione. Un'idea per certi versi coraggiosa perché, concedendo poco alla tonalità, non ammicca al facile gusto del grande pubblico. Essa però aderisce in modo straordinario alle immagini,

esaltandone la portata comunicativa, nonché la fruizione generale dell'opera, in modo decisivo.

Questa efficacia è certamente imputabile anche al particolare metodo di lavoro che da sempre caratterizza l'esperienza di collaborazione fra Tornatore e Morricone. Per i suoi film, compreso quello in oggetto, il regista siciliano iniziava ad affrontare la parte musicale con il compositore molto tempo prima dell'avvio delle riprese. Spesso chiedeva la registrazione delle musiche in anticipo per potersene avvalere sul set. Questa volontà, che si differenzia da una prassi generalmente opposta (prima si gira e si monta il film, poi si commissionano le musiche), consente di avere durante la realizzazione di una scena un riferimento molto importante. E questo giocare d'anticipo – come d'altronde era già avvenuto per i capolavori di Sergio Leone – riesce innegabilmente a produrre connubi qualitativamente di grande pregio.

In questo caso la musica ideata da Morricone sostiene, attraverso il proprio linguaggio, i fatti del racconto con assoluta aderenza. Trattandosi della storia di un uomo in stato confusionale che nel corso di un lungo interrogatorio tenta faticosamente di recuperare la propria memoria, la partitura emula questo preciso indirizzo narrativo avvalendosi di un particolare espediente. Le note di Morricone sono disposte sul pentagramma in modo tale che all'assenza di memoria vi sia una rispondenza musicale determinata da una perdita della tonalità. Spiega Tornatore:

> Ennio ha trovato, come altre volte, nella struttura drammaturgica quella musicale. Naturalmente è molto più difficile a farsi, perché questa idea tradotta in musica è divenuta una partitura che, in tutta la prima parte, non concede nulla alla tonalità. Poi, in accordo con questa progressiva riconquista della coscienza del personaggio, si inseriscono le contaminazioni di tonalità. È un'idea semplicissima ma molto difficile da realizzare (Bandirali 2008, 23).

La colonna sonora, pubblicata in più edizioni sia su vinile che su CD, consta di 21 brani. Come anticipato essa concede uno spazio limitato ai temi melodici, focalizzando la propria espressività su un atonalismo nutrito di dissonanze e astrazioni musicali. Si colgono di tanto in tanto alcuni fugaci incisi, che trovano una logica ricomposizione, man mano che avviene il progressivo recupero della memoria del protagonista, in due affascinanti temi melodici. Più dettagliatamente Morricone illustra:

> Il film è un viaggio all'interno della mente di un uomo colpito da amnesia. I suoni, dopo la dinamica sequenza iniziale, diventano meno incalzanti, pur restando profondamente riflessivi. Malgrado sia un film ricco di dialoghi, anche piuttosto elaborati, la colonna sonora evoca ciò che nelle parole e nelle immagini non appare, il mistero da dipanare. La musica del film è astratta, punteggiata da frammenti tematici dispersi nella lunga temporalità sonora. Così come il protagonista ritrova gradualmente la memoria, altrettanto gradualmente gli incisi tematici «sparsi» si avvicinano e tendono a formare il tema, come avverrà poi alla fine (Lucci 2007, 155).

Il film si apre con un'inquadratura di un bosco. È notte. A un tratto vediamo in primo piano la canna di un'arma da fuoco rivolgersi contro l'obiettivo. Poi un colpo. Subito dopo, attraverso una soggettiva, assistiamo a una corsa forsennata che s'interrompe soltanto quando l'uomo protagonista della fuga (interpretato da Gérard Depardieu) viene bloccato da alcuni agenti di polizia sotto una pioggia battente. Non avendo con sé i documenti l'uomo viene fermato e condotto in un piccolo commissariato, dove sarà interrogato da un severo ispettore (Roman Polanski)[1].

In questo breve segmento scorrono sopra le immagini i titoli di testa del film. Sin da questa sequenza iniziale la musica di Morricone esercita un forte impatto nei confronti dello spettatore. Il titolo del brano – al primo posto della *tracklist*[2] della colonna sonora – s'intitola non a caso *Breathlessly* (*A predifiato*)[3], proprio a sottolineare l'affannosa corsa del protagonista. È un pezzo ideato per cinque violini e orchestra (Monda 2010, 83), enfatizzato con i virtuosismi del violino solista dell'eccellente Franco Tamponi, il quale ripete in rapidissima frequenza un breve inciso, con fare quasi rapsodico, ad intensità crescente, restituendo allo spettatore la sensazione di inquietudine, ansia e disperazione. Osservando il risultato finale risulta assolutamente vincente la scelta di preferire gli archi ai fiati, inizialmente evocati da Tornatore. Se si fossero preferiti questi ultimi l'effetto, secondo Morricone, "non sarebbe stato forte come questo inserimento improvviso dei violini che si sovrappongono e si distruggono reciprocamente" (Bandirali 2008, 24).

Condotto in commissariato, dopo un primo momento di resistenza culminato con un'aggressione a un gendarme, l'uomo dichiara di essere il celebre scrittore Onoff. Riesce a convincere l'inizialmente scettico ispettore, sopraggiunto nel frattempo, soltanto mediante la citazione a memoria di alcuni passi dei suoi romanzi. Fortunatamente l'ispettore è un suo grande ammiratore, tanto che conosce a fondo tutte le sue opere. Comprendendo di trovarsi realmente difronte al grande Onoff, non tarda nel rassicurarlo sul fatto che il suo fermo è legato esclusivamente al disbrigo di "una formalità". È tuttavia desolato di dovergli rivolgere alcune domande perché in quella stessa notte, non poco lontano dal commissariato, è stato commesso un omicidio. Pertanto lo scrittore è costretto suo malgrado a collaborare.

> Quando inizia l'interrogatorio il suo stato confusionale aumenta e i particolari emersi dalle risposte appaiono sempre più contraddittori. Nel fare il resoconto della giornata appena trascorsa è persino incapace di ricordare gli eventi più recenti, palesando inquietanti vuoti di memoria che contribuiscono ad alimentare i sospetti del commissario.

[1] Giuseppe Tornatore, *Una pura formalità* (DVD), Cecchi Gori, 1994, 0:00:00 – 0:04:56.
[2] Si fa presente che la *tracklist* del CD preso come riferimento (pubblicato nel 1994 da Sony con la sigla SK 52 504) applica ai brani della colonna sonora titoli in lingua inglese, mentre la traduzione italiana è specificata fra parantesi. Nel presente saggio pertanto si segue lo stesso criterio.
[3] Brano al link: https://www.youtube.com/watch?v=i1yHCFCJK7c.

In un articolato impianto di dialoghi, congegnati da Tornatore con la collaborazione alla sceneggiatura del francese Pascal Quignard, si affacciano nel film una serie di brani musicali che sono, per il loro carattere atonale, estremamente efficaci per la costruzione di un clima permeato di preoccupazione, paura e incertezza. Attraverso un uso semplice delle note gli esiti delle composizioni morriconiane sono disarmonici e dissonanti. La presenza di suoni metallici restituisce ottimamente l'idea delle gocce d'acqua che per tutto il film continuano a penetrare all'interno del fatiscente commissariato a causa dell'incessante pioggia. Lo sottolinea anche Tornatore: "nel film l'acqua è un elemento importantissimo, la partitura musicale è continuamente marcata da suoni di strumenti dal timbro «liquido»" (Bandirali 2008, 23).

Il carattere atonale dei brani di Morricone fa si che molte delle soluzioni adottate siano ricorrenti all'interno dell'intera colonna sonora. In particolare viene ripetuta in buona parte delle composizioni l'ostinata alternanza delle note DO-MI*b*, sul cui significato ci si può ancora interrogare. Sicuramente il richiamo è al già evocato elemento acquatico, ma si avverte anche un chiaro riferimento allo scorrere del tempo, un tempo che nel film sembra sospeso, scorre molto lentamente e sembra non passare mai. Indicativo in questo senso è uno dei primissimi brani della *score*, *The palace of nine frontiers* (*Il palazzo delle nove frontiere*)[1], il cui titolo è derivato da un'opera letteraria del protagonista Onoff.

Altrettanto interessante è il pezzo *In search of Onoff* (*Alla ricerca di Onoff*)[2], all'interno del quale Morricone crea le condizioni di una geniale sperimentazione dei suoni, in questa circostanza elaborati e riprodotti attraverso strumenti ad acqua. Sempre Tornatore racconta: "Anche nella strumentazione si ispirò alla storia […]. In quel caso utilizzò strumenti e percussioni immersi nell'acqua, ma lasciandosi prendere per mano dal film" (Pacetti 2018, 118).

Anche lo sforzo del protagonista che cerca di far riaffiorare i propri ricordi, espresso cinematograficamente tramite l'inserimento improvviso di confusi fotogrammi che mostrano frammenti di vita del passato, si avvale del sostegno sonoro di Morricone. Per queste sezioni del film il compositore allestisce dei brevi passaggi che sembrano emulare il tipico rumore del riavvolgimento accelerato di un nastro magnetico. Questa applicazione, resa mediante un abile uso del pizzicato degli archi, è ben evidente nel brano *Repressed memories* (*Rimozioni*)[3], una partitura assolutamente aggressiva e totalmente astratta, dunque libera da qualsiasi condizionamento tonale.

L'interrogatorio prosegue. La reticenza e l'insolenza di Onoff nei confronti delle incalzanti domande dell'ispettore induce gli agenti del commissariato ad adottare misure più drastiche. L'uso della violenza nei confronti del protagonista crea le condizioni per una svolta, sia dal punto di vista della trama, che da quello musicale. Dopo essere stato lasciato alle cure di due figure più docili, il giovane assistente del commissario (Sergio Rubini) e l'anziano inserviente (Tano Cimarosa), il protagonista

[1] Brano al link: https://www.youtube.com/watch?v=Y7XLNRO0TI0.
[2] Brano al link: https://www.youtube.com/watch?v=YbJDuExcK1c.
[3] Brano al link: https://www.youtube.com/watch?v=gYGNPdKYhLc.

Onoff pronuncia sovrappensiero una frase alquanto enigmatica: "è possibile uccidere e poi dimenticarsi?". Spinto da questo interrogativo lo scrittore inizia a canticchiare un motivetto[1], un piccolo abbozzo della malinconica canzone *Remembering* (*Ricordare*), la cui melodia si potrà ascoltare integralmente verso la fine del film. Questo brano, come vedremo, sarà la chiave di volta per la risoluzione dell'intrigato mistero.

Pochi istanti più tardi vengono mostrati allo scrittore alcuni sacchi ricolmi di fotografie, fatti prelevare nel frattempo dalla sua abitazione. Queste istantanee, che Onoff cercava disperatamente da anni (noi le vediamo scorrere sullo schermo in primissimo piano fra le mani di Depardieu), sono per lui come una rivelazione, tante piccole tessere che rappresentano "i ricordi perduti, nascosti nei recessi della memoria e poi ritrovati." (Baldacci Carli, 2006). Il brano che accompagna questa scena, intitolato appunto *Photos* (*Fotografie*)[2], è il primo vero momento in cui Morricone ci concede un tema melodico compiuto. Con il recupero della memoria, la musica torna a farsi tonale con una melodia di vaga ispirazione bachiana, affidata ad un pianoforte che conclude il tema con un sospeso pieno di *pathos*. L'unione immagini-musica di questo breve segmento è di straordinaria poesia[3].

È in questo momento che Onoff inizia a prendere coscienza della propria condizione, recuperando interamente la propria memoria. La scoperta è sconvolgente: l'uomo che è stato ritrovato morto nella notte è egli stesso, suicidatosi in un momento di totale delirio. In questa storia paradossale, dunque, l'assassino e l'assassinato sono la stessa persona. Soltanto nel finale del film lo spettatore realizza che Onoff in realtà è morto e che l'interrogatorio con tutta probabilità non si sta svolgendo nel mondo terreno. Il commissariato stesso è un limbo, un luogo simbolo dove viene elaborato il passaggio dalla vita alla morte. E forse è il nome stesso dello scrittore, come è stato osservato, (Onoff in italiano si traduce con acceso/spento) a suggerire questa transizione. Nel corso della notte tempestosa – l'acqua sembra davvero svolgere una funzione purificatrice – si ricompone il mosaico della sua esistenza, con il ritrovamento dei tasselli mancanti, i suoi ultimi attimi di vita, prima di essere definitivamente collocato in un imprecisato aldilà.

A chiudere il cerchio di quella drammatica nottata ecco che ritorna la canzone soltanto accennata in precedenza. Nella finzione del racconto si fa credere che il brano sia opera dello stesso Onoff, una sorta di omaggio – ha dichiarato lo stesso Tornatore – a Jacques Prévert, poeta e scrittore francese, autore anche di testi di alcune canzoni: "Io pensavo Onoff come ad uno scrittore compositore, che aveva realizzato anche il testo di una canzone di successo. Come aveva fatto Jacques Prévert" (Dragone 2013, 73).

[1] Giuseppe Tornatore, *Una pura formalità* (DVD), op. cit., 1:14:06 – 1:15:28.
[2] Brano al link: https://www.youtube.com/watch?v=4nqswKxyf0Y.
[3] Giuseppe Tornatore, *Una pura formalità* (DVD), op. cit., 1:20:35 – 1:22:25.

In realtà il vero inventore delle parole è proprio il regista siciliano[1], mentre l'autore della musica, nata spontaneamente sotto lo stimolo del verbo "ricordare" e del suo significato, è ovviamente Morricone, che si è avvalso della collaborazione del figlio Andrea. Nella biografia scritta insieme ad Alessandro De Rosa, Morricone racconta un aneddoto interessante:

> Inizialmente quel brano doveva interpretarlo Claudio Baglioni. Lo provammo un giorno a casa mia e lui fu magnifico, ma poi non se ne fece nulla. Peppuccio [Tornatore] a quel punto scrisse il testo di suo pugno e si pensò di farlo cantare a Depardieu. Ricordo quando eravamo in studio: gli diedi degli attacchi decisi e lui alla fine se la cavò piuttosto bene. In quel caso avevo immaginato la parola «ricordare» incastonata nella melodia sin da subito (Morricone, De Rosa 2016, 128).

In preda ad una disperata crisi artistica e sentimentale Onoff si è tolto la vita nella speranza di essere dimenticato da tutti. Ormai conscio del proprio destino si lascia condurre all'interno di un piccolo furgone, che lo attende fuori al commissariato – la pioggia è ora terminata – per trasportarlo verso l'ignoto. Ma è proprio l'irreprensibile ispettore a celebrarlo ancora per una volta quando, ammettendo di aver ritrovato durante le indagini il suo ultimo manoscritto ancora inedito, afferma di aver letto quello che ritiene essere il suo capolavoro. Il camioncino chiude le porte e riparte, inoltrandosi nella impenetrabile cornice paesaggistica del borgo abruzzese di Santo Stefano di Sessanio[2]. Ad accompagnarlo ecco quel piccolo gioiello musicale che è la canzone *Remebering* (*Ricordare*)[3], qui apprezzabile nella sua versione integrale. Anche se ora è tutto chiaro, il brano, con il suo testo, contribuisce alla definitiva soluzione del mistero:

Ricordare, ricordare è come un po' morire
Tu adesso lo sai
Perché tutto ritorna anche se non vuoi

E scordare, e scordare è più difficile
Ora sai che è più difficile
Se vuoi ricominciare

Ricordare, ricordare, come un tuffo in fondo al mare
Ricordare, ricordare, quel che c'è da cancellare
E scordare, e scordare, è che perdi cose care
E scordare, e scordare, finiranno gioie rare

[1] Nelle edizioni discografiche esistenti è presente anche una versione in lingua francese, cantata sempre da Depardieu, su testo di Pascal Quignard intitolata *To obliterate the past* (*Effacer le passé*). Per l'ascolto si rimanda al link: https://www.youtube.com/watch?v= 04oTt_egMzY.
[2] Giuseppe Tornatore, *Una pura formalità* (DVD), op. cit., 1:44:50 – 1:51:16.
[3] Brano al link: https://www.youtube.com/watch?v=akwwL7nWHGw.

Al termine di questa analisi appare evidente come in *Una pura formalità* la musica svolga un ruolo davvero rilevante. È attraverso una melodia che il protagonista della storia trova la via d'uscita, la soluzione al complicato enigma. Stimolando un particolare senso, quindi una determinata area del nostro cervello, essa produce una sollecitazione nei confronti della memoria. Tale stimolo è in grado far riemergere ricordi lontani, dimenticati, destinati all'oblio. La memoria umana aziona un sofisticato meccanismo che permette di riafferrare vari frammenti del proprio vissuto e farli rivivere, esattamente come è accaduto al protagonista di questa surreale vicenda.

Questo concetto doveva essere ben chiaro a Ennio Morricone, autore in questo film di una partitura davvero memorabile. Il compositore romano, d'altronde, ha lasciato il segno nella quasi totalità delle opere realizzate. La sua etica professionale, la sua profonda conoscenza della tecnica musicale, il suo magistero artistico gli hanno consentito di apportare alle pellicole un contributo ogni volta di grande spessore.

In questo caso, inoltre, le idee musicali confezionate da Morricone intraprendono percorsi inconsueti, senz'altro favoriti dal superamento della tonalità, elemento che in genere impone al compositore pesanti condizionamenti durante il processo creativo. Questo aspetto è stato sicuramente favorito dall'ottimo rapporto instauratosi con Tornatore, il quale, stimolando nel giusto modo il suo interlocutore, ha reso possibile un'unità di intenti prodigiosa. I due, infatti, attraverso meditazioni e confronti, hanno saputo trovare una chiave assolutamente vincente per far si che le immagini del film e la musica aderissero in totale sintonia.

Questa trasformazione in note della materia drammaturgica, con una colonna sonora perfettamente allineata allo sviluppo psicologico del protagonista, consente allo spettatore una fruizione davvero unica. E tutto questo viene fatto con grande maestria, senza strafare, senza mai invadere eccessivamente il campo acustico, con il giusto equilibrio, con il giusto ritmo, con le giuste alchimie. Il contributo di Ennio Morricone in *Una pura formalità* resta in definitiva una grande lezione di musica applicata al cinema.

Bibliografia

Baldacci Carli, Carlo. 2006. *Una pura formalità*, in Filmscoop.it, pubblicato online: http://www.filmscoop.it/ cgi-bin/recensioni/unapuraformalita.asp, ultima visita il 13 novembre 2017.

Bandirali, Luca. 2008. *musica/regia. Il testo sonoro nel cinema italiano del presente: storie e testimonianze*. Lecce: Argo.

Baroni, Maurizio. 2019. *Morricone*. Milano: Lazy Dog.

Cosulich, Calisto. 1998. *Incontro con Giuseppe Tornatore*, in "Cinemasessanta", pubblicato online: https://bibliotecadelcinema.it/incontri/inc_tornatore.htm, ultima visita il 13 novembre 2017.

Dragone, Manuela, 2013. *Pura musica pura visione. Ennio Morricone e Giuseppe Tornatore.* Cosenza: Pellegrini Editore.

Lucci, Gabriele. 2007. *Morricone. Cinema e oltre*. Milano: Electa/Accademia dell'immagine.

Monda, Antonio. 2010. *Lontano dai sogni*. Milano: Mondadori.

Morricone, E., De Rosa, A. 2016. *Inseguendo quel suono*. Milano: Mondadori.

Morricone, E., Tornatore, G. 2018. *Ennio un Maestro*. Milano: HarperCollins.

Moscati, Italo. 2020. *Ennio Morricone*. Roma: Castelvecchi.

Pacetti, Paola. 2018. *Ennio e io. Intervista a Giuseppe Tornatore* in Bini, Annalisa (a cura di), *Novant'ennio. Omaggio a Ennio Morricone*. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia. pp. 115-126.

Tornatore, Giuseppe. 2017. *Diario inconsapevole*. Milano: HarperCollins.

DOI: 10.35923/QR.09.03.25

George Dan ISTRATE
(Università di Arti e Design, Cluj-Napoca)

Memoria e dimenticanza nella terminologia delle arti visuali: arte – artista / artigiano – artefatto / manufatto

Abstract: (Memory and forgetting in the terminology of the visual arts: art – artist / artisan – artifact / handemade) Since over time the word *art* (and its derivatives) has acquired and has a wide range of meanings, we find it necessary to make some terminological clarifications and review the meanings with which the lexeme is used in theoretical research in this field. interdisciplinary character, with aspects taken mainly from studies dedicated to the visual arts. At the semantic level, we note the existence of two terms, with common roots in the Latin *ars, artis*, specialized to indicate intellectual work (*artist*) and physical or mechanical work *(craftsman*). This is because in our times, more often than not, the artist does nothing but conceive the work and it is the craftsman who works with his hand or with modern techniques and actually produces art objects. And the *handmade* ("handmade") or *artifact* ("made with art") is invested with the title of work of art if it is conceived / conceived by a plastic artist recognized as such by specialists (we refer to critics of art, gallery owners, museographers, collectors), while the craftsman gets lost in oblivion, or, in the happiest case, joins the queue of anonymous people who worked in the workshop of a famous artist.

Keywords: *visual arts, artist, artisan, craftsman, handmade, artifact.*

Riassunto: Poiché attraverso i tempi la parola *arte* (e i suoi derivati) ha acquisito ed ha un ampio ventaglio di significati, troviamo necessario fare alcune precisazioni terminologiche e rianalizzare i significati con cui il lessema viene utilizzato nelle ricerche teoriche in questo campo. L'approccio ha un carattere interdisciplinare, con aspetti presi soprattutto dagli studi dedicati alle arti visive. A livello semantico, costatiamo l'esistenza di due termini, con radici comuni nel latino *ars, artis*, specializzati per indicare il *lavoro intellettuale* (*artista*) e il *lavoro fisico o meccanico* (*artigiano*). Questo perché ai nostri tempi, il più delle volte, l'artista non fa che concepire l'opera ed è l'artigiano che lavora con la mano o con tecniche moderne e produce effettivamente gli oggetti d'arte. E il *manufatto* ("fatto a mano") *o l'artefatto* ("fatto con arte") viene investito del titolo di *opera d'arte* se è concepito/ideato da un artista plastico riconosciuto come tale dagli specialisti (ci riferiamo a critici d'arte, galleristi, museografi, collezionisti), mentre l'artigiano si perde nell'oblio, oppure, nel caso più felice, entra nella fila degli anonimi che hanno lavorato nella *bottega* di un artista famoso.

Parole chiave: *arte, visuale, artista, artigiano, artefatto, manufatto.*

1. Tradizione e innovazione sono due tendenze necessarie e contraddittorie che possono manifestarsi nel lessico di ogni lingua, dato il suo carattere di sistema aperto. Il lessico, quale complesso dei vocaboli che costituiscono una lingua, funziona come uno "specchio" che riflette la storia della collettività che lo adopera. Le parole appaiono in un certo momento, quando se ne sente la loro necessità, ma possono sparire quando

l'oggetto denominato non esiste più, ossia possono mutare il significato, di solito per cause extralinguistiche. Dunque alcune parole scompaiono, altre dominano, altre ancora rimangono vive, ma con il compromesso di cambiare significato. Per questo motivo l'analisi lessico-semantica può scoprire delle stratificazioni linguistiche, ma anche giochi dell'oblio che fanno la ricerca più interessante.

Poiché la parola *arte* (e suoi derivati), nel tempo, ma ancor'oggi, ha acquisito e ha un ampio ventaglio di significati, troviamo necessario fare alcune precisazioni terminologiche e rivedere i significati con cui il lessema viene utilizzato nelle ricerche teoriche in questo campo. Il nostro approccio sarà interdisciplinare, con problemi presi soprattutto dagli studi dedicati alle arti visive.

1.1. *Arte* è un termine generico che qualifica un insieme di oggetti messi in scena in un processo più ampio, chiamato *storia dell'arte*. In questa prospettiva si stabiliscono delle esigenze critiche e si mette in discussione il valore di alcuni oggetti creati da artisti. *L'arte visiva* circoscrive diversi sottosistemi, di cui pittura, scultura e architettura sono i più antichi e conosciuti. Oggi la parola 'arte' sembra solo un residuo semantico della moltitudine di manifestazioni artistiche esistenti attraverso il tempo. In una prospettiva più moderna, l'arte è considerata da Giorgio Cipolletta (2015, 9) quale attività che consiste nel produrre rapporti col mondo attraverso segni, forme, gesti e oggetti. Allo stesso tempo l'arte è considerata come veicolo di attenzione e di stimolo verso quella parte sensibile-emotiva dell'uomo e delle sue relazioni.

2. Di seguito, ci concentreremo sulle arti visive, che comunicano, come suggerisce il sintagma denominativo, attraverso immagini visive. Si tratta degli elementi percettivi, iconografici, simbolici e stilistici, caratterizzati da una certa grammatica degli effetti, in quanto, create dagli artisti in modo unico e irripetibile, le immagini hanno la capacità di trasmettere informazioni, ma anche di provocare emozioni attraverso la loro funzione espressiva. (Branzaglia 2011, *passim*).

La percezione visiva (Arnheim 1984, *passim*) è il fenomeno di fornire delle informazioni dal mondo esterno, attraverso gli occhi, per elaborarle poi mentalmente, nel senso che vengono "tradotte", trasformate ed riorganizzate dall'artista in informazioni più complesse, grazie alle loro funzioni cognitive, ma anche estetiche. Per mezzo della percezione visiva, anche lo spettatore entrerà in contatto con l'aspetto finito dell'opera e analizzerà i messaggi trasmessi dal manufatto, a seconda delle proprie conoscenze enciclopediche, come affermava Umberto Eco (Eco 1982, 117). In questo modo si stabilisce una relazione comunicativa tra il ricevente e l'autore dell'opera d'arte. (Nae 2015, *passim*).

3. A questo punto, dobbiamo definire anche il lessema *artista*[1] che, generalmente, denomina una persona di talento che lavora in modo creativo in un campo artistico e realizza opere d'arte. Gli artisti visivi usano le loro qualità speciali

[1] ***artista*** s. m. e f. [dal lat. mediev. *artista* «maestro d'arte»] **1.** Chi esercita una delle belle arti (spec. le arti figurative, o anche la musica e la poesia) ≈ (*lett.*) artiere. ***2.*** (*estens.*) chi è particolarmente abile e versato in un'attività: ≈ maestro, (*fam.*) mago, talento, virtuoso, genio. ‖ professionista *https://www.treccani.it/vocabolario/artista/.*

nella percezione della realtà e, attraverso un processo di trasfigurazione artistica, grazie alla loro creatività, elaborano opere originali che vengono poi esposte in mostre, gallerie o musei. Molti di loro cercano di vendere le proprie opere d'arte, che sono apprezzate principalmente per la loro bellezza, quindi per le loro qualità estetiche e, solo in alcuni casi, per la loro utilità immediata.

Per lavorare, gli artisti possono utilizzare diversi tipi di materiali (ad esempio, un pittore può scegliere di usare gli acquerelli al posto dell'olio, uno scultore usa il metallo invece del marmo, del legno o dell'argilla). Alcuni lavorano spesso da soli o con assistenti nei loro laboratori, facendo anche lavori artigianali, o dedicano più tempo alla concezione di vari progetti che verranno messi in opera da loro stessi o da artigiani specializzati nella lavorazione di vari materiali, utilizzando tecniche tradizionali, ma anche nuove tecnologie digitali. *L'artista visivo* è, quindi, una persona coinvolta nelle arti della pittura, scultura, fotografia, architettura, che adopera la sua virtù creativa per progettare opere uniche, percepite visivamente, realizzate con le proprie mani o da maestranze specializzate, da manifatture e laboratori artigianali.

4. Il sintagma *arti visive* è apparso di recente, più precisamente alla fine della seconda guerra mondiale. Il termine è stato coniato dagli artisti europei emigrati a New York. A partire dagli anni '80, il concetto divenne popolare perché definiva l'arte contemporanea meglio di quella utilizzata fino ad allora, 'arte plastica'. Quindi, tutte le arti che implicano la percezione visiva sono considerate visuali e, le più rappresentative, sono la pittura, la scultura, l'architettura. Questo campo d'arte, soprattutto nel senso moderno del termine, è molto ampio: definisce tutte le forme artistiche che hanno come risultato un oggetto visibile. Così l'arte *figurativa* è diventata arte *visuale,* estendendo il significato dell'espressione proprio in virtù della necessità di includere elementi fino ad allora sconosciuti in questo campo, come, ad esempio, *body art*, video arte, *land art*, installazioni, *mail art*, video arte… Se il campo delle arti visive si è ampliato tanto, proviamo ad esaminare cosa si intende oggi con l'espressione *opera d'arte visiva*.

5. Per essere considerato un'*opera d'arte*, un oggetto deve trasmettere le sensazioni dell'artista su "qualcosa" che lo ha colpito, cioè comunicare un contenuto attraverso un messaggio e "tradurre" il contenuto stesso in un oggetto in modo personale e autentico. L'esistenza di un'opera d'arte implica quindi un *contenuto e un significato* variabili, solitamente dipendenti dalla sensibilità e dalle conoscenze di chi ricepisce il messaggio. Si può quindi affermare che il lessema *opera* ha un "significato incorporato" (Cipolletta 2015, 14), cioè integrato come elemento componente di un tutto costituito dal manufatto ideato e realizzato in modo originale dall'artista stesso o con l'aiuto degli artigiani.

5.1. L'opera d'arte visuale comunica un messaggio in attesa di essere decifrato dal destinatario del processo di comunicazione, pi*ù* precisamente dal pubblico spettatore. Un'illustrazione eloquente di questa affermazione appartiene a Vittorio Varavallo che analizza il modo in cui Renè Magritte ha cercato ed è riuscito a formulare le regole della "buona comunicazione" attraverso l'arte, dipingendo una pipa e

accompagnando l'immagine con un breve commento illustrativo posto sotto: "questa non è una pipa". Quindi, l'artista sembra dire: e allora se non è una pipa? Chi oserebbe affermare che l'immagine di una pipa è una pipa? Chi potrebbe fumare con una pipa da pittura? Nessuno. Quindi, "non è una pipa", dice Magritte. Secondo Varavallo, il pittore vuole, in questo modo, trasmettere un messaggio per educare e far comprendere la duplice condizione dell'opera visiva che interpone l'immagine e il messaggio, quindi la rappresentazione e il senso comunicativo. Il metodo adoperato è scolastico e illustra il desiderio di interagire con tutti, istruiti o meno istruiti. La pipa è un'immagine, una rappresentazione, o meglio un'opera visiva che comunica per l'intenzionalità dell'artista. In definitiva, Magritte avrebbe potuto scegliere qualunque cosa per rappresentarla. Il lavoro visivo conterrebbe lo stesso le parole "lui / lei non è .... (oggetto rappresentato)" (Varavallo 2021, 1).

Magritte è un pittore, e quest'opera rimane, per le sue intenzioni, un'opera ad olio, realizzata su tela, cioè un dipinto. La conclusione necessaria sarebbe che le opere visive possono essere considerate quale prodotto d'arte perché hanno una capacità comunicativa intenzionale, materializzata nell'immagine visivamente percepita. Per essere più espliciti, ricoriamo alla spiegazione del lessema 'intenzione' adoperata di solito quale orientamento del pensiero verso un certo oggetto. Presuppone pure l'esistenza di una persona pensante e una cosa che è pensata. L'oggetto intenzionale si riferisce a tutto ciò che può essere pensato, valutato o riportato pienamente alla luce. Chiamiamo, dunque, 'oggetti intenzionali' anche le cose che pensiamo, perché possono diventare soggetti di un atto cosciente della persona che li ha ideati.

In questo contesto ricordiamo un atto intenzionale speciale, che, possiamo dire, costituisce la nascita dell'arte concettuale, un'arte basata sul pensiero e non solo su un piacere estetico. Si tratta di Joseph Kosuth il quale, nel 1965, propose tre diverse modalità di presentazione artistica di un oggetto, dato che esso viene mostrato nelle sue tre dimensioni: la fotografia come icona, la definizione come condizione linguistica e l'oggetto stesso (*One and Three Chairs* 1965). Troviamo quindi un atteggiamento analitico per come possa essere percepita una sedia reale, una sua riproduzione fotografica e un pannello su cui è stampata la definizione del dizionario della parola 'sedia' (Cipolletta 2015, *passim*).

5.2. I significati teorici e pragmatici di ciò che un'opera d'arte possa essere hanno fluttuato nel corso della storia delle arti. In generale, un oggetto di arte visiva doveva essere realizzato a mano da un artista e doveva produrre emozioni estetiche nello spettatore. Oggigiorno, le opere di arte visiva possono essere realizzate anche con oggetti presi dalla realtà quotidiana, non prodotti a fini estetici e presentati come opere d'arte. *Ready-mades* sono l'invenzione di Marcel Duchamp, che per primo usa il termine che invia a qualcosa "già fatto", "pronto". La corrente del *ready-made* è nata poco prima del movimento dadaista, dato che la prima ruota per bicicletta *ready-made* di Duchamp risale al 1913. Possiamo dire che si tratta di un tentativo di violare i concetti tradizionali legati all'arte. Tanto più che Duchamp, nel 1917, propose una delle sue opere *ready-made* più note: *La Fontana*. Nell'interpretare un'opera di questo tipo,

alcuni spettatori rimaranno alla percezione fisiologica, che è anistorica e invariabile, mentre gli altri, più istruiti e fantasiosi, ne avranno una psicologico-cognitiva, variabile da individuo a individuo. Con la frase "ready made" è stato superato il concetto che l'arte è solo il prodotto di un'attività manuale. Un'opera d'arte può consistere di qualsiasi cosa, è importante che l'artista la presenti come tale. L'arte non va separata dalla vita reale, ma va confusa con essa, e il requisito principale non è la manualità dell'artista, ma le idee che riesce a proporre. L'*artista* non è più quello che sa fare le cose con le proprie mani, ma quello che sa proporre concetti e nuovi significati delle opere presentate come tali, dunque perfino per oggetti già esistenti. Marcel Duchamp diventa e rimane per noi il promotore del dadaismo e del surrealismo, ma anche il creatore dell'*arte concettuale* e il fondatore del *ready-made* e dell'assemblaggio. L'orinatoio, battezzato *Fontaine* (1917), probabilmente usando un eufemismo, dimostra come, con il concetto di *ready-made*, l'artista diventi solo un "selezionatore" dell'oggetto d'arte. Per l'artista, il valore dell'atto creativo consiste proprio nell'identificazione dell'oggetto da parte sua, oggetto che viene elevato al rango di opera d'arte. Ci sono state molte interpretazioni del significato di questo audace "lavoro" nominato *Fontaine*. Ne ricordiamo tre, che appartengono al biografo di Duchamp, Calvin Tomkins, secondo il quale non dobbiamo fare un grande sforzo per identificare nell'orinatoio capovolto sia una Madonna rinascimentale velata che un Buddha seduto o una delle forme eleganti ed erotiche di un'opera di Brâncuși. Quest'ultima affermazione allude probabilmente alla scultura della *Principessa X*, ingiustamente accusata di "fallismo totale" (Versari 2005, 113). L'arte contemporanea inizia a dare importanza all'intuizione che precede l'atto creativo, perché ciò che conta è il messaggio plastico, l'idea, il concetto, fatto che diventa un tema ricorrente in tutte le correnti d'avanguardia.

5.3. Un'altra teoria molto diffusa ritiene che l'arte debba avere una componente riflessiva, perché l'artista non intende coprire il mondo con una duplicazione che faccia dubitare al pubblico dell'oggetto reale, ma vuole solo offrire loro nuovi strumenti di conoscenza (Del Pesco, Picone 1972, *passim*). Significa che l'arte moderna non cerca più di emozionare, ma tende a muoversi verso la fredda razionalità, perché è fatta con elementi concettuali. In questo modo, viene messa in dubbio la natura dell'oggetto d'arte, come accadde con Brâncuși, quando, all'inizio del XX secolo, fu costretto a dimostrare che i pezzi portati in America erano opere d'arte.

5.4. Una svolta interessante nella concezione e nella valutazione dell'opera d'arte avviene già nel 1916, con il *Cane Portafortuna* (opera denominata così perché il cane fa i suoi bisogni fisiologici), dello scultore-principe Paul Troubetzkoy, gesto che è, appunto, uno spirito di fronda all'indirizzo del mondo artistico ufficiale, che richiedeva che l'arte presentasse solo temi alti e seri. È un atteggiamento ironico che sconcerta le concezioni tradizionali.

5.5. Un altro esempio: *Merda d'artista* (1961) rimane un gesto artistico eccentrico e sensazionale. L'"opera" fu ideata da Piero Manzoni nel 1961 e "creata" con le proprie feci, sigillate in 90 barattoli per la conservazione degli alimenti. Su ogni

barattolo, Manzoni ha apposto etichette con lo scritto *Merda d'artista*, tradotto pure in inglese, francese e tedesco. L'evento suscitò grande interesse e l'artista divenne famoso per la sua grande sfida, che era quella di rappresentare una rottura con la tradizione artistica dell'epoca.

5.6. Altro esempio dello stesso tipo: durante la Biennale d'Arte tenutasi a Carrara nel 2010, è stata presentata una mega "cacca", realizzata da Paul McCarthy, in travertino. L'opera suscitò grande stupore, insieme a tante battute, e provocò l'interesse dello scultore Francesco Siani, il quale, in risposta, il giorno successivo, pose, accanto al "lavoro" americano, una scopa e una pala delle stesse dimensioni, fatte da lui stesso. Il lavoro esposto e pure il tema scelto dallo scultore americano possono essere spiegati se si tiene conto del programma estetico dello scultore: vuole mostrare, rendere visibile al pubblico ciò che gli altri nascondono sotto il tappeto.

5.7. Un ultimo esempio di opera di scultura provocatoria è quello di Maurizio Cattelan, situata in piazza della Borsa a Milano. Ha un nome derivato da un acronimo, costituito dalle iniziali delle parole "libertà, odio, vendetta, eternità" = L. O. V. E. La scultura, invece, è comunemente chiamata *Il Dito*, perché rappresenta una mano con il dito medio che indica un gesto osceno. Qualcuno ha detto che il dito non è altro che un gesto di esibizionismo di chi in realtà non ha niente da dire, cioè soltanto provoca. Se la sfida è l'effetto perseguito dallo scultore, significa che l'opera contiene un messaggio che è stato compreso, quindi è un'opera d'arte che traspone e illustra l'intenzionalità dell'opera dello scultore. In questo contesto, dobbiamo ricordare anche l'ultima provocazione di Maurizio Cattelan, "Comedian", l'iconica banana appiccicata al muro del Guggenheim, nel 2019. In un modo ironico, assistiamo ad un sano realismo, dato che si tratta di un "ritratto" a tutto tondo della fisiologia virile. L'autore è riuscito a produrre l'ennesimo, calcolato scandalo. La *Banana*, dunque, può avere un valore legato alla sessualità maschile, sia suggerisce la rottura con le pretese dell'arte.

6. Una spiegazione delle tendenze e delle trasformazioni nel design dell'arte plastica contemporanea può essere trovata nelle parole di un noto pittore e scultore italiano, Mimmo Paladino, il quale fa conoscere, attraverso un'intervista, una dichiarazione sulla sua arte poetica. Secondo Paladino, i mutamenti nel campo plastico sono dovuti al fatto che l'arte è stata sempre un'indagine sul linguaggio plastico.

6.1. Allora cos'è l'arte? Qual è il confine tra arte e artigianato? È una domanda complicata, con una risposta difficile da dare. Possiamo provare a definire l'arte? Molti artisti, storici dell'arte, filosofi ci hanno provato e ogni tanto appare un nuovo significato del termine *arte*. Cioè, non c'è nessuna definizione che sia edificante e valida per sempre. Come dicevo prima, *arte* significa *fare, fare con le mani*. Dal punto di vista etimologico, *ars, artis*, in latino, significava qualsiasi capacità materiale o spirituale che mirasse a progettare o costruire qualcosa a mano. *Però* la vasta estensione semantica di questo termine esisteva già in latino, perché significava almeno "modo di agire", "talento", "mestiere", "attività artistica o opera d'arte", "conoscenza teorica", "conoscenza pratica o maestria". In italiano sarà solo tardi (approssimativamente con il romanticismo) ad essere specializzato il lessema in senso puramente estetico (come

belle arti, dopo l'antica dicotomia tra *arti liberali e arti meccaniche*), limitandosi a termini come *artigianato manuale*, quindi senza intento estetico, precedentemente coperto dalla frase *arti meccaniche*.

Il significato della parola *arte* coincideva con quello del greco *tékhne*, e questo valore è conservato oggi in alcune espressioni, perché non a caso si dice di una cosa resa perfetta che viene *eseguita secondo la regola dell'arte.* Inizialmente, la parola indicava l'attività umana regolata da procedure tecniche e basata sullo studio e sull'esperienza. Successivamente ha acquisito il significato di *attività consistente nella creazione di prodotti culturali, che sono oggetto di reazioni estetiche e giudizi sul loro valore* (Dardano, http://www.educational.rai.it/lemma/testi/arte/arte.htm).

Ma diamo un'occhiata ai sinonimi disponibili per i significati secondari del lessema *arte* (dato che il significato principale di "belle arti" non ha praticamente sinonimi, ma solo termini più specifici che rientrano nel campo dell'arte: pittura, scultura, architettura, eccetera). Nel senso di "attività umana" per uno scopo non estetico, l'*arte* è talvolta usata come sinonimo di *lavoro, mestiere o professione*, in riferimento alle capacità e alle conoscenze necessarie per eseguire con successo quell'operazione. In generale, *lavoro* è il termine con il significato più ampio e adatto a tutti gli usi, e *mestiere* indica lavori non intellettuali e principalmente manuali. La *professione* indica lavori intellettuali o per i quali è richiesta una laurea, mentre il *mestiere* sottolinea l'aspetto della fatica, dell'obbligo o del semplice guadagno (Cf. https://www.treccani.it/vocabolario/arte).

6.2. Il professor Giorgio Cipolletta, partendo dall'etimologia della parola, trova un modo intelligente per sbloccare la situazione quando ci poniamo la domanda "che cos'è l'arte?". Citiamo:

> "arte significa *fare, fare con le mani, fare a mano*. È un prodotto fatto con le mani dell'uomo e io, invece di fare, lo prendo già fatto, anche se prodotto industrialmente. Ma non è fatto a mano, quindi è una forma di rifiuto della possibilità di dare una definizione all'arte [...]. Ha un valore concettuale se si vuole, ma spazza via tutto il gergo tecnico... Non si sa se prenderlo come un'opera d'arte, ed è qui che entra in campo l'ironia..." (Cipolletta 2015, 27).

6.3. Allora cos'è l'opera d'arte? Poiché intendiamo segnalare solo alcune difficoltà che gli studenti possono incontrare e, perché no, anche ai lessicografi nell'aggiornamento delle definizioni dei termini che, per ragioni extralinguistiche, hanno ampliato la loro area semantica, dalla moltitudine di significati acquisiti nel tempo, ci limiteremo e manterremo tre caratteristiche rilevanti, che devono essere ritrovate unanimemente nella considerazione e nella definizione di un'opera d'arte visiva. Quindi, consideriamo *opera d'arte visuale:*

– l'oggetto che, realizzato a mano o con strumenti moderni, comunica un messaggio attraverso un linguaggio basato sull'immagine visiva;

– l'oggetto considerato opera d'arte deve essere contraddistinto dalla sua unicità, singolarità e irripetibilità;

– l'oggetto proposto come opera d'arte visiva, concepito dall'autore, è il frutto dell'intenzionalità creativa e dell'originalità autoriale.

Insomma, l'opera d'arte è quell'oggetto che esprime la personalità dell'autore senza ripetere banalmente ciò che è già stato creato dagli altri. E quando uno compra un'opera d'arte, acquista anche un pezzo di storia dell'anima di chi l'ha prodotta.

6.4. Non possiamo concludere la nostra sintesi senza menzionare Ernst Hans Gombrich il quale, non a caso, unisce l'*arte* e l'*illusione* nel titolo della sua ricerca *Art and Illusion*. L'autore suggerisce che nell'arte la rappresentazione di un soggetto può essere molto più difficile di quanto sembri ed esamina, e talvolta anche sfida le idee vecchie o nuove sull'imitazione della natura, sulla funzione della tradizione, sul problema dell'astrazione, sulla validità della prospettiva e dell'interpretazione dell'arte. Autore di una storia delle arti, accessibile ai non specialisti, Gombrich si dimostra, nel suo approccio, ammiratore di tutto ciò che è stato creato nelle arti visive, fermandosi con le analisi nel punto in cui la percezione del mondo e la maniera in cui è fatta l'arte cominciò ad essere regolata da fenomeni ad essa estranei. Dalla sua monumentale *Storia delle Arti* ritteniamo una generosa definizione dell'arte, nella sua qualità di attività creativa specifica solo per l'uomo: "l'arte sembra essere l'ultimo rifugio dove la fantasia e le idee personali sono ancora ammesse e persino coltivate" (Gombrich 2016, 909).

6.5. Infine, realizzando una rassegna della storia dell'arte dall'antichità ai giorni nostri, Larry Shiner evidenzia la grande variabilità dei concetti di "arte", nonché la diversità delle funzioni concrete attribuite a manufatti, composizioni e rappresentazioni. È un contributo importante, soprattutto al giorno d'oggi, quando si può dire che qualsiasi cosa costituisce o può passare come oggetto d'arte, pur mantenendo una netta distinzione tra *artista e artigiano*. La separazione tra *arte e artigianato* fa sì che l'esecutore di un manufatto diventi semplicemente un "anonimo", perché non è più identificabile fisicamente. Non dobbiamo tralasciare il fatto che, in molti casi, l'artista solo concepisce, mentre l'artigiano rimane l'operaio esperto, ma sconosciuto, che produce veramente gli oggetti d'arte. Questo distacco, prodotto tra coloro che contribuiscono alla produzione d'arte, ha portato all'avvio di dibattiti teorici sul destino delle arti visive nel mondo contemporaneo.

Arturo Martini, notando una crescente libertà di espressione nella scultura, nel 1945, a Venezia, usò la frase *Scultura lingua morta.* Secondo il suo parere, se la scultura vuole resistere, deve "morire" nello stile scultoreo astratto ("se vuol vivere, deve morire nell'astrazione").

6.6. Le rivoluzioni inaspettatamente innovative a livello tecnico, stilistico, ma anche in termini di materiale utilizzato nelle arti visive, mettono in difficoltà anche gli specialisti della filosofia delle arti quando si tratta di una definizione dell'opera d'arte. Ricordiamo, in questo contesto, Arthur Danto, il quale ha posto le basi della definizione istituzionale dell'arte, che è uno dei temi principali affrontati nella *Trasfigurazione del luogo comune. Una filosofia dell'arte* (traduzione in rumeno pubblicata nel 2012). Le idee di Danto vengono riprese e analizzate in modo pertinente nello spazio rumeno da

Cristian Nae in *Arta după sfârşitul artei. Danto şi redefinirea operei de artă* (2010). Poiché nell'arte moderna il messaggio estetico passa in secondo piano e quindi lo spettatore è quasi privato delle emozioni artistiche e della gioia di guardare un'opera, il filosofo usa, per suggerire questo fenomeno, il sintagma "morte dell'arte" o, se partiamo dal titolo di Danton, *After the End of Art* (1997), l'arte sarà raggiunta "dopo la fine dell'arte". Praticamente Danto non contradice i modernisti i quali negano che la bellezza sia indispensabile all'arte, ma riconosce che il bello è essenziale alla vita degli uomini ed, allora, non deve essere escluso per sempre dall'arte.

7. Quindi, *possiamo* dire, in *conclusione, che,* a livello semantico, ma anche pratico, costatiamo l'esistenza di due termini (*art-ista / art-igiano*) con radice comune nel latino *ars, artis,* specializzati per indicare il lavoro intellettuale e il lavoro fisico in questo campo. Ricordiamo anche un sinonimo composto, *artefice,* adoperato oggi specialmente con il significato *autore, realizzatore*. Sembra che stiamo assistendo a un ritorno ai significati di queste parole esistenti nel Quattrocento, quando i trattati di Leon Battista Alberti sottolineavano l'importanza dell'*intelletto* in rapporto alla *manualità*. Quindi, in senso generale, l'espressione *arti liberali* denomina le attività creative che richiedono un'applicazione intellettuale e la cui produzione, strettamente immateriale, è caratterizzata da particolari valori di contenuto. Dunque si oppongono alle *arti meccaniche* che richiedono un'applicazione manuale e il cui prodotto è un manufatto, di qualsiasi tipo. E il *manufatto*[1] «fatto a mano» ossia l'*artefatto*[2] «fatto con arte» viene investito del titolo di *opera d'arte* se è intenzionalmente concepito da un artista plastico riconosciuto come tale da specialisti (ci riferiamo a critici d'arte, galleristi, museografi, collezionisti), mentre l'artigiano si perde nell'oblio, o, nel caso più felice, entra a far parte dalla fila delle persone anonime che hanno lavorato nella bottega o nel laboratorio di un famoso artista. Ad esempio, il monumento funebre di Papa Alessandro VII, nella Basilica di San Pietro del Vaticano, è noto per essere stato realizzato da Gian Lorenzo Bernini *e bottega*. Ma non bisogna trascurare che Giotto o Michelangelo, come molti altri artisti di quei tempi, furono bravi *artisti-artigiani*, famosi per aver creato veri e propri capolavori che li rendessero immortali. Pensando pure a Brâncuși, al quale piaceva lavorare senza assistenti, concludiamo il nostro approccio con una citazione eloquente di Alberto Massazza (Blog 2013):

> Infine, si può dire che il maestro, anche il più abile, non è un artista in sé, mentre l'artista è sempre, in un modo o un altro, un artigiano. *L'arte è la sublimazione del*

[1] **manufatto** (ant. **manofatto**, **manifatto**) agg. e s. m. [dal lat. *manu factus* «fatto a mano»]. – **1.** agg. Che è opera della mano dell'uomo, che ha subìto cioè una lavorazione o elaborazione da parte dell'uomo, sia a mano sia anche con l'aiuto di macchine, e di solito con l'impiego o per trasformazione di materie prime. https://www.treccani.it/vocabolario/manufatto/.

[2] **artefatto** [dal lat. *arte factus* «fatto con arte»]. – **1.** agg. Fatto con artifizio, artificioso, adulterato: *stile a.* **2.** s. m. Opera che deriva da un processo trasformativo intenzionale da parte dell'uomo. https://www.treccani.it/vocabolario/artefatto/.

mestiere che avviene quando a un'abilità tecnica si aggiunge un valore spirituale capace di trascendere l'oggettualità (s.n.).

Bibliografia

Arnheim, Rudolf. 1984. *Il potere del centro. Psicologia della composizione nelle arti visive.* Torino: Einaudi.

Battista, Leon Alberti. 1998. *De statua*. Edizione latina e italiana, a cura di Marco Collareta. Testo latino a fronte. Torino: Sillabe Editore.

Branzaglia, Carlo. 2011. *Comunicare con le immagini*, Milano: Mondadori.

Cipolletta, Giorgio. 2015. *Arte.* http://docenti.unimc.it/g.cipolletta/teaching/2015/15090/files/lezione-1_laboratorio-di-arte-visuale-e-tecnologia/lezione-1_laboratorio-di-arte-visuale-e-tecnologia-parte-seconda, consultato il 12 settembre 2021.

Danto, C. Arthur. 2012. *Transfigurarea locului comun. O filosofie a artei.* Cluj-Napoca: IDEA Design & Print Editură.

Del Pesco, Daniela, Picone, Mariaantonietta. 1972. *Note sull'arte concettuale*, in *Op.cit. 121, selezione della critica d'arte contemporanea,* 25, settembre 1972.

Dufrenne, Mikel. 1976. in *Fenomenologia experienței estetice*. București: Editura Meridiane.

Eco, Umberto. 1982. *Tratat de semiotică generală*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.

Gombrich, Ernst Hans. 1973. *Arta și iluzia.* București: Editura Meridiane.

Gombrich, Ernst Hans. 2016. *Istoria artei.* București: Editura Art.

Istrate, George Dan. 2020. *Glossario delle arti visuali*. Pisa: ETS.

Massazza, Alberto. 2013. *Arte e artigianato*, https://albertomassazza.wordpress.com/2013/07/08/arte-e-artigianato-arte-estetica-tecnica/ consultato il 3 settembre 2021.

Martini, Arturo. 2016. La scultura lingua morta e altri scritti, in Elena Pontiggia (a cura di), Carte d'artisti, 15. Milano: Abscondita.

Nae, Cristian. 2010. Arta după sfârșitul artei. Danto și redefinirea operei de artă. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" din Iași.

Nae, Cristian. 2010. *Moduri de a percepe. O introducere în teoria artei moderne și contemporane.* București: Polirom.

Shiner, Larry. 2010. *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale.* Torino: Einaudi.

Varavallo, Vittorio. 2021. *Arte visuale, fotografia e… verso il punctum,* https://blog.vittoriovaravallo.it/brand-arti-visive/arte-visuale-fotografia-e-verso-il-punctum/, consultato il 3 settembre 2021.

Versari, Maria Elena. 2005. *Constantin Brancuși*. Torino: Editore: Gruppo Editoriale L'Espresso.

Vocabolario Treccani, https://www.treccani.it/vocabolario, consultato il 3 settembre 2021.

DOI: 10.35923/QR.09.03.26

Ioana Mia IUGA
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Evocare prin muzică la Timișoara – premiera mondială a operei *România: Revoluția 1989,* de Aaron Garber

Abstract: (Evocation through music in Timisoara – The World Premiere of *Romanian Revolution: 1989,* an opera by Aaron Garber) The initiative of American composer Aaron Garber to evoke through music some pictures inspired by the reality of a remarkable historical event, started in Timișoara on the 30th anniversary of the Romanian Revolution in 1989 and materialized into a world premiere of an opera bearing the same title. The stage performance of *Romanian Revolution: 1989* premiere was provided by students and teachers of the Faculty of Music and Theater at the West University of Timișoara and successfully brought back to the memory of the music-loving public of Timișoara, present in the hall of the Romanian National Opera, the events of those hot days in December 1989. The work itself is a unique composition; the recreation of the historical event takes place during two symmetrically constructed acts with nine scenes each that complete a "huge puzzle" of frames, just like a film. The feelings and emotions of those historical days were expressed through stage expressiveness, through the youthful yet mature manner of interpretation of the protagonists, from soloists to choir and orchestra, the work proposed by Garber being an opera mainly built on ensemble musical numbers.

Keywords: *opera, world premiere, directing, revolution, interpretation.*

Rezumat: Inițiativa compozitorului american Aaron Garber de a rememora prin muzică tablouri inspirate din realitatea unui eveniment istoric marcant, început la Timișoara la împlinirea a 30 de ani de la declanșarea Revoluției Române din 1989, a fost concretizată printr-o premieră mondială a unei opere ce poartă același titlu. Realizarea scenică a premierei operei Revoluția Română: 1989 a fost asigurată de studenți și cadre didactice ale Facultății de Muzică și Teatru din cadrul Universității de Vest din Timișoara și a readus cu succes în memoria publicului meloman timișorean, prezent în sala Operei Naționale Române, trăirile, emoțiile și evenimentele acelor zile fierbinți din decembrie 1989. Opera în sine este o compoziție inedită și unică, evocarea evenimentului istoric realizându-se pe parcursul a două acte construite simetric având fiecare nouă scene care completează „un puzzle uriaș" din cadre, asemeni unei pelicule cinematografice. Trăirile și emoțiile acelor zile pline de încărcătură istorică au fost exprimate prin expresivitatea scenică, prin tinerețea și maturitatea interpretativă a protagoniștilor, de la soliști la cor și orchestră, opusul propus de Garber fiind mai degrabă o operă construită preponderent pe baza numerelor muzicale de ansamblu.

Cuvinte-cheie: *operă, premieră mondială, regie, revoluție, interpretare.*

Privind în istoria culturii și a civilizației, dar mai cu seamă în cronicile vremurilor trecute, momentele unice care au marcat definitoriu soarta unei națiuni au fost imortalizate adesea prin opere de artă aparținând unor domenii diferite: pictură, sculptură, literatură și nu în ultimul rând prin muzică. Un astfel de moment unic s-a produs, nu cu mult timp în urmă, la celebrarea a 30 de ani de la evenimentele din

decembrie 1989 când s-a împlinit visul timișorenilor de a se putea bucura de o premieră absolută a unei opere moderne intitulată sugestiv *„Romania: Revolution 1989”,* a cărui autor în mod surprinzător nu este un român, ci un compozitor american care iubește România – numele său este Aaron Garber[1].

Practic cum s-a născut o astfel de operă inedita? Compozitorul american Aaron Garber face o primă vizită în România în august 2007, fiind însoțit de un grup restrâns de prieteni printre care Lynn și Ned Kable, ofițeri ai Amherst Glebe Arts Response, Inc. (AGAR). Sosiți la Timișoara, grupul de americani au auzit de la oamenii care locuiseră acolo în 1989 despre modul în care răscoala începută la 15 decembrie, s-a transformat într-o revoluție ce a dus zece zile mai târziu la răsturnarea regimului comunist și la executarea dictatorului și a președintelui Partidului Comunist Român - Nicolae Ceaușescu. Au auzit povești despre studenții fugăriți de poliție și forțele de securitate pe străzi, au văzut găuri de gloanțe din împușcăturile trase asupra acestora încă vizibile în zidurile clădirilor, au vizitat cimitirul unde sunt îngropați cei uciși în acele zile fierbinți de decembrie 1989 și tot atunci au vizitat Muzeul Memorialul Revoluției Române din Timișoara.

Impresionată după această vizită în Timișoara de tot ce văzuse și de povestirile despre căderea Regimului Comunist, președintele AGAR, Lynn Kable, l-a îndemnat pe Aaron să compună o lucrare care să povestească despre Revoluția Română din 1989. „Este o poveste atât de uimitoare!” a spus ea, „Dacă nu o faci, cu siguranță altcineva o va face!” Aaron a fost de acord și, în 2014, AGAR a solicitat și a obținut cu succes subvenții de la Comisia pentru Arte din Virginia, Fondul Național pentru Arte / Lucrări de Artă și Greater Lynchburg Community Trust pentru a-l însărcina pe Aaron Garber să compună o operă de cameră despre revoluția declanșată în capitala Banatului și răsturnarea regimului dictatorial al lui Nicolae Ceaușescu (AGAR, site accesat la 10 noiembrie 2021).

În anul 2015 vede luminile rampei prima variantă a operei într-o variantă camerală, unde organizația AGAR a susținut reprezentarea a patru spectacole în Virginia (SUA) conduse de la pupitrul dirijoral de compozitorul însuși. Premiera mondială a avut loc la Biserica Episcopală Sf. Marcu din Clifford, cu spectacole ulterioare la Sydnor Hall de la Universitatea din Lynchburg, Parohia Ecumenică Trinity din Moneta și Biserica Comunitară Heights din Roanoke. Lucrarea de cameră a fost interpretată de doi cântăreți din Virginia: Scott Williamson, tenor și regizor, care a cântat rolul unui student prins în revoltă și Philip Bouknight, un bas-bariton, care a interpretat rolul lui Ceaușescu. Două pianiste de origine română, Melia Garber și

[1] Aaron Garber (n. 1973, Virginia, SUA) este un compozitor american de origine evreiască mai puțin cunoscut, care s-a remarcat mai cu seamă prin compozițiile dedicate muzicii corale religioase. Una dintre cele mai cunoscute lucrări ale sale este *Stabat Mater*, care a fost compoziția câștigătoare a Concursului de compoziție pentru studenți Raymond W. Brock în 2001 și a avut premiera mondială la Convenția Națională a Asociației Directorilor Corali Americani în martie 2001.

Noémi Szigeti Lee, ambele devenite cetățeni americani, au acompaniat cântăreții la patru mâini. Opera a fost un succes.

Prin colaborarea membrilor cluburilor Rotary Opera Timișoara cu Virginia Rotary și Salem Rotary din SUA, în anul 2017 va avea loc premiera europeană a operei România Revoluția 1989 în această primă versiune restrânsă în variantă cameralĕ, pentru pian, bariton și tenor, care a fost prezentată într-un recital pe scena Operei Române din Timișoara. Protagoniștii primei versiuni camerale a operei prezentate în 2017 pe scena Operei Române din Timișoara au fost : tenorul Scott Williamson, bas-baritonul Bogdan Sărăcin, pianistele Melia Garber și Melita Botezatu și compozitorul Aaron Garber care a dirijat această primă reprezentare în concert.

Varianta completă a operei *România: Revolution 1989* a fost compusă între anii 2017-2019 prin parteneriatul și susținerea financiară a unor cluburi Rotary și asociații culturale din Virginia – SUA și Clubul Rotary Opera Timișoara, președinte la acea dată doamna Corina Macri, care alături de conducerea Facultății de Muzică și Teatru, prin persoana doamnei decan Prof.univ.dr. Violeta Zonte, au pregătit comemorarea victimelor din decembrie 1989 la împlinirea a 30 de ani de la declanșarea revoluției la Timișoara.

Premiera absolută a operei a avut loc la data 15 decembrie 2019, pe scena Operei Naționale Române din Timișoara.

Detaliile premierei:

Muzica și libretul – compozitorul american Aaron Garber

Conducerea muzicală – dirijorul lect. univ. dr. Sebastian Felea

Regia artistică – regizorul asist. univ. dr. Nicolae Mihai Brânzeu

Maestrul de cor – lect. univ. dr. Darius Divian Iordănescu

Corul și orchestra Facultății de Muzică și Teatru, Universitatea de Vest din Timișoara

Distribuția:

Rolurile principale:

Mama – lect. univ. dr. Simona Negru (soprană)

Tata – Bogdan Aungurence (tenor)

Mihai – Silviu Rujoni (tenor)

Liliana – Georgiana Necșa (soprană)

Elena Ceaușescu – lect. univ. dr. Ioana Mia Iuga (soprană)

Nicolae Ceaușescu – Scott Williamson (prof. bursier Fulbright, tenor)

Mariana – Beatrice Degan (soprană)

Margareta – Ligia Tiponuț (mezzosoprană)

Foto 1 - Afișul premierei mondiale a operei *România: Revoluția 1989*, de A. Garber

Libretul inițial a fost scris în limba engleză, iar ulterior a fost parțial tradus în limba română de către regizorul Nicolae Brânzeu și profesoara Diana Matei; scenele unde apar dictatorii au rămas în limba engleză. S-a optat pentru această variantă bilingvă din două motive: unul de factură obiectivă, în rolul Nicolae Ceaușescu era distribuit un tenor american care și-a însușit replicile în limba originală a libretului, iar timpul pus la dispoziție era foarte restrâns pentru a-l putea cânta la premieră în limba română; celălalt motiv a fost unul izvorât din interpretarea regizorală pentru scenele cu cei doi dictatori, unde percepția acestora trebuiau să fie ca având un alt limbaj de comunicare pe care poporul român practic nu îl înțelegea, creionându-se ruptura imensă dintre națiunea română și familia prezidențială cu tot aparatul său de opresiune.

Compozitorul Aaron Garber a scris singur libretul inițial al operei în limba engleză. Conturarea subiectului acestui libret a fost inspirat de întâmplările reale trăite de fostul său cumnat, pe numele său real Emil Toader, care în acele zile ale declanșării Revoluției avea 18 ani și era pe străzi alături de Sorin, prietenul său din copilărie, și de prietena acestuia. Cei trei tineri au luat parte la revoltă împreună cu alți colegi de vârsta lor, care și-au pus viața în pericol scandând dreptul de a fi liberi într-o țară liberă de comunism. În vâltoarea evenimentelor acelor zile însângerate se aflau și surorile gemene Mariana și Margareta Caceu, fiicele unui pastor neoprotestant, care și-au pierdut viața pe treptele Catedralei Mitropolitane din Timișoara, la a căror înmormântare au participat și cei doi prieteni Emil și Sorin. Numele celor două tinere se află inscripționat pe crucea din fața catedralei și pe Memorialul Revoluției, iar una din străzile orașului martir poartă numele „strada Surorile Martir Caceu”. Drama trăită

de acești tineri l-a inspirat pe compozitorul-libretist să creeze personajele principale ale operei sale.

Subiectul libretului operei în varianta finală extinsă la două acte se referă la evenimentele din decembrie 1989 care se desfășoară în Timișoara și București. Printre personajele majore din Timișoara se numără Pastorul László Tőkés; primarul; ofițeri de poliție; Liliana, o tânără; și o familie ale cărei fiice gemene sunt ucise în picioare pe scările Catedralei Mitropolitane Ortodoxe Române și al căror fiu, Mihai, devine un erou al revoluției. În București, personajele majore sunt Nicolae și Elena Ceaușescu, ministrul apărării, un general și alți membri ai guvernului comunist. Și, desigur, poporul, cetățenii pașnici ai României, care își revendică dreptul la libertate, fiind reprezentați de cor. Practic lucrarea este o operă de ansamblu, unde unul din „personajele cheie" ale discursului dramatic este corul- personajul colectiv - masa de tineri care scandează: LIBERTATE!

Arhitectura lucrării este structurată pe întinderea a două acte, fiecare având nouă momente distincte din punct de vedere muzical, dar și dramatic. Prima scenă prezintă, nu întâmplător, o familie model cu trei copii, care conform ideilor propagandistice din acea vreme, era nucleul societății comuniste. De fapt, familia constituită din Mama, Tata și cei trei copiii – Mihai, fiul cel mare (23 ani) și cele două fiice gemene, Mariana și Margareta (16 ani) – reprezintă *in nuce*, modelul pe care se grefează întreaga societate a timpului. Nu întâmplător nu ne este cunoscut numele de familie și nici prenumele părinților. Ei sunt numiți generic Mama și Tata, putând fi oricare mamă și tată dintre cei mulți care și-au pierdut copiii pe străzile Timișoarei sau pe treptele catedralei, în zilele fierbinți ale lui decembrie 1989.

Ce-a de-a doua scenă este un duet liric între Mihai și Liliana, doi tineri îndrăgostiți care împărtășesc aceleași idealuri de libertate, ca un simbol pentru toate cuplurile de tineri îndrăgostiți ai acelor vremuri, care nu și-au pierdut speranța și credința că într-o zi vor fi martorii căderii dictaturii comuniste. În cel de-al treilea număr muzical este surprinsă scena dramatică a protestului de la casa pastorului reformat László Tőkés, pretextul declanșării Revoluției Române la Timișoara în 15-17 decembrie 1989, fiind continuată în scenele următoare prin conturarea unui lider revoluționar în persoana lui Mihai și a unui grup de tineri revoluționari format din : prietena lui Liliana, surorile lui gemene Mariana și Margareta, prietenii acestuia Emil și Raul, colegii lor de studii, de muncă. De asemenea aparatul de opresiune comunistă este prezent prin agenții de securitate și polițiștii care intră în dialog, amenință, produc arestări și panică în rândul tinerilor manifestanți. Cadrul se schimbă în scenele șase și opt unde imaginativ acțiunea dramatică se petrece în București surprinde cabinetul numărul unu al dictatorului Nicolae Ceaușescu în care au loc discuțiile cu ministrul de război despre revolta declanșată la Timișoara și ordinul acestuia de a se interveni cu armata pentru a alunga manifestanții. Scena șapte este una extrem de dramatică, fiind de fapt unul din punctele culminate ale operei, în care panica este indusă prin intervenția armată asupra manifestanților și împușcarea tinerilor pe treptele catedralei, moment în care vor cădea sub gloanțe și cele două surori gemene Mariana și Margareta.

Ultimul moment din actul întâi și prima scenă din actul al doilea, sunt cadre de familie cu părinții îngrijorați de lipsa copiilor plecați pe străzile orașului să protesteze, de veștile arestărilor din rândul manifestanților, de apariția primelor victime împușcate. Duetul de final al actului întâi cât și cel din începutul actului al doilea sunt de fapt lamento-uri prin care părinții își plâng și își jelesc cele două fiice decedate, sub tirul de gloanțe, pe treptele catedralei.

Compozitorul-libretist a gândit construirea firului dramatic al întregii opere prin alternarea scenelor de familie cu scenele de masă. Momentele de întețire a revoltei și de rezistență a tinerilor demonstranți la care s-au alăturat și masele de muncitori, în orașul sub asediul armatei, sunt întrepătrunse de cadrele din cabinetul unu din București care aduc pe cei doi dictatori Nicolae și Elena Ceaușescu în prim plan. Aceștia decid să declanșeze ostilitățile armate, dând ordin oficial să se tragă în poporul care manifesta pașnic și își scandează dreptul la libertate cu mâinile goale, fără apărare, cu muniție de război (scena trei din actul al II-lea). Următorul moment surprinde în mijlocul acțiunii dramatice un stop cadru, extrem de emoționant, când masele de tineri revoluționari intonează rugăciunea domnească *Tatăl nostru*, scrisă special pentru cor și orchestră. Acțiunea este glisată din nou în capitala țării fiind prezentat celebru discurs al dictatorului Nicolae Ceaușescu din balconul Comitetului Central când s-a adresat poporului român (momentul 22 decembrie 1989) unde poporul adunat solidarizează cu manifestanții din Timișoara și scandează „Jos, Ceaușescu! Jos, dictatorul!", și fuga acestuia (scenele șase și șapte al actului al II-lea). Mihai, eroul revoluționar, își consolează părinții îndurerați aflați la capătul deznădejdii. În ultima scenă este prezentată condamnarea și execuția soților Ceaușescu în ajunul Crăciunului, precum și bucuria tinerilor manifestanți pentru izbânda revoluției și pentru visul devenit realitate de a fi în sfârșit liberi într-o țară liberă.

Impresii din culisele unei premiere mondiale...

În încercarea de a pune în valoare evenimentul unic care a avut loc în seara premierei din data de 15 decembrie 2019, am investigat percepția celor implicați, fie în mod direct ca: dirijor, regizor, sau din postura de interpret liric, fie în mod indirect ca simplu spectator, asupra acestei opere inedite și a realizării ei scenice.

> „Lucrarea este concepută într-o formă mozaicată care să permită prezentarea caleidoscopică a mai multor cadre ale Revoluției Române din 1989, ele fiind reunite de două leitmotive sugestiv-emoționant construite pe textul celebru al rugăciunii domnești *Tată Nostru* și al imnului *Deșteaptă-te, române!* al lui Andrei Mureșanu. Era firesc ca această lucrare să fie realizată de studenții de la FMT, deoarece ei erau cei mai în măsură să reînvie spiritul Revoluției. Lor li s-au alăturat și cadrele didactice care au dat viață rolurilor personajelor mature din contextul discursului dramatic." – aprecia dirijorul și muzicologul dr. Mihaela Silvia Roșca, prezentă în loja de onoare la premiera operei din 15.12.2019.

Dirijorul premierei mondiale a operei, lectorul universitar doctor Sebastian Felea, ne-a mărturisit: „Am apreciat limbajul muzical la care a făcut apel compozitorul Aaron Garber în scopul construirii unui edificiu sonor destinat unui public cât mai numeros. Ideea participării la un spectacol de operă contemporană a fost întâmpinată inițial cu o anumită rezervă, ținând cont de aspectele inedite, adesea provocatoare specifice discursului componistic actual. Compozitorul a folosit în cea mai mare parte un limbaj accesibil, inspirat din repertoriul clasic, tradițional, reușind să cucerească publicul larg prin generozitatea expresivă."

Nicolae Mihai Brânzeu, regizorul spectacolului România: Revoluția 1989, ne-a dezvăluit:

> Spectacolul are la bază un libret construit pe coordonate cinematografice. Multiplele spații de desfășurare ale acțiunii au ridicat reale probleme de mise en scena și scenografie, însă întâlnirea cu un grup de tineri dornici să contribuie la plămădirea unui act cultural și istoric unic la noi in țară m-a determinat să găsesc variantele cele mai potrivite pentru ca toți parametrii situațiilor scenice să fie clari și coerenți.
>
> Având în vedere faptul că opera compozitorului american Aaron Gabner este scrisă în limba engleză, iar timpul destinat producției era limitat, am optat pentru traducerea și adaptarea libretului din limba engleză în limba română. Impactul a fost cu atât mai mare cu cât am păstrat în limba engleză partiturile pentru câteva dintre personaje: Nicolae Ceaușescu și soția sa, Elena, dar și pentru alți apropiați ai acestora. Rezolvarea justifica pe de o parte defectuoasa pronunție a celui care îl interpreta pe Ceaușescu, dar și în același timp evidenția faptul că tirani comuniști ca percepție vorbeau o altă limbă decât marea majoritate a oamenilor.
>
> Poate cele mai intense momente au fost cele de ansamblu atât prin mesajul pe care îl transmitea construcția dramaturgică cât si corolarul muzical tonal. Din punct de vedere al acțiunilor care ne poartă în Timișoara zilelor când s-a scris istorie, găsesc această operă de o limpiditate desăvârșită, cu personaje bine conturate, conflicte puternice si condensate.
>
> Montarea spectacolului într-un timp record se datorează profesorilor din cadrul Facultății de Muzică și Teatru care convinși de demersurile regizorale au răspuns cu loialitate și implicare cerințelor. Moartea, viața și libertatea reprezintă principalele motive ce au stat la baza conceptului regizoral.

Lect. univ. dr. Simona Negru ne-a oferit impresiile unui artist liric implicat în realizarea rolului principal, Mama:

> Am încercat să revăd fotografii de epocă, cu părinți care deplângeau moartea copiilor, am urmărit pe youtube aproape toate bocetele de înmormântare pe care le-am găsit în căutarea unei surse de inspirație pentru duetul cu Tatăl – Oh, my broken heart. Ceea ce mă intriga era durerea mută, împietrită a acelor părinți. Eu simțeam că ar trebui să fie o dezlănțuire emoțională, însă durerea acelor oameni nu avea glas!

Compozitorul a creat un contrast izbitor între atmosfera caldă din interiorul casei, de coeziune și iubire necondiționată între membri acestei familii emblematice și frământările și violența din afara ei. Iubirea tandră dintre cei doi părinți (nu romantică!) și față de copiii lor se întrepătrundea dureros cu sacrificiul celor mulți pentru recâștigarea libertății, a dreptului la viață și la iubire.

Pentru a potența tragedia prin contrast, am căutat să exprim în prima parte a operei, prin variate mijloace, duioșia relațiilor din familie. Vestea morții gemenelor vine pe neașteptate și determină o schimbare bruscă a registrului emoțional. Accesarea stării respective nu era deloc greu de realizat pentru că, înaintea duetului nostru, era scena morții fetelor pe care o urmăream din culise și nu existau prea multe șanse să nu își producă efectul... Am colaborat cu foarte mare plăcere cu Bogdan. O voce foarte frumoasă, bogată, cu armonice care te surprind și te intrigă, învăluindu-te treptat, cum ar spune el, probabil, ca taninii catifelați ai unui vin bun, o voce matură, care a făcut pereche bună vocii mele în momentele de duet. Am simțit că am format o echipă cu Bogdan și ceilalți protagoniști mai tineri – Mihai, fetele, Liliana, ne-am susținut vocal și scenic unii pe alții (cvintetul din actul I).

Din perspectiva mea, a interpretului implicat (am interpretat rolul Elena Ceaușescu), lucrarea a fost percepută ca fiind dificilă datorită structurii sale bazate pe microscene, care din punct de vedere motivic și muzical nu aveau nici o conexiune între ele, ceea ce făcea dificilă memorarea lor. Din punct de vedere tonal-funcțional configurația era complexă, conținând în fibra ei și rezonanțe atonale. Sub aspect ritmic, compozitorul a dorit un discurs mai liber-rubato, bazat pe ideea de recitativ liric.

Sub aspect dramatic, construirea unui rol care are un corespondent istoric – Elena Ceaușescu – a implicat un studiu de personaj folosind toate sursele de informare din mass-media: articole, surse internet youtube cu emisiuni și documentare filmate, care mi-au reamintit comportamentul și personalitatea „tovarășei". De la ținută vestimentară, coafură, mimică, gestică, atitudine, tonul vocii până la cel mai mic detaliu, totul a devenit important.

Relaționarea cu partenerul de scenă, un tenor liric american care s-a străduit să-l întruchipeze pe tovarășul Nicolae Ceaușescu, nu a fost tocmai facilă în crearea cuplului dictatorial credibil, din punct de vedere dramatic. Deși sub aspect tehnic – vocal și interpretativ – și-a însușit foarte bine întreaga partitură a rolului, a studiat personajul din toate sursele, pe care le-am utilizat și eu de altfel, îi lipsea „temperamentul" de dictator. Cu toate acestea, tenorul Scott Wiliamson a fost o prezență scenică atât de necesară și utilă în realizarea spectacolului în ansamblul său!

Foto 2 –Un cadru sugestiv din spectacol...

În loc de concluzii...

Unul dintre protagoniștii importanți ai narațiunii dramatice a fost personajul colectiv, masa de tineri revoluționari bine plasați în contextul și lumina scenică. Spectacolul a impresionat mai ales în momentele în care era expusă rugăciunea *Tatăl Nostru* și la intonarea imnului *Deșteaptă-te, române!,* ceea ce a determinat o solidarizare a publicului cu interpreții de pe scenă.

Este meritoriu faptul că scenaristul a ales cele mai incandescente întâmplări ale acelui decembrie sângeros al anului 1989, punând în lumină chipurile victimelor tinere ucise chiar pe treptele Catedralei Mitropolitane din Timișoara și, de asemenea, tragedia părinților care s-au văzut nevoiți să-și plângă și să-și îngroape fiii și fiicele.

Webografie

https://stabatmater.info/componist/garber/, accesat la 6 iunie 2021.

AGAR: „Romania: Revolution 1989" *An Opera by Virginia Composer Aaron Garber*, http://www.amherstglebeartsresponse.org/opera.html, accesat la 10 noiembrie 2021.

Composer with Salem ties debuts opera in Romania next week, articol publicat în 7 decembrie 2017.

https://salemtimes-register.com/composer-with-salem-ties-debuts-opera-in-romania-next-week/, accesat la 7 iunie 2021.

DOI: 10.35923/QR.09.03.27

Adrian KOREK
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Spațiul teatral românesc: o oază de teatru pentru mai multe limbi

Abstract: (Romanian theatrical space: an oasis of theatre for many languages) ”Theater” in Hungarian is called ”szinház”, which translates *mot-á-mot* as "house of colors". Over time, it has been observed that the theatrical encounters between the Romanian national character and that of the minorities – Hungarian, German or Jewish – have facilitated the birth of remarkable color mixtures for the Romanian theatrical space, with a power of impression and broadening expectation of the audience and the theater specialists, regardless of the language spoken. And yet, the minorities theatre has a major goal: to preserve the memory of traditions, of language, culture and identity. In the context of globalization, the intertwining of arts and languages, but also in the context of the danger of disappearance of identity as ethnicity, I want to understand the importance of the artistic tradition of theater in minority languages, the role of these theaters, the characteristics of the actor's art. The theatrical phenomenon in the Carpatho-Danubian space has the advantage of seeing expressions of art, culture and traditions of several coexisting nationalities. Language is not an obstacle, the common theatrical language being essential in the expression and cooperation between actors and directors that speak the same language: theatre. In theater we work with emotions, with gestures, with objects, with images. The fact that we have the chance of theaters of different language expression, that is in Romanian, German, Hungarian and Idish, is an advantage of the Romanian theatrical landscape.

Keywords: *theatre, language, tradition, acting, cooperation.*

Rezumat: „Teatru” în limba maghiară se spune „szinház”, care se traduce *mot-á-mot* prin „casa culorilor”. De-a lungul timpului s-a putut observa cum întâlnirile teatrale între caracterul naţional român şi cel al minorităților – maghiară, germană sau evreiescă – au facilitat naşterea unor amestecuri coloristice remarcabile pentru spațiul teatral din România, cu o putere de impresionare și de lărgire a orizontului de aşteptare a publicului şi a oamenilor de teatru, indiferent de limba vorbită.Și totuși, teatrul minorităților are un obiectiv major: păstrarea memoriei identitare, de limbă, cultură și tradiții. În contextul globalizării, al întrepătrunderii artelor, al limbajelor, dar și al pericolului dispariţiei identității ca etnie, doresc să înțelegem importanța tradiţiei artistice a teatrului în limbile minorităților, rolul acestor teatre în fenomenul teatral și în identitatea comunităților, caracteristicile artei actorului în funcție de limba vorbită în relaţie cu teatrul românesc, fenomenul teatral din spațiul carpato-danubian având avantajul de a vedea exprimate arta, cultura şi tradiţiile a mai multor naţionalităţi conlocuitoare. Limba nu reprezintă un obstacol, esenţial fiind limbajul teatral comun, atunci când el există. În teatru se lucrează cu emoţii, cu gesturi, cu obiecte, cu imagini. Faptul că avem şansa unor teatre de expresie diferită, recte în în limba română și în limbi ale minorităților, este un avantaj al peisajului teatral românesc.

Cuvinte-cheie: *teatru, limbă, tradiție, actorie, colaborare.*

Teatrul naţionalităţilor conlocuitoare, al minorităţilor, poate fi studiat din perspectiva unei situări culturale, în centrul sau la periferia vieţii culturale a unei ţări, drept alternativă, cu o situare lingvistică ca element esenţial în cultivarea vlăstarelor comunităţii minoritare, cu un obiectiv major: păstrarea memoriei identitare, de limbă, cultură și tradiții. Potrivit cercetărilor relevante, cel mai important factor de identitate al unei naţiuni sau minorităţi îl reprezintă limba maternă. Ca expresie artistică a limbajului, teatrul face parte, mai pregnant sau mai puţin prezent, în funcţie de nivelul de pregătire al individului, din spaţiul existenţei cotidiene şi reprezintă un vector al plasării minorităţii în relaţie cu societatea în mijlocul căreia trăieşte.

În contextul globalizării, al întrepătrunderii artelor, al limbajelor, al pericolului dispariţiei identităţii ca popor sau etnie, putem înțelege importanța tradiţiei artistice a teatrului în limbile minorităților, rolul acestor teatre, caracteristicile artei actorului în funcție de limba vorbită în relaţie cu teatrul românesc, fenomenul teatral din spațiul carpato-danubian având avantajul de a vedea exprimate arta, cultura şi tradiţiile a mai multor naţionalităţi conlocuitoare.

Raţiunea de a fi a teatrului minoritar este în primul rând încurajarea păstrării identităţii naţionale a indivizilor aparţinenţi unei etnii. Publicul ţintă ascultă limba maternă, cântecele, dansurile şi miturile naţionale, vede puse în scenă texte din dramaturgia naţională universală, tragedii, comedii, cu jocuri de avangardă sau tradiţionale, dar toate în limba proprie şi prin prisma culturii proprii. În acelaşi timp, diminuarea publicului ţintă, adică aparţinenţii etniei pe care o reprezintă teatrul respectiv, a făcut ca după anii ’90 teatrele minoritare să îşi ajusteze raţiunea de a fi şi de a-şi schimba politica repertorială, cu adresabilitate şi către publicul român, prin apelarea într-o măsură mai mare la texte din dramaturgia universală, la regizori cu succes pe scenele de limbă română, la texte contemporane care să aducă tinerii în sala de teatru, indiferent de limba pe care o vorbesc. Această ajustare de viziune asupra misiunii teatrului de limbă minoritară şi-a văzut într-un timp scurt roadele: creşterea numărului de spectatori, a numărului de reprezentaţii ale unui spectacol, invitarea în festivaluri neapartenente limbii în care se joacă spectacolul, precum şi cea mai mare mulţumire pentru actori şi conducerile teatrelor minoritare, premierea acestor spectacole la festivaluri prestigioase sau chiar la sărbătoarea comunităţii teatrale din România – Galele UNITER.

Punctele cardinale ale rolului teatrului în limba minorităţilor ar putea fi exprimate sub forma următoarelor coordonate, între care minoritatea se plasează: integrare sau excludere şi sublinierea, reliefarea diferenţelor sau negarea lor; integrare prin asimilare sau încorporare şi excludere. Din fericire, spaţiul românesc s-a format de-a lungul secolelor în spiritul conlocuirii, al colaborării, astfel încât expresia culturii proprii fiecărei minorităţi şi-a găsit locul în cultura românească, chiar mai mult, în spiritul global al întrepătrunderii culturilor, se adresează şi este tot mai mult şi în atenţia ne-aparţinătorilor de etnia respectivă.

Codul de transmitere a lumii prin mass-media, orală, vizuală, ritualică, gestică, al Galaxiei Gutenberg, Marconi sau al celei digitale, a schimbat relaţia cu teatrul. Astăzi

a reapărut o revalorificare a elementelor teatrale, mai ales în concurenţă cu diferite forme de spectacol de divertisment, de obicei muzical, caracteristice teatrului minoritar maghiar şi german, forme care au asigurat existenţa teatrelor minoritare în ultimii ani ai comunismului, când diminuarea spectatorilor din sălile acestor teatre a împins directorii de teatre spre aceste forme de divertisment teatral, apropiate gustului publicului, din ce în ce mai apăsat de povara „binefacerilor epocii de aur".

Modelul confesional, ortodox, catolic, luteran, unitarian şi reformat au oferit diferite tipuri de ritualuri care s-au dezvoltat în teatrul profan, aşa cum colindele şi teatrul păpuşarilor au deschis calea teatrului lui Vasile Alecsandri, prin *Iaşii în carnaval*.

Teatrul minoritar depinde mai mult sau mai puţin de bilingvismul sau trilingvismul personalităţilor şi al indivizilor din societate sau, din contră, de pierderea treptată a identităţii lingvistice. Cercetările au semnalat deja la începutul anilor 1990 faptul că, în cursul deceniilor precedente, comunităţile locale, maghiare sau germane, au trecut printr-o schimbare de limbă, substituind limba maternă cu limba română; pe de o parte, din cauza ignorării tezaurului propriu etniei din care fac parte, iar pe de altă parte, din cauza căsătoriilor mixte.

Alături de originea etniilor trebuie acceptate şi elementele de politică de suzeranitate sau de supunere a unei naţiuni şi de reînviere a unor obiceiuri elitiste, în alte cazuri. Recurgerea la cultură ca ultim instrument de păstrare a identităţii, atât în folos propriu, cât şi de transmitere către noile generaţii a unor informaţii culturale proprii etniei, au făcut ca manifestările teatrale să fie martorele unor reveniri în sala de teatru la sfârşitul secolului tocmai terminat, atât ca politică internă a comunităţilor minoritare, cât şi ca sistem de apărare a reprezentanţilor individuali ai minorităţii împotriva pericolului disipării identităţii etnice.

Potrivit concluziei cercetărilor sociologice din anii de după revoluţia din 1989, majoritatea decisivă a maghiarilor din minoritate îşi asumă identitatea maghiară, conştiinţa lor de identitate nefiind însă neapărat etnică, ci de natură culturală, la fel stând situaţia şi în ceea ce îi priveşte pe românii de origine germană. Astfel, se poate interpreta imaginea teatrului din perspectiva globalizării, cu deschidere către un tip de politică dramatică a teatrului minoritar sau al teatrului de limbă principală a ţării, ca manifestare culturală identitară.

Istoria spectacolului şi a artei actorului în România a avut avantajul manifestărilor teatrale în limba germană, maghiară şi idiş, până la apariția, pe la 1800, și a reprezentațiilor în limba română, aceste culturi teatrale influenţându-se reciproc, de-a lungul istoriei.

Spectacolele naţionalităţilor conlocuitoare şi-au tras seva din rădăcinile naţiunii aparţinătoare, prin ritualuri, prin diverse filiere muzicale, prin dansuri şi tot ce ţinea de tradiţiile proprii. Teatrul dramatic al naţionalităţilor conlocuitoare se defineşte prin finalitatea relaţiei cu spectatorii, mai mult decât prin conţinutul manifest. Teatrul minoritar aparţine şi este destinat, prin însăşi raţiunea lui de a exista, în primul rând minorităţii şi culturii pe care o reprezintă. De aceea, repertoriul va fi întotdeauna astfel

structurat încât atât spectatorul, cât şi actorul, să se simtă în largul lui, „acasă” într-un fel, indiferent de locul pe care îl ocupă: în sală sau pe scenă.

Orice teatru de nişă, cum ar putea fi considerate teatrele minorităţilor, conţine elemente de avangardă şi de tradiţie simultan, de acceptare şi de răzvrătire faţă de teatrul oficial, precum orice montare scenică porneşte de la un script a cărui semnificaţie devine altceva prin sunet, lumină, culoare, context, decor, voce, spaţiu, cantitate, calitate, modalitate, relaţie. Un cititor ar putea experimenta un „Ah! Doamne!”, exprimat în fiecare din aceste limbi, cu un alt ton şi în diferite contexte: „*Isten*!”, „*Mein Gott*!”, „*Mein Got*!”, care ne transmite același lucru, aceeași senzație, indiferent de limba vorbită.

Un fapt interesant este diferenţa legată de numele pe care îl poartă în limbile vorbite în teatrele din România activitatea de pregătire a unui spectacolul teatral: *repetiţie* în limba română, şi o cu totul altă abordare lingvistică în maghiară şi germană: *probà* şi *Probe*, însemnând încercare, probă, definind, într-un fel, sensul acestei meserii, căutarea. Aceste cuvinte descriu, astfel, o suită de încercări şi căutări pentru a ajunge la adevărul ultim, menit să apară în faţa publicului.

Regândirea publicului-ţintă se vede şi în repertoriul teatrului în limbi minoritare, care trebuie să se adrese unor spectatori care nu mai vin la teatru doar din motive de identitate culturală. Astfel, faţă de perioada în care spectacolele erau adresate în mod exclusiv minorităţii, montându-se spectacole din dramaturgia istorică, într-un stil clasic, sau spectacolele de factură populară, s-a trecut la texte contemporane, montate într-o cheie post-modernă sau în limbaje non-verbale, de teatru-dans sau, atunci când se montează totuşi texte clasice, acestea se văd traduse într-un limbaj teatral care presupune altă concepţie teatrală decât cea cu care era obişnuit publicul clasic al teatrului de limbă maghiară sau germană. Şi limbajul teatral s-a schimbat, astfel încât jocul actorilor este mult mai direct, mai modern şi mai apropiat de educaţia vizuală şi culturală a tinerei generaţii.

Modalitatea de abordare a actorului pentru construirea personajului poate fi diferită, dar toți își trag seva din marile teorii teatrale, general valabile. Și totuși, în funcție de cultura și natura poporului din care provine, există mici diferențe în abordare. Actorului român, după ce i s-a explicat contextul piesei, viziunea regizorală, tipologia personajului, i se poate da voie să se joace cu personajul, să fie liber să improvizeze, ceea ce îi place foarte mult. În zilele noastre, odată cu noua dramaturgie, atât românească contemporană, cât şi a scriitorilor străini, pe actorul tânăr român îl caracterizează lejeritatea, interpretarea liberă, aproape de felul de a fi din *civilie*, acest lucru ducând însă, de multe ori, la o exagerare a acestei *normalităţi*. Pe scenele româneşti, dar mai ales pe scenele de teatru independente, întâlnim adesea actori tineri extrem de fireşti, de multe ori cu mijloace expresie exacte, dar care se apropie de pericolul de a se şabloniza într-un stil de interpretare preluat din viaţă, *ca pe stradă*, ceea ce se concretizează într-un pericol pentru ei ca actori, deoarece moda teatrală trece, iar repertoriul dramaturgic se schimbă, în pas cu vremurile. O încercare de

deteatralizare, o aruncare peste bord a unor vechi tradiţii, un drum plin de riscuri şi, câteodată, greşeli, din prea mult entuziasm sau atitudine frustă.

Această schimbare vine şi din noile forme de teatru-documentar, de teatru social, de teatru comunitar, născute din formele mai vechi de teatru politic ale lui Piscator, Brecht sau Augusto Boal, forme reinventate care fac să trăiască scenic conflictele şi situaţiile de criză din societatea românească de astăzi. S-a permanentizat, de asemenea, o formă asemănătoare genului italian de *teatro di animazione civile,* un gen de teatru monologal, ce expune evenimente istorice şi crize locale, până la procese intime ale personajului, care traversează schimbări sociale şi politice dureroase. Putem enumera, ca exemplu, specacolele *Amalia respiră adânc*, *Capete înfierbântate*, *Complexul România*, *România, te pup, România XXI,* printre autorii români contemporani care susţin acest tip de teatru prin scrierile şi regiile lor, numindu-i pe Mihaela Michailov, Peca Ştefan, Ştefan Craman, Gianina Cărbunariu, David Schwartz, Bogdan Georgescu ş.a.

Actorii sunt prezenți atât în teatre de repertoriu, cât şi în teatre *underground* sau teatre de club, unde interpretarea nu poate fi decât una naturală, cât mai apropiată de felia de viaţă pe care o descrie textul, ţinând cont şi de spectatorul care se află la câţiva paşi de actor.

În ceea ce priveşte abordarea actoricească, actorul german este cunoscut pentru seriozitatea cu care lucrează şi duce la bun sfârşit o misiune teatrală. Faţă de actorul român, la cel german trebuie să pleci invers, abordând inteligenţa, capul actorului, pentru a ajunge la sensibilitate, la inimă. Capul, raţiunea sunt mai presus de orice. Apoi vine trupul, expresie a aceleiaşi raţiuni, un trup antrenat, capabil să execute mecanicizat sarcini dintre cele mai grele, fizicalitatea lor fiind invidiată şi lăudată de creatorii de teatru români care au lucrat cu ei.

Pentru a ne putea apropia de teatrul de limbă germană trebuie să ne apropiem și de câteva aspecte istorice. Germania a avut parte de un mare eveniment, în istoria nu foarte îndepărtată, bazat pe o flacără interioară foarte puternică. Pe scurt, este vorba de încercarea lui Adolf Hitler de a cuceri lumea şi de a-şi impune ideile, având alături majoritatea poporului german. Eşecul a avut un efect traumatizant pentru poporul german. Dezamăgirea a fost fără margini, iar stupoarea pe care o mare parte din oameni au simţit-o, conştientizând cum au fost manipulaţi, i-a făcut pe oameni să se protejeze de o altă flacără sufletească atât de mare, fiindcă aceasta, evident, le-a înceţoşat raţiunea. Astfel, s-a luat tacit o decizie colectivă de a nu-şi mai lăsa vreodată raţiunea subminată. Istoria României din ultima perioadă nu a fost una bazată pe vreun fel de flacără interioară. Istoria ni s-a impus. Totuşi de aici reiese cea mai importantă caracteristică a societăţii noastre, care se reflectă, bineînţeles, şi la nivel cultural: simţul umorului. Românul face haz de necaz...

Germania se situează climatic într-o zonă mai rece decât România. Diferenţele climatice sunt mai mici ca la noi. În România temperatura e destul de neregulată, fiind aproape imposibilă demarcarea unei monotonii climatice. Astfel, spiritul românesc este mai dinamic, mai viu, pe când cel german nu mai pune preţ aşa de mare pe trăirile

intense. Cultural, românii se aseamănă cu germanii din est, fiindcă istoria lor recentă este foarte asemănătoare cu a noastră. Tot un regim socialist, acelaşi sistem represiv, cu aceeaşi securitate, cu aceleaşi episoade de spionaj între membrii aceluiaşi popor etc.

Per ansamblu, în spaţiul germanic există o deschidere mai mare de înţelegere a diverselor fenomene culturale, etnice, religioase şi chiar de orientare sexuală. Subiecte care sunt încă tabu în spaţiul românesc, au fost deja analizate şi dezbătute în limbaj teatral cu câteva decenii în urmă.

Având în vedere aceste stări de fapt, putem vedea uşor de ce următoarea perspectivă este una foarte interesantă. Este vorba de Teatrul German de Stat din Timişoara. Aici se întâlnesc cele două stiluri. Sunt actori români, dar şi germani. Stilul de joc este atât raţional, cât şi afectiv. Actorii din Germania care vin în Timişoara pentru a juca, sunt în primul rând curioşi, iar mai apoi plăcut surprinşi de atmosfera din teatru. Profesionalismul este îmbinat cu buna dispoziţie, iar colegialitatea este baza pe care se construieşte orice spectacol. Acest lucru nu este unul neapărat comun în Germania şi astfel mulţi dintre actorii invitaţi îşi prelungesc contractele.

Aflându-se într-o situaţie diferită faţă de cea a teatrului maghiar, care reprezintă o minoritate mult mai mare din punct de vedere numeric, dar şi ca implicare în viaţa minorităţii, Teatrul German de Stat din Timişoara este unul dintre cele două teatre în limba germană existente în România, din Sibiu și Timișoara, faţă de cele nouă aparţinând culturii maghiare (Cluj, Sfîntu Gheorghe, Miercurea Ciuc, Gheorgheni, Odorheiu Secuiesc, Satu Mare, Oradea, Tîrgu Mureş şi Timişoara). E drept, minoritatea germană număra, la recensământul oficial din 2011, puţin peste 35.000 de etnici, pe când cea maghiară totaliza 1.227.623 de persoane...

De la luciditatea actorului german ajungem la patosul şi implicarea actorilor maghiari, care şi-au ocupat, în ultimii ani, un loc bine-meritat în elita teatrală românească.

Pe scenă, actorul maghiar trebuie abordat pe partea de sentiment, trăirea fiind cea care precede cuvântul, acesta venind în urma unei avalanşe de trăiri. Interesant de observat că, potrivit actorului maghiar şi profesorului de teatru Sütò Andraş, absolvent al Universităţii de Artă Teatrală din Târgu-Mureş, în şcoala de teatru maghiară, că este de la Târgu-Mureş, Cluj sau Budapesta, în primul semestru de şcoală, studenţii nu au voie să folosească cuvântul, trebuind să descopere în primul rând cum pot exprima ceva cu ochii, cu faţa, cu corpul, descoperind astfel că dincolo de gură au şi două mâini, două picioare, doi ochi, două sprâncene, o faţă, dezvoltându-se astfel expresivitatea feţei, a corpului, iar actorul conştientizează că poate vorbi cu ochii, cu sprâncenele, cu corpul. Privind un actor maghiar în focul creaţiei, se poate observa această expresivitate corporală lucrată, de asemenea se poate vedea cum trăirea îi arde faţa, cum ochii transmit cu adevărat dragoste, tristeţe sau ură, după caz. Legat de acest „foc interior”, regizorul Tompa Gábor asemăna teatrul maghiar cu cel catalan, prin prisma acestei arderi interioare a actorului.

O altă caracteristică de bază a actorului maghiar: nevoia de mişcare, ritm, puls, traduse prin apetenţa teatrului maghiar pentru dans, muzică şi mişcare, dramaturgia

maghiară având parte chiar şi de opere rock - *Attila, Istvan á Kiraly, Drugs*. Această apetenţă vine din tradiţia teatrului maghiar, în care cabaretul, opereta şi musicalul au avut şi mai au un loc important. Cabaretul politic a dezvoltat tehnica actorului maghiar, care trebuie să stăpânească foarte bine dansul şi cântatul, punându-se încă din faza studiilor de licență un mare accent pe această pregătire muzicală şi coregrafică.

De amintit și perenitatea teatrului de limbă idiș, care este prezentat pe scena Teatrului Evreiesc din București. Cu prime reprezentații în grădinile din Copou-ul ieșean, la „Pomul verde" în 1876, continuat apoi în diverse forme, înainte și după perioada beligerantă de la mijlocul secolului trecut, teatrul evreiesc continuă să reziste, cu toată scădrea numărului de vorbitori de idiș. Limba idiş este limba evreilor din centrul şi răsăritul Europei, limba Hasidimilor (evlavioşii, sfinţii), ce a apărut în secolul al XI-lea, în Renania, derivând din *Mittelhochdeutsch* – limba germană din Evul Mediu. Ea conţine elemente germanice, ebraice şi romane şi se scrie cu caractere ebraice.

În prezent, repertoriul Teatrului Evreiesc ne arată înclinaţia acestui teatru spre comedie – comedii muzicale evreieşti, comedii clasice şi bulevardiere, fiind, totuşi, prezente şi drame evreieşti – *Anne Frank, Astă seară, Lola Blau, Păpuşarul*. Ca şi la începuturile sale, şi acum, în piesele idiş, muzica joacă întotdeauna un loc foarte important, ținând aproape de teatru majoritatea membrilor comunității. Teatrul s-a bucurat de prezenţa pe scena proprie a unor nume importante din teatrul românesc, vorbitoare sau nu de idiș. Numesc aici doar câteva personalităţi teatrale ca Maia Morgenstern, Constantin Dinulescu, Rudy Rosenfeld, Theodor Ranetti, Mircea Rusu. Majoritatea spectacolelor se joacă încă în limba idiş, cu traducere la cască, uneori spectacolele fiind prezentate în limba română, în acest aspect trebuind să ținem cont că mai toți actorii sunt absolvenți ai școlii românești de teatru din București.

Ce nu se poate nega este că în România, talentul este o floare prezentă în mulţi actori, îndiferent de limba exprimată pe scenă, de la Timişoara la Iaşi, de la Sibiu la Sf. Gheorghe, de la Oradea la Craiova, de la Târgu-Mureş la Piatra Neamţ şi de la Cluj-Napoca la Bucureşti. Acesta din urmă având avantajul concentrării forţelor actoriceşti prin mirajul succesului şi al realizării, într-un fel sau altul... Acest talent a fost şi este în continuare o carte de vizită pe care teatrul românesc a purtat-o şi a arătat-o cu succes în teatre din toată lumea. Ca o concluzie a celor prezentate, a celor aflate din discuţii cu oamenii implicaţi în acest fenomen teatral, a celor scrise de oameni de teatru în mărturisiri şi în gânduri exprimate în diverse ocazii şi pe diverse suporturi, diferenţa între diversele exprimări lingvistice în teatru constă nu în limba vorbită pe scenă, ci în atitudinea pe care o are fiecare actor în parte în faţa pregătirii rolului şi în momentul prezentării acestuia în momentele magice pe care le reprezintă orele de spectacol. Pentru un actor important este să gândească în situaţii scenice, în relaţii între personaje, să creadă în sacralitatea teatrului. Și da, să păstreze memoria teatrului universal și național.

Limba nu reprezintă un obstacol, esenţial fiind limbajul teatral comun, atunci când el există. În teatru se lucrează cu emoţii, cu gesturi, cu obiecte, cu imagini. Nu mai suntem în epoca în care se lucrează doar cu raţiunea, doar cu sentimentele, doar cu

textul sau doar cu corpul, în afara proiectelor dedicate unui sistem anume de joc. Disponibilitatea de a încerca drumuri noi, disciplina care se creează în anumite colective şi atmosfera creativă regăsită în unele teatre, conduse pe această cale, au dus la formarea unor nuclee propice naşterii unor serii de spectacole care au intrat în istoria teatrului românesc, indiferent de limba în care s-au jucat.

Faptul că avem şansa unor teatre de expresie diferită, recte în în limba română și în limbi ale minorităților, este un avantaj al peisajului teatral românesc. Bineînţeles, unele au ceva în plus, dar în acelaşi timp, ceva în minus, dar acel plus face diferența.

Referințe bibliografice

Banu, George. 2013. *Iubire şi neiubire de teatru*. Iaşi: Editura Polirom.
Banu, George. 2009. *Repetiţiile şi teatrul reînnoit; secolul regiei*. Bucureşti: Editura Nemira.
Bercovici, Israil. 1998. *O sută de ani de teatru evreiesc în România*. Bucureşti: Editura Integral.
Brădăţeanu, Virgil. 1979. *Istoria literaturii dramatice româneşti şi a artei spectacolului*. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică.
Cojar, Ion. 1998. *O poetică a artei actorului*. Bucureşti: Editura Paideia.
Kántor, Lajos. 1998. *Teatrul maghiar în Transilvania*. Bucureşti: Editura Integral.
Massoff, Ioan. 1974. *Teatrul românesc. Privire istorică*. Volumul V. Bucureşti: Editura Minerva.
Nan, Bogdan. 2011. *Das Geschichte des Deutschen Staatstheater Temeswar*. Timişoara: Editura Mirton.
Recensământul populației și locuințelor. Volumul II: Populaţia stabilă (rezidentă) – structura etnică și confesională. 2011. Disponibil online: https://www.recensamantromania.ro/rpl-2011/rezultate-2011/, ultima accesare: 12.10.2021.
Solomovici, Teşu. 2010. *Istoria Teatrului Evreiesc*. Bucureşti: Editura Teşu.

DOI: 10.35923/QR.09.03.28

Aida MARC
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Clara Schumann – o personalitate umbrită de cutumele vremii

Abstract: (Clara Schumann – a personality overshadowed by the customs of the time) Clara Josephine Schumann (born Wieck) a distinct personality of the 19th century, was one of the most brilliant pianists of the time. The wife of one of the most famous composers and pianists of the time, Robert Schumann, her name has always been associated with it. In the eyes of society, she primarily played the role of wife and mother, and her qualities as a musician were less relevant However, Clara was a prolific composer, a renowned teacher, a valuable music critic and impresario. This remarkable talent of her was overshadowed by the simple 'guilt' of being born a woman. Music, the piano in this case will be the landmark of the education, this being due exclusively to Mr. Friedrich Wiek, Clara's father, the only piano teacher she ever had. Mr. Wieck was one of the most renowned pedagogues in Europe, which is also the reason why he put high hopes in his talent and skill as a pedagogue. Clara's piano debut took place in Leipzig, Gewandhaus, on October 20, 1828, at the age of nine. Later, during adulthood, Clara's piano playing was both dramatic and poetic. Her touch was fine but also full, intense. She played with deep feeling but also with a lot of discernment and a critical sense: "Distinctly", Liszt exclaimed, listening to her! Clara Schumann's compositional activity is a rich one for the piano repertoire and for the vocal one. After Hildegard von Bingen, Clara Schumann managed to establish herself as the only female composer of international renown. There were other contemporary female musical personalities such as Fanny Mendelssohn and Pauline Viardot who still failed to establish themselves internationally, having only a national recognition. The first national homage to the personality of Clara Schumann from the German state was the fact that she printed her face on the 100 DM banknote in 1996. Also as a sign of recognition and homage, the British pianist Lucy Perham was the first performer of the integral piano works. Clara Schumann's personality, talent and brilliance are now beginning to surface and regain their well-deserved status.

Keywords: *woman, pianist, composer, teacher, fame.*

Rezumat: Clara Josephine Schumann (născută Wieck), personalitate distinctă a sec. al XIX-lea, a fost una dintre cele mai strălucite pianiste ale vremii. Soţie a unuia dintre cei mai renumiţi compozitori şi pianişti ai vremii, Robert Schumann, numele ei a fost mereu strâns legat de acesta. Ea îndeplinea în ochii societăţii în primul rând rolul de soţie şi de mamă, iar calităţile sale de muzician au fost mai puţin relevante. Cu toate acestea, Clara a fost o compozitoare prolifică, o profesoară de renume, un critic şi impresar muzical de valoare. Acest remarcabil talent al său a fost umbrit de simpla ‘vină’ de a se fi născut femeie. Muzica, pianul în speţă va fi piatra de temelie a educaţiei sale, aceasta datorându-se exclusiv domnului Friedrich Wieck, tatăl Clarei, singurul profesor de pian pe care aceasta l-a avut vreodată. Dl.Wieck a fost unul din pedagogii de renume european, acesta fiind şi motivul pentru care şi-a pus mari speranţe în talentul şi priceperea sa ca pedagog. Debutul pianistic al Clarei a avut loc la Leipzig, Gewandhaus, la 20 octombrie 1828, la vârsta de 9 ani. Mai târziu, în perioada maturităţii, cântatul la pian al Clarei era deopotrivă dramatic dar şi poetic. Tuşeul ei era fin dar şi plin, intens. Cânta cu mult suflet dar şi cu mult discernământ şi simţ critic: „Distintissimo”, a exclamat Liszt, ascultând-o! Activitatea componistică a Clarei Schumann este una bogată pentru repertoriul pianistic în speţă iar apoi pentru cel vocal. După Hildegard von Bingen, Clara Schumann a reuşit să se impună ca singura femeie compozitor de renume internaţional. Au mai existat şi alte personalităţi muzicale feminine contemporane precum Fanny Mendelssohn si Pauline Viardot care nu au reuşit totuşi să se impună în plan internaţional, având doar o recunoaştere naţională. Prima omagiere la

nivel naţional al personalităţii Clarei Schumann din partea statului german, a fost faptul că a imprimat pe bancnota de 100 DM chipul ei, în anul 1996. Tot în semn de recunoaştere şi omagiere, pianista britanică Lucy Perham a fost prima interpretă a integralei lucrărilor pentru pian. În prezent personalitatea, talentul şi strălucirea Clarei Schumann încep să iasă la suprafaţă şi să îşi recâştige statutul binemeritat

Cuvinte-cheie: *femeie, pianistă, compozitoare, profesoară, renume.*

Statutul femeii în epocă.

Numele Clarei Schumann pentru cei mai mulţi dintre noi, ne duce direct sau indirect cu gândul la Robert Schumann. Numele ei este involuntar asociat cu acela de soţie a celebrului compozitor. Pe nedrept este trecut în subsidiar personalitatea distinctă a acestei *doamne,* faptul că ea a fost o compozitoare prolifică, o profesoară de renume, critic şi impresar. Nu în ultimul rând a fost şi una dintre cele mai strălucite pianiste ale secolului al XIX- lea.

Numele ei în acea vreme şi poate şi astăzi pentru unii, este strâns legat de cel al lui Robert Schumann, de calitatea sa de soţ al ei şi de compozitor renumit al vremii. Numele Clarei Schumann este asociat şi de cel al lui J. Brahms, tot renumit compozitor, prieten şi apropiat al cuplului Schumann. Speculaţia vremii era că apropierea intimă de Brahms a fost piedica în detrimentul carierei ei de compozitor, dar aceasta, de fapt era doar o presupunere. Realitatea era alta: profesia, reputaţia, indiferent de domeniul exercitat în secolul al XIX-lea era strict apanajul bărbaţilor. Rolul femeilor în societatea germană din acea vreme era foarte redus. Femeia cu certitudine nu putea fi considerată egala bărbatului. Rolul ei era de a trăi în umbra soţului, de a trăi doar pentru el, pentru a-i împlini acestuia dorințele. Responsabilitatea femeii era să-l sprijine şi să-l ajute pe acesta în promovarea carierei sale şi, desigur, datoria supremă era de a continua descendenţa familiei şi de a face cât mai mulţi copii.

Cu toate că rolul femeii era acela de procreere, femeia nu avea un drept oficial sau legal asupra copiilor, drepturile depline le avea doar tatăl; cu atât mai mult acest drept era exercitat în cazul unui divorţ. Un exemplu viu este chiar cazul Clarei Schumann care a trăit într-o familie monoparentală, ea fiind crescută doar de tatăl ei, sub severa lui autoritate. În urma divorţului acestuia de mama fetei, el obţine drepturi depline asupra fiicei (Schulz, 2015, 1). Dreptul la vot al femeii şi la educaţie era interzis, deoarece la femei se considera că nu este necesară dezvoltarea inteligenţei lor. Posibilitatea primirii unei educaţii era drastic limitată. Până în 1908 unei tinere fete îi era interzis să absolve liceul; ea era nevoită să îşi încheie studiile la vârsta de 15-16 ani: „Fiecare fată învață doar de la bărbatul pe care îl iubește și învață ce și atât cât vrea bărbatul iubit” aceasta era deviza societăţii de atunci (*ibidem*).

Prototipul femeii germane era „eine gute Hausfrau” (gospodina perfectă), adică femeia care se rezuma la treburile casnice, care se îndeletniceşte cu gătitul, cu lucru de mână, cu tot ce este legat de manualitate, dexteritate, îndemânare. Dacă se putea

pune problema unei remunerații, asta era posibil doar în cazul în care femeile erau necăsătorite, munceau la câmp**,** şi erau ziliere. Atunci puteau fi remunerate, dar câştigau jumătate din salariul unui bărbat, chiar dacă prestau cot la cot munca cu acesta. În vremea aceea erau respectate regulile imperiale, femeia căsatorită avea voie să muncească doar cu acordul oficial al soţului, dar nu avea voie să aibe banii proprii, chiar dacă ea ar fi fost cea care îi câştiga. O soţie model, trebuia să manifeste o loialitate absolută faţă de soţul ei.

Fermitatea masculină îşi face simţită prezenţa în casa familiei Wieck şi în cazul domnului Wieck care este nemilos în faţa tinereţii, feminităţii şi fragilităţii fiicei sale. Într-un episod din viaţa de „turneu" a Clarei la Paris, tatăl se arată neînduplecat: ea singură trebuia să îşi plătească profesorul de franceză din banii ce urma să-i câştige de pe urma concertului. „Eleganţa în Paris este cel puţin la fel de necesară ca şi muzica bună", aşa cerea tradiţia franceză astfel că şi în acest caz, Clara îşi achită din banii de concert rochiile de scenă. La un moment dat, când se plânge tatălui că nu mai rezistă călătoriilor după atâtea ore cu poştalionul, acesta îi înmânează nişte ştime şi îi spune „studiază partitura asta, o să-ţi mute gândurile în altă parte" (Schreiber, 2019, 1).

Călătorind dintr-un oraş într-altul, fără pauze, de multe ori din trăsură ajungea să concerteze direct pe podium fără să apuce să mai aibă ocazia de a face o acomodare cu pianul, iar de multe ori cânta fără să mai apuce cina**.** Tatăl ei era cel care îi administra banii de pe concerte. Cu toate că tânăra pianistă câştiga din ce în ce mai mulţi bani de pe urma concertelor, ceea ce îl umplea de mândrie pe domnul Wieck, totuşi condiţiile de deplasare ale concertelor pe care le alegea acesta erau foarte vitrege. Tatăl găsea o modalitate de transport în condiţii improprii în ciuda veniturilor substanţiale ale fetei. Călătoreau enorm de multe ore, luau diligenţa cea mai ieftină, cu spaţiul cel mai strâmt, uneori mergând câte patru zile în şir fără să oprească. Domnul Wieck rămânea rece la toate neajunsurile fiicei.

La fiecare concert era nevoită să îşi schimbe garderoba, rochia albă era uzanţa vremii, rochie, care uneori era foarte strâmtă, o strângea şi o lăsa fără aer, dar Clara trebuia să fie în ton cu gustul vremii. La concerte, în ciuda condiţiilor vitrege, Clara cânta impecabil. Cânta totul fără partitură, fără greşeli, piese de o rară virtuozitate; ea a fascinat auditoriul, şi chiar a ajuns să ia masa cu oameni din înalta societate: generali, conţi, contese etc. Când îl întreabă pe tatăl său ce să vorbească cu aceşti oameni de vază acesta ii spune: <spune-le doar „oui, oui, bon plaisir> sau < non, non, merci>. Asta va fi suficient!" (*ibidem*).

Vorbirea nu era punctul ei forte, deoarece a început să vorbească primele cuvinte doar de la vârsta de patru ani, aproape în acelaşi timp cu cântatul la pian, dar cu toate acestea la Paris ea devine tot mai îndrăzneaţă. La Paris întâlneşte mulţi artişti, cu toţii sunt mult mai vârstnici ca ea, şi au deja o faimă binecunoscută, dar toţi sunt plini de admiraţie în faţa personalităţii şi talentului Clarei. Unul dintre ei este Niccolò Paganini, care cânta sub privirile ei ca un *Weltmeister* care îi prezice fetei o carieră de viitor strălucită; celălalt este F. Liszt, care a impresionat-o prin măiestria sa dusă în extrem: prin faptul că rupea multe din corzile pianului. A mai întâlnit un talent cu ochii trişti,

care au făcut-o să lăcrimeze la atingerea pianului – Chopin, subţirelul şi sensibilul bărbat. Dar dintre toţi cel mai mult l-a îndrăgit pe F.M. Bartholdy, care i s-a părut ei că a privit-o de la bun început ca pe o prietenă şi nu ca pe o „*zuckerpuppe*" (păpuşă de zahăr). Prietenia lor a continuat şi în anii maturităţii şi a rămas până la moartea compozitorului. Dintre virtuozii pianului făcea parte şi Friedrich Kalkbrenner, care i-a admirat talentul şi a avut doar cuvinte de laudă la adresa Clarei. Urmează apoi întâlnirea cu Berlioz, Mayerbeer şi alţii care au elogiat-o la rândul lor (*ibidem*).

Educaţia muzicală

Clara Josephine Wieck s-a născută la 13 septembrie 1819 la Leipzig, dintr-o familie de muzicieni. Tatăl, Friedrich Wieck a fost pianist şi pedagog; de asemenea el a fost şi deţinătorul unei biblioteci muzicale şi a unei firme de pian. Mama, Marianne Tromlitz a fost deopotrivă pianistă şi cântăreaţă. Soţii Wieck au fost căsătoriţi timp de opt ani, iar atunci când Clara a împlinit patru ani şi jumătate părinţii s-au separate. Deoarece legea considera copiii „proprietatea tatălui" la vârsta de cinci ani Clara s-a întors să locuiască împreună cu tatăl său. De atunci relaţia cu mama ei a fost aproape inexistentă până când aceasta a împlinit vârsta de douăzeci de ani, deoarece şi în acest caz legătura dintre mamă şi fiică conform legilor putea exista doar cu acordul tatălui, care nu a vrut să-i acorde această favoare.

Clara a fost cel de-al patrulea copil al soţilor Wieck. În ziua în care Clara s-a întors de la mama ei, a şi început educaţia micuţei. Tatăl a ţinut cu orice preţ ca fata să-i calce pe urme şi să îmbrăţişeze acelaşi domeniu ca al său. El şi-a pus mari speranţe în talentul şi priceperea sa ca părinte şi pedagog în educaţia muzicală a fetei, deşi avea îndoieli la început în privinţa fetei, deoarece în general nu avea încredere în capacităţile cognitive ale sexului feminin. Cu toate acestea, timp de patru ani lecţiile de pian erau zilnice şi se desfăşurau după un plan riguros. Lecţiilor de pian li se adăugau lecţiile de compoziţie, teorie, armonie, contrapunct. Pentru studierea acestor cursuri a avut personalităţi de seamă care s-au ocupat de educaţia ei muzicală: compoziţia a studiat-o cu directorul operei din Leipzig, Heinrich Dorn (1800-1892), iar teoria şi armonia a parcurs-o cu Christian Theodore Weinling (1780-1842) cantorul bisericii din Thomaskirchhof. Contrapunctul l-a studiat cu Siegfried Wilhelm Dehn (1799-1858), atunci când mergea în turnee la Berlin. La Dresda a studiat orchestraţie cu Carl Reissiger (1798-1859) capelmeistru al curţii (Reich, 2001, location 739).

Ca orice persoană de sex feminin, Clara nu merge la şcoală decât pentru o scurtă perioadă de timp, perioadă în care frecventează cursurile la şcoala din cartier. Ocazional are un instructor privat pentru lecţii de literatură şi istorie universal şi, de asemenea, studiază limbi străine precum engleza şi franceza. Deoarece educaţia Clarei trebuia să fie desăvârşită, acestor lecţii li se adăugau ore de canto şi de vioară.

Wieck era considerat un mare pedagog al vremii, el fiind renumit în acest sens în întreaga Europă. Lecţiile de pian ale domnului Wieck erau concepute după o metodă proprie; el nu folosea metoda convenţională de predare ci o metodă bazată pe experienţa anilor săi de predat, metodă publicată mai întâi la Leipzig în anul 1853,

intitulată *Clavier und Gesang: Didaktisches und polemisches* (Pian şi Voce: didactice şi polemice*)* şi *Musikalische Bauernsprűche und Aphorismen* (Aforisme şi zicale muzicale ţărăneşti) publicată tot la Leipzig în anul 1871. O altă metodă de iniţiere în măiestria pianistică folosită de Fr. Wieck a fost cea a lui John Field (inventatorul nocturnelor pentru pian) şi cea a lui Johann Bernhard Logier. Sistemul Logier avea un principiu inovativ pe baza unui aparat cu sistem de pârghii care permitea aşezarea mâinii şi a încheieturii deasupra clapelor albe, în aşa fel încât mâna putea fi condusă şi controlată, aceasta servind la îmbunătăţirea tehnicii şi dobândirea unei poziţii ideale în cântat. Tatăl, domnul Wieck a fost singurul dascăl pe care Clara l-a avut vreodată, fiindcă zice el: "am reflectat 25 ani la educaţie ca să-mi pun în practică ideile. În ultimii şapte ani nu am trăit decât pentru fiica mea, Clara (*ibidem,* location 725). La rigurozitatea orelor de studiu se mai adăugau şi seratele muzicale la care copila era nevoită să participe împreună cu tatăl său. De la vârsta de şase ani a participat la fiecare spectacol de operă ce se punea în scenă la Leipzig. Înainte de orice concert (fie concert simfonic sau de operă), ea trebuia să studieze partitura ce urma să fie cântată în acea seară.

La acest program educaţional se mai adăugau întrunirile cu muzicieni de seamă, interpreţi virtuozi care se bucurau de această oportunitate pentru a-şi cânta compoziţiile în primă audiţie. De asemenea şi editorii, publiciştii vremii aveau un loc privilegiat în casa domnului Wieck la aceste întruniri care aveau loc de două ori pe zi: dimineaţa şi seara. Astfel micuţa virtuoză a avut şi un public rafinat în faţa căruia îşi etala priceperea, public, care îi aprecia talentul şi îi încuraja cântatul la pian. Printre aceste personalităţi s-a aflat şi Friedrich Hofmeister, celebrul editor şi Gottfried Finck, editor la *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Printre invitaţii casei a apărut şi cel care avea să schimbe cu totul destinul Clarei: Robert Schumann! care a descins la Leipzig în 1830 în casa familiei Wieck, luând parte zilnic la întrunirile muzicale ale familiei.

Robert îl cunoscuse anterior pe domnul Wieck la una din seratele muzicale, în casa unui meloman, doctorul Ernst August Carus care pe atunci era directorul spitalului de boli nervoase din apropiere de Colditz, lângă Leipzig (*ibidem,* location, 1024). Tot atunci a auzit-o şi pe Clara cântând pentru prima dată. Impresionat de tehnica şi muzicalitatea fetei, Robert se decide pe loc pentru a lua lecţii de pian cu renumitul profesor Wieck. Providenţa l-a desemnat tot pe domnul Wieck ca personaj principal în cariera ce avea s-o parcurgă tânărul şi impetuosul Robert. Robert fusese trimis de mama lui la studiul avocaturii în Leipzig, dar după doi ani de studiu el mărturiseşte mamei că se simte mult mai atras de muzică şi că ar dori să renunţe la cealaltă disciplină. Pentru a lua hotărârea cea dreaptă, mama lui Robert îi cere sfatul domnului Wieck. Acesta îi pecetluieşte lui Robert soarta pentru totdeauna ca muzician şi viitor ginere spunând mamei că dacă acesta va îmbrăţişa cariera muzicală „ în trei ani va deveni printre cei mai mari pianişti în viaţă". Debutul în calitatea sa de pianist-virtuoz al Clarei a avut loc la Leipzig, Gewandhaus, la 20 octombrie 1828, la vârsta de 9 ani.

Debutul a avut loc sub egida unui alt nume familiar lumii muzicale. De fapt, Clara debutează ca invitat special al renumitei pianiste austriece Ernestine Perthaler

unde a cântat împreună cu o altă pianistă, Emilie Reichold, elevă a tatălui său, „Variaţiuni pe un marş din opera Moise" a lui Friedrich Kalkbrenner. Apariţia solistică cu program integral a avut loc câteva săptămâni mai târziu, pe 8 noiembrie când a interpretat „Rondo brilliant" de F. Kalkbrenner, „Variaţiunile briliante" op. 23 de Henri Herz, „Quator concertant pentru patru piane „op. 230 de Carl Czerny şi propria compoziţie – „Patru poloneze", op. 1.

Critica vremii susţine că tânăra pianistă stăpânea instrumentul cu o măiestrie de neîntrecut, că avea o uşurinţă tehnică uimitoare, iar interpretarea ei era de o simţire profundă. Se spunea că avea un spirit poetic, iar tuşeul ei era ca un ton vocal, plin, şi deloc superficial, cu o atenţie deosebită în urmărirea strictă a intenţiilor compozitorului. Cântatul la pian al Clarei era deopotrivă dramatic dar şi poetic. Tuşeul ei era fin dar şi plin, intens. Cânta cu mult suflet dar şi cu mult discernământ şi simţ critic. La vârsta de 13 ani a fost prima pianistă care cânta tot programul de concert din memorie. Bineînţeles că statutul său de *Wunderkind* a adus un public numeros în saloanele vremii şi sălile de concert. Mai târziu acest statut s-a transformat, ea devenind una dintre cele mai mari şi renumite pianiste ale sec. XIX (Finscher, 1994, 1007).

La început repertoriul ei cuprindea piesele compozitorilor contemporani precum Sigmund Thalberg, Henri Herz, Friedrich Kalkbrenner, Johann Peter Pixis. La vârsta maturităţii repertoriul ei s-a lărgit cu lucrările lui Beethoven, Mendelssohn şi Chopin, iar mai târziu a aprofundat în totalitate piesele lui Schumann şi Brahms, piesele acestuia din urmă cântându-le adesea direct de pe manuscris. Din nenumăratele apariţii ale Clarei pe podiumul de concert multe au rămas în anonimat, dar după programele de sală adunate, ea ar ar fi avut peste 1299 de concerte.

Activitatea didactică

Clara a fost o profesoară renumită, a fost devotată elevilor şi studenţilor săi precum a fost devotată familiei şi muzicii pe care le-a iubit deopotrivă cu ardoare. Primul elev cu care şi-a exersat vocaţia de profesoară pe când avea 12 ani, a fost fratele ei Alwin. Ea a îmbrăţişat ideea tatatălui ei care o sfătuise că orice interpret virtuoz trebuie să ştie să şi predea. Sub îndrumarea lui, folosind aceleaşi metode învăţate de la el, şi-a început şi cariera didactică. Atunci când mergea în turnee să concerteze îşi făcea timp pentru lecţii private pentru doritorii din auditoriu care veniseră să-i asculte concertele. De obicei dădea lecţii de pian unor bogătaşi francezi şi englezi care erau entuziasmaţi şi onoraţi în acelaşi timp pentru indicaţiile primite de la o astfel de personalitate.

Pentru scurt timp în 1843 a fost numită profesoară de pian la Conservatorul din Leipzig unde a fost lăsată să-şi impună propriul orar pentru a avea timpul necesar de a se pregăti şi a da concerte. Datorită faptului că avea o viaţă muzicală plină, Clara nu a acceptat decât studenţi cu un nivel foarte înalt de pregătire. Studenţii aveau întâlniri cu ea de două ori pe săptămână în prezenţa altor studenţi şi erau obligaţi să vină şi la seratele muzicale ce aveau loc în casa Clarei pentru a asculta diverse genuri muzicale: muzică simfonică, muzică de cameră şi operă.

Mathilde Verne, o studentă de-a ei care a devenit ulterior o profesoară eminentă de pian şi o concertistă de renume, a avut o mare admiraţie şi pentru omul care era Clara Schumann. Mathilde nota în cartea sa *Chords of remembrance* „că fiecare elev al Clarei Schumann reprezentase pentru ea o «încredere sacră» că nu numai învăţăturile musicale, dar şi caracterul, personalitatea ei, a avut o influenţă foarte mare pentru fiecare dintre noi".

O altă studentă, Marie Fromm, se referă concret într-un articol *Reminiscences of my Music studies with Clara Schumann* la învăţăturile tehnice pe care le-a dobândit şi aplicat ulterior în meseria sa de profesoară şi pianistă. Ea scria că: „metoda de bază a predării pianului era ca braţul să fie foarte liber, că nici un muşchi în partea de sus sau de jos a braţului nu trebuie să fie încordat sau forţat în vreun fel, că […] toată forţa şi calitatea vin din muşchii spatelui."

Clara a fost desemnată ca profesoară la Conservatorul din Frankfurt, funcţie pe care a deţinut-o până la vârsta de 73 de ani, când s-a retras oficial, dar a continuat să predea particular, acasă. În calitate de pedagog a fost la fel de apreciată şi de renumită precum a fost ca interpretă. A fost o persoană caldă, afectuoasă şi apropiată de fiecare elev în parte. Pentru calităţile sale excepţionale directorul Conservatorului de atunci din Frankfurt, Joachim Raff (1822-1882), a afirmat că „ea a fost singura femeie-profesor pe care a angajat-o pentru că o considera egala unui bărbat" (NEW, 2001, 2778).

Compoziţiile

Clara Schumann a avut succes în cariera sa de dascăl, de pianist-concertist, dar s-a bucurat de succes în timpul vieţii şi în ceea ce priveşte lucrările proprii. Ea a fost o familistă convinsă, dar în puţinul timp rămas la dispoziţie, atunci când treburile casnice îi dădeau un mic răgaz, Clara compunea. În jurnalul pe care l-a ţinut împreună cu soţul ei mărturiseşte bucuria de a compune: „nu există nimic care să fie mai presus de bucuria creaţiei, doar aşa pot câştiga ore de uitare de sine, atunci când trăiesc într-o lume a sunetului" (*ibidem*).

Încă din fragedă copilărie Clara constatase că era o practică uzuală ca interpreţii să cânte nu numai lucrări ale compozitorilor contemporani ci şi lucrări proprii. Aceasta era o condiţie *sine qua non*, pentru ca artiştii virtuoşi să îşi cânte propriile compoziţii în public; era un mod de a epata şi de a demonstra pe lângă măiestria artistică şi tehnică şi capacitatea improvizatorică. Clara Schumann un nume deja consacrat, la vârsta de 13 ani începe lucrul la concertul de pian op. 7 pe care îl dedică compozitorului Luis Spohr care avea o faimă deosebită pe atunci, care vorbea cu căldură şi entuziasm de talentul Clarei. În prima etapă a compus o singură parte de concert, *(Konzertsatz)* pe care un an mai târziu îl orchestrează Robert Schumann. *Concertul în la minor,* se compune în varianta finală din trei mişcări interconectate între ele, *Allegro, Romanza şi Finale*. Structura orchestrei respecta alcătuirea acesteia din instrumentaţia tipică a concertului romantic timpuriu. Originalitatea acestui concert o constituie partea a II-a, scrisă în tonalitatea *La b major*, dar în care se renunţă complet la orchestră, astfel că

muzica apare sub forma unui dialog între pian şi violoncel, după o lungă introducere a pianului solo. Concertul nu are nici un fel de asemănare cu *Concertul în la minor* al lui R. Schumann, în afara faptului că ambele concerte sunt scrise în aceeaşi tonalitate; mai degrabă se poate vorbi de o influenţă chopiniană.

Concertul exprimă o stare de pace, de seninătate, cu pasaje de bravură în octave, duble şi salturi mari, întinderi mari de decime mai ales că mâna Clarei permitea acest lucru. Concertul necesită o tehnică suplă, pentru a asigura o continuitate pasajelor de agilitate. Scriitura este una preponderant omofonă, preponderant diatonică, transparentă, puţin încărcată, cu armonii funcţionale. Premiera concertului a avut loc sub conducerea lui Felix Mendelssohn Bartholdy în anul 1835 şi, conform jurnalului Clarei, a fost mai bine primit de public decât *Concertul în mi minor* al lui F. Chopin.

O altă lucrare, poate cea mai bună lucrare a sa, după critica de specialitate, este o lucrare de muzică de cameră: *Trio în sol minor pentru pian, vioară şi violoncel* op. 17. Lucrarea este scrisă între anii 1845- 1846, fiind finalizată la Dresda. Piesa este scrisă într-o perioadă foarte dificilă pentru soţii Schumann: Robert este foarte bolnav, iar Clara este însărcinată cu al patrulea copil, dar din motive necunoscute pierde sarcina. Datorită acestor circumstanţe, nu se ştie unde a avut loc prima audiţie. Dintr-o scrisoare adresată lui Emilie List (o studentă de-a compozitoarei) reiese că lucrarea ar fi fost dedicată iniţial lui Fanny Hensel, sora lui F.M. Bartholdy, dar aceasta nemaiapucând să o vadă, deoarece decedase prematur, pe manuscris nu mai apare nici o altă dedicaţie (Reich, 2001, location 7227).

Lucrarea este compusă în 4 părţi:

I. *Allegro moderato* în sol minor, parte care este scrisă în formă de sonată; partea I descrie o atmosferă senină, are o scriitură preponderent tonală, transparentă în care fiecare instrument îşi etalează părţile solistice cu intervenţii contrapunctice construite pe soliditatea pianului.

II. *Scherzo-trio-scherzo*. Scherzo-ul este în tonalitatea Si b major şi are un tempo mai alert decât cel al primei mişcări; deşi este un menuet, are mai degrabă un caracter vioi. Pianul aici are mai mult rolul de suport armonic, iar vioara deţine supremaţia temei principale, violoncelul având în mare parte rolul de instrument acompaniator. Dialogul tematic se desfăşoară mai mult între pian şi vioară până la apariţia trio-ului, când se modulează în tonalitatea Mi b major. Trio-ul prezintă un caracter liric, meditativ, iar tema principală este dominată de data aceasta de violoncel, care la rândul său reia mai mult dialogul cu pianul; mai apoi Scherzo-ul revine cu acelaşi caracter însufleţit ca la început.

III. Partea aceasta, *Andante*, schimbă din nou tonalitatea la cea a omonimei Sol major. Partea aceasta de la început introduce ascultătorul într-o atmosferă de visare, cu fraze foarte cantabile, cu introducerea pianului pe parcursul a 8 măsuri. În mijlocul părţii apare un ritm mai vioi de note punctate care dau un contrast părţii lente.

IV. *Allegretto-ul* din ultima parte readuce tonalitatea de bază a lui sol minor și readuce atmosfera primei părţi.

Trei Romanţe pentru vioară şi pian op. 22 sunt, dacă nu piesele cele mai des interpretate din creaţia doamnei Schumann, cu certitudine, însă, dintre piesele cele mai cunoscute ale ei şi care i-au adus faima de compozitoare în zilele noastre. Aceste miniaturi, ce poartă seva adânc înrădăcinată a romantismului, au fost scrise în anul 1853 şi au fost dedicate lui Joseph Joachim, violonist, partener de muzică de cameră şi prieten de o viaţă al Clarei.

Prima romanţă este monotematică, dar cu o melodie lirico-pasională foarte bine conturată. Aceasta se afirmă chiar de la început ,când pianul introduce tema plasată la o voce interioară, cu răspunsul oferit imediat la două măsuri de vioară. Tema este prezentată sub forma unui dialog permanent între cele două instrumente. Romanţei îi conferă un caracter pasional şi trist, prin melodia care în sine este mai apăsată, dar şi prin tonalitatea îndepărtată, tonalitatea Re b major.

Cea de-a doua romanţă, ceva mai senină, este scrisă în tonalitatea sol minor, în formă de lied A-B-A, cu secţiunea B în tonalitatea Sol major. Cu toată această schimbare de tonalitate în această nouă secţiune, caracterul nu este unul contrastant.

Ultima romanţă, în tonalitatea Si b major cu menţiunea de *leidenschaftlich schnell* (pasional şi rapid) are un ritm mai alert: deşi este asemănătoare cu prima romanţă, în sensul în care pianul are suportul ritmic şi armonic pe care se clădeşte canavaua viorii, are un caracter mai mişcat şi datorită tempo-ului indicat în partitură. Și această romanță este identică din punctul de vedere al formei cu cea de-a doua romanţă, secţiunea B fiind tot în tonalitatea lui Sol major. Romanţele nu pun nici un fel de dificultate tehnică nici pianului, nici viorii, iar acompaniamentul este unul polifonic şi doar pe alocuri se rezumă la un acompaniament armonic. Pentru a fi interpretate adecvat romanţele necesită o stare specială de contemplare, visare şi o intuiţie perfectă, pentru a reda frumuseţea şi poezia dinlăuntrul acestor bijuterii muzicale.

Activitatea componistică a Clarei Schumann este una bogată pentru repertoriul pianistic în speţă iar apoi pentru cel vocal. Repertoriul ei mai cuprinde: trei romanţe op. 11 pentru pian, o sonată pentru pian în sol minor, trei romanţe op. 21. A mai compus *Soirées musicales*, variaţiuni de concert pe o temă a lui Bellini**,** preludii şi fugi, trei fugi pe o temă de Bach, variaţiuni pe o temă de Robert Schumann, liedurile op. 13, dintre care liedul „Ich hab in deinem Auge" a fost transcris de Liszt ca lucrare solo pentru pian, lucrări corale a capella. Câteva din lucrările pentru pian solo şi pentru voce şi pian sunt fără număr de opus. În afara acestor compoziţii Clara a scris şi câteva cadenţe de concert şi anume cadenţe la concertele pentru pian ale lui Beethoven, la concertul nr. 3 în do minor, la concertul nr. 4 în sol minor şi pentru concertul în re minor, KV 466 de Mozart. De asemenea a scris un aranjament la 4 mâini al cvintetului lui Robert Schumann, apoi are 30 de melodii (lieduri ale lui R. Schumann) transcrise pentru pian, patru studii pentru pedala 'pianoforte' *Studien fűr den Pedal-flűgel* op. 56 aranjate pentru pian solo, menuet I-II din serenada lui Brahms nr. 1 op. 11 şi serenada nr. 2 op. 16 şi altele.

Majoritatea compoziţiilor Clarei sunt etichetate ca având o amprentă chopiniană sau schumanniană iar că uneori se simte acut influenţa lui Mendelssohn. În compoziţiile

pentru pian de tinereţe se simte influenţa compozitorilor la modă: Kalbrenner si Herz. Clara fiind o mare admiratoare şi cunoscătoare a lucrărilor de operă, se poate observa în compoziţiile sale şi influenţa compozitorilor belcanto-ului: Rossini, Donizetti şi Bellini.

Rolul de soţie a fost primordial pentru Clara. A pus mai presus de ea persoana şi personalitatea soţului ei, al cărui geniu l-a intuit foarte bine, cu toate că mulţi dintre contemporanii săi nu l-au apreciat şi nu i-au înţeles muzica. Ea nu numai că l-a îndemnat în permanenţă să compună, dar a cântat în premieră toate lucrările soţului ei pentru pian şi muzică de cameră, atât în timpul vieţii lui, cât şi după stingerea acestuia. În timpul căsniciei, tot ea a fost cea care a copiat toată muzica sa şi a acompaniat toate formaţiile pe care soţul său le conducea.

Recunoaşterea naţională şi internaţională

Într-o lume dominant masculină, Clara, crescută de la vârsta de 5 ani într-o casă monoparentală, cu un tată profesor extrem de exigent şi sever precum domnul Wieck, mai apoi soţie a unui mare compozitor, însă instabil mental, mamă a şapte copii şi muză pentru un alt mare talent precum Johannes Brahms, a reuşit totuşi performanţa să îşi fructifice talentul muzical şi să obţină recunoaşterea talentului în societatea muzicală a vremii. Prin energia ei neobosită şi dorinţa de a-şi susţine familia, printr-o muncă asiduă a reuşit, datorită acestui talent, pe lângă această recunoaştere unanimă, să câştige şi nişte venituri substanţiale. Astfel, din concerte a reuşit să obţină venituri chiar mai mari decât ale soţului ei.

Cu tot succesul şi recunoaşterea talentului, compoziţia pentru Clara Schumann a prezentat un aspect al vieţii în care s-a simțit extrem de vulnerabilă, un fel de „călcâiul lui Ahile”, fiind „ajutată” în acest sens de lumea dominant masculină de care era înconjurată. Precum Hamlet, cu a sa replică celebră: „a fi sau a nu fi”, aşa şi Clara avea îndoielile sale:

> Am crezut cândva că am talent creativ, dar am renunțat la această idee; o femeie nu trebuie să-și dorească să compună – nu a fost încă niciodată una în măsură să o facă. Ar trebui să mă aștept să fiu eu? Ar fi arogant din partea mea să cred asta…să fie Robert creatorul. Asta întotdeauna va trebui să mă facă fericită (NEW, 2008).

În ciuda neîncrederii în capacităţile ei în ceea ce priveşte compoziţia, Robert avea o atitudine la polul opus, era entuziasmat:

> Clara a compus o serie de piese mici, de o ingeniozitate muzicală, cum nu a mai făcut până acum; dar să ai copii și un soț care trăiește întotdeauna pe tărâmul imaginației, nu merge împreună cu compoziția. Nu poate lucra regulat și de multe ori mă tulbur gândindu-mă câte idei profunde sunt pierdute pentru că nu are timpul necesar să le ducă la bun sfârşit.

Concretizarea muncii asidue depuse de Clara a fost transpusă în fapte de Robert. Ca editor al revistei muzicale *Neue Zeitschrift fűr Musik,* el era cel care alegea ce lucrări vor fi publicate în suplimentul revistei sale. În aceste reviste erau publicate compoziţiile lui Bach, Chopin, Mendelssohn, Moscheles etc. El a fost cel îndreptăţit să materializeze totul: el a fost cel care a corespondat şi a luat legătura cu publicaţiile şi publiciştii şi datorită lui a văzut lumina zilei fiecare compoziţie a Clarei. Altfel, ca femeie măritată, aşa ceva ar fi fost de neconceput (Reich, 2001, location 2013).

Cu toată experienţa şi cunoştinţele muzicale acumulate, care au atins un nivel ce depăşea cu mult alţi muzicieni de vârsta şi seama ei, la fiecare lucrare pe care o cânta sau pe care o scria Clara cerea aprobarea, părerea soţului. În ciuda faptului că soţul îi aprecia compoziţiile, ea era mereu neîncrezătoare în sine: „Robert m-a surprins publicându-mi cântecele pe versuri de Rűckert iar printre acestea se aflau şi câteva din lucrările mele nereuşite.” Pe prima pagină a sonatei în sol minor (sonată nepublicată în timpul vieţii) Clara a scris: „Accept-o cu dragoste, bunul meu soţ, şi fii îngăduitor cu Clara ta. Crăciun. 1841”

La vârsta maturităţii, problemele casnice au trecut pe primul loc, şi bineînţeles Robert, al cărui uriaş talent l-a înţeles şi sprijinit. Din această cauză a început să neglijeze compoziţia; mai compunea doar la zile de naştere, de Crăciun şi la cererea expresă a lui Robert. După moartea acestuia (în 1856) s-a oprit definitiv din compus.

Atitudinea societăţii faţă de femeile compozitor era reticentă. Deşi aplauzele la adresa Clarei erau entuziaste, ziarele scriau elogios despre ea, critica de specialitate era mereu surprinsă de realizarea unei lucrări de calitate din partea unei femei şi îi compara lucrările cu acelea ale unui bărbat. Într-un articol ziarul *Allgemeine Musik Zeitung* referitor la lucrarea sa *Trio* op. 17 scrie:

> Femeile rar ajung la o formă de maturitate pentru că aceasta necesită o capacitate excepţională de sintetizare, calitate cu care sunt mai înzestraţi bărbaţii, dar dintre puţinele femei Clara Schumann a demonstrat că are această capacitate (Reich, 2001, location 7105).

În mod surprinzător, Liszt e în ton cu mentalitatea vremii şi, deşi apreciază sincer lucrările Clarei, afirmă nu fără maliţiozitate: „compoziţiile ei sunt chiar remarcabile pentru o femeie”, iar în ceea ce priveşte cântatul ei la pian cu energie, inteligenţă şi acurateţe, „distintissimo ,dar se simte că nu e bărbat”.

Legat de un alt episod referitor la conservatorismul conceptual despre femei, ce domina societatea germană a sec. al XIX-lea, prietenul Clarei, violonistul Josef Joachim, director al Conservatorului din Berlin, după nenumărate încercări de a o angaja pe Clara ca profesoară de pian, a fost nevoit să renunţe deoarece nu a putut convinge „nomenclatura”, care nu voia ca femeile să facă parte din învăţământ; aceştia eventual ar fi putut fi înduplecaţi dacă Clara s-ar fi rezumat la a preda fetelor, dar băieţii fiind majoritari în instituţie, nu au agreat ideea de a avea o femeie-profesor.

După Hildegard von Bingen (1098-1179), Clara Schumann a reuşit să se impună ca singura femeie compozitor de renume internațional. Au mai existat şi alte

personalităţi muzicale feminine contemporane, precum Fanny Mendelssohn (1805-1847) și Pauline Viardot (1821-1910), care nu au reuşit totuşi să se impună în plan internaţional, având doar o recunoaştere naţională.

Decesul Clarei Schumann a avut loc la Frankfurt am Main la 20 mai 1896, la vârsta de 76 de ani. Prima omagiere la nivel naţional a personalităţii Clarei, din partea statului german, a constituit-o faptul că s-a imprimat pe bancnota de 100 DM chipul ei, în anul 1996, la o sută de ani de la moartea acesteia. Lucy Parham, pianistă britanică, a fost prima interpretă care a înregistrat toate piesele Clarei Schumann pentru pian, tot în 1996. În prezent personalitatea, talentul şi strălucirea Clarei încep să iasă la suprafaţă şi să îşi recâştige statutul binemeritat.

Bibliografie:

Cromley, Dorothea.1991.The American Music Teacher: *Clara Schumann :Role model for today's woman* Vol. 41, p.16-19; 77-78.

Finscher, Ludwig.1994. *Clara Josephine Schumann*. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.Heidelberg: Editura Bärenreiter.

Lépront, Catherine. 1993. *Clara Schumann. Viaţa la patru mâini.* În româneşte de Sanda Râpeanu. Cu o introducere de Alice Mavrodin.Bucureşti: Editura Arta Grafică.

Reich, B. Nancy. 2001.*Clara Schumann-The artist and the woman* Cornell University Press.

Webografie:

Cold, Karen. 2019. *Clara Schumann* https://www.nytimes.com/2019/08/28/arts/music/clara-schumann. Ultima accesare 28 martie 2020.

Fulker, Rick. 2019. *Clara Schumann* https://www.dw.com/en/the-power-woman-of-classical-music-clara-schumann/a-50415324, ultima accesare 29 martie 2020.

Morris, Katlyin. 2019. *Clara-Schumann-prodigy-performer-proponent-and-pioneer* https://musicworkshopcompany.wordpress.com/2019/08/14/, ultima accesare 28 martie 2020.

Schreiber, Sylvia.2019. *Aus dem Leben eines Wunderkindes*. https://www.br.de/kinder/hoeren/doremikro/clara-wieck-das-fleissige-und-stille-wunderkind-100.html, ultima accesare 28 martie 2020

Schulz, Lena. 2015. *Die-rolle-der-frau-im-19-jahrhundert-in-den-jahren-1850-1910* https://dierabenmutti.de/2015/04/27/, ultima accesare 29 martie 2020.

NEW-Clara Schumann. 2008. *New World Encylcopedia*. https://ww.newworldencyclopedia.org/entry/Clara_Schumann, ultima accesare 01 decembrie 2021.

DOI: 10.35923/QR.09.03.29

Silvia Sorina MUNTEANU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Kindertotenlieder și *Rückert-Lieder* de Gustav Mahler

Abstract: (*Kindertotenlieder* and *Rückert-Lieder* by Gustav Mahler) On the 110th anniversary of his death, the Kindertotenlieder and Rückert -Lieder lied cycles by Gustav Mahler introduce us to the elegiac and sentimental atmosphere of his creation. Their drama and sophistication of the vocal writing are challenging for both singer and accompanist whether he is an orchestra conductor or pianist. The story of the poet (Rückert) whose poems Gustav Mahler sang in Kindertotenlieder and how they were written, the impact of the two's lives on the genesis of these songs seem incredible by their sad symmetry, but in Rückert-Lieder the light of love and beauty bring a different ambiance to Mahler's creation and the musical dream begins to be interwoven with diaphanous and transparent sounds.

Keywords: *Mahler, Piano, accompaniament, voice, soloist.*

Rezumat: La împlinirea a 110 ani de la moartea sa, ciclurile de lieduri Kindertotenlieder și Rückert - Lieder de Gustav Mahler ne introduc în atmosfera atât de elegiacă și de sentimentală a creației sale. Dramatismul lor și rafinamentul scriiturii vocale sunt o provocare de înaltă ținută atât pentru cântăreț cât si pentru acompaniator fie el pianist ori dirijor la pupitrul unei orchestre. Povestea poetului al căror poeme le-a cântat Gustav Mahler in Kindertotenlieder și cum au fost ele scrise, impactul vieții celor doi asupra genezei acestor cântece par incredibile prin trista lor simetrie, însă în Rückert-Lieder lumina, iubirea și frumusețea aduc creației mahleriene o altă ambianță și visul muzical începe să fie întrețesut de fraze diafane și transparente.

Cuvinte-cheie: *Mahler, pian, acompaniament, voce, solist.*

Ofrandă adusă comemorării trecerii în neființă a marelui compozitor austriac aparținând romantismului târziu, Gustav Mahler (1860-1911) această lucrare prezintă cele două cicluri Rückert-Lieder și Kindertotenlieder în mod succint din punctul de vedere al interpretării.

Gustav Mahler este considerat unul dintre cei mai talentați compozitori de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. A fost unul din ultimii compozitori importanți dintr-o listă care îi cuprinde, printre alții, pe Beethoven, Schubert, Liszt, Wagner, Bruckner și Brahms și unul dintre compozitorii cei mai des abordați în prezent de către orchestrele din întreaga lume. Creația sa a cuprins atât lucrări simfonice cât și cântece care încântă prin melodiile lor de o creativitate remarcabilă. Ce este atât de fascinant la muzica sa? În primul rând orchestrația extraordinară și o impresionantă tensiune emoțională care domină toate creațiile mahleriene stârnind în sufletul ascultătorului o bogăție de sentimente. Publicul se

bucură de creația lui Gustav Mahler și prin intermediul lucrărilor vocal camerale, nu mai puțin interesante.

Poetul Friedrich Rückert (1788-1866) care era și un apreciat profesor de limbi orientale, a scris poeziile care stau la baza ciclului Rückert-Lieder în stil asiatic. Când citim textele acestora, nu este dificil să vedem de ce au fost atât de atrăgătoare pentru compozitorul romantic.

Atât de mișcat a fost Gustav Mahler după descoperirea unei serii de compilații de poezii din secolul al XIX-lea, încât a petrecut următorii 14 ani descoperindu-i potențialul muzical. Cântecele lui Mahler bazate pe poezii de Friedrich Rückert (1788 -1866) nu au fost inițial un ciclu. Singura legătură între ele era că au fost scrise de același poet. Chiar Mahler însuși le-a prezentat în asocieri și ocazii diferite și diverse.

Cu toate acestea sunt cuprinse o parte din cele mai importante și mai intime lucrări ale compozitorului, și a ajuns cunoscut sub numele de Rückert Lieder.

Mahler a avut o relație strânsă cu liedurile pe tot parcursul carierei sale, a scris 40 de lucrări, și uneori a devenit atât de atașat de motivele cântecelor sale și de mesajele lor ca le-a folosit și în simfoniile sale.

Primele patru melodii au fost cântate în premieră în 29 ianuarie 1905 la Viena, fără ultimul cântec, *Liebst du Um Schönheit*, care nu a fost orchestrat de Mahler însuși, ci de Max Puttmann, un angajat al primului editor, după moartea lui Mahler.

Rückert-Lieder

Blicke mir nicht in die Lieder!

Primul cântec al ciclului este un lied cu o desfășurare a tempo-ului în *Molto Vivo*, în care rolul pianului este extrem de important. Acompaniamentul este complex, adică de susținere de dialog și de comentator. Mersul de optimi este aproape constant (momentele cand dispare de la o mână este preluat de cealaltă). Debutul este repetitiv, ca un zumzet de albine, subliniat de trilurile de la mâna dreaptă, iar cand dreapta preia mersul de șaisprezecimi, stânga acompaniază în staccato-uri scurte, ca o înțepătură de albină. Acompaniamentul, extrem de expresiv, sugerează astfel prin mișcarea continuă de șaisprezecimi, ideea de perpetuum mobile dintr-un stup de albine. Conceptul de construcție sonoră, se mulează perfect pe text, dar și pe linia vocală, tipul de acompaniament fiind unul mixt, în care se întrepătrunde dialogul, cu comentarea și susținerea liedului.

În general linia vocală este destul de vivace și ea, dar lineară, exceptând câteva măsuri repetitive, cu salturi la octavă. Le-am menționat pentru ca pianul aici susține vocea cântând la unison aceste salturi. Pagina a treia a liedului aduce un dialog consistent între pian și solist. De observat abundența de accidenți, care tensionează melodia, și dezechilibrează centrul tonal al lui *La* bemol major. Singurele dificultăți reale din punct de vedere vocal pot fi considerate salturile, care solicita multă suplețe în execuție.

Ich atmet' einen linden Duft!

Unul dintre harurile speciale ale lui Mahler a fost abilitatea sa de a transmite emoții complexe cu linii melodice aparent simple. Un bun exemplu în acest sens îl putem găsi în a doua lucrare a ciclului, în Ich atmet' einen linden Duft!, unde prima frază „Am respirat un parfum delicat de tei!" este expusă într-o linie de o simplitate atât de rafinată și totuși atât de descriptiv încât aproape că simțim parfumul blând care trece, dându-ne o idee despre ceea ce este atât de fermecător la muzica sa și mai ales la aceste creații camerale. Vocea pe tot parcursul liedului pare că plutește unduitor, lipsită complet de tensiune sau augmentări dinamice.

Ich Bin der Welt Abhanden Gekommen

Cel de-al treilea cântec, *Ich Bin der Welt Abhanden Gekommen,* „este cu adevărat eu", a spus Mahler. În această poezie, Rückert captează rafinat spiritul artistului romantic, o figură solitară, retrasă din lume și din toate distragerile sale pământești, destinat să fie singur și uitat. Coloristica vocală este de renunțare calmă amplificată în parcursul melodic cu reveniri agogice și dinamice de mare delicatețe.

De data aceasta acompaniamentul este complet diferit. Cursivitatea optimilor nu se oprește de loc pe întreg parcursul lui, acesteia fiindu-i anexată o linie comentatoare, suportivă și în dialog cu vocea umană. Liedul se menține în tonalitatea *Fa* major până la final. Pianul are un rol complex, acompaniamentul fiind mixt. Delicatețea parfumului, dăruit din iubire, transpare atât în linia vocală cât și în acompaniamentul aproape *ostinato*, care susține întreg eșafodajul sonor, simbolizând prin structurile de optimi repetitive, respirația ușoară și blândă sugerată de text.

Există momente când linia vocală este preluată la unison de pian, fără a întrerupe curgerea optimilor, cele trei elemente (vocea, pianul și poezia) devenind simbiotic, unitare. *Ich bin der Welt abhanden gekommen,* cel mai frumos cântec de dragoste al lui Mahler, a fost compus totuși, înainte ca el să o întâlnească pe soția sa, Alma.

Um Mitternacht

Cel de-al patrulea lied, *Um Mitternacht,* ne duce într-o călătorie spiritualizată în care Mahler exploatează construcția simetrică a poemului, folosind repetarea frazelor și modelelor pentru a ne duce mai adânc și mai adânc în obscuritatea nocturnă. Spre deosebire de simfoniile sale de mare amploare, care sunt pline de efecte de forță, de contraste, cântecele sunt scurte, cumva autonome, în mare parte piese descriptive, cu excepția liedului *Um Mitternacht*. Aici cuvintele ca și liniile vocale sunt aproape intime, ca și cum poetul și compozitorul vorbea cu el însuși despre creație, parfumul de vară al naturii și, cel mai important, despre o iubire nostalgică.

De la început și până la sfârșitul piesei, linia vocală, împletită cu acordurile adânci ale pianului ne conduce într-o dramă din ce în ce mai profundă, profitând de schimbarea coloristică provocată de unduirile ascendente ale melodiei, dar depășind parcă limitele umane și pământești. Cu o tentă simbolistă, și filozofic pesimist, în abordarea literară, liedul se desfășoară pe parcursul a 5 strofe, amprentate de o meditație

subiectivă, asupra unui univers care nu mai răspunde unei inimi suferinde și nici unei omeniri scufundate în durere. Inutilitatea luptei cu nonsensul existențial, își găsește rezolvare în renunțare: la miezul nopții puterea trece în mâna Creatorului, stăpân peste viață și moarte. Transpusă în universul muzicii, arhitectura sonoră se împletește perfect cu textul și cu expresia literară.

Aceste cuvinte *Um Mitternacht* fiind o sintagmă-laitmotiv, la fel și construcția sonoră a acompaniamentului va deveni la rândul ei un laitmotiv, care amintește de bătaia ceasului. Aceasta va marca absolut toate cele cinci strofe ale liedului. Legătura dintre acompaniament și linia vocală, este din nou una simbiotică. Ultima strofă, cea a renunțării la deșarta putere omenească și predarea ei în mâna Creatorului, este compusă triumfant, *con gran impulso*, dinamica fiind cuprinsă între intensități de *forte* și *forte-fortissimo*.

Acompaniamentul este mixt, și foarte sugestiv. Deși la început liniile melodice sunt simple, descendente, ca simbol al depresiei și căderii emoționale, preluate când de pian când de voce, se transformă în secțiunea medie, odată cu trecerea spre tonalitatea *Si* major. Măsura se schimbă și ea, și apar cromatismele atât la pian cât si la voce. Printr-un astfel de cromatism se face trecerea la tonalitatea de bază, *Si* minor. Practic partea de final este o rememorare al începutului. Dramatismul revine o data cu trecerea la *Si* major si cu strigătul de ajutor adresat Creatorului!

Liebst du Um Schönheit

Al cincilea și ultimul din ciclu, *Liebst du Um Schönheit,* a fost dedicat în mod special Almei, soția sa. Probabil că nu este o coincidență faptul că Mahler nu a orchestrat cântecul – cu alte cuvinte nu a intenționat să îl ofere publicului. *Liebst du Um Schönheit* a fost practic un cadou oferit soției sale. Aici pianul susține vocea, mergând la unison. Intervențiile pianului sunt scurte, dar încărcate din punct de vedere armonic și emoțional. Este important ca și din punct de vedere dinamic pianistul să se plieze pe nuanțele și frazarea făcută de solist. Acompaniamentul acestui lied este unul de susținere, armonico-melodic, unde pianul cântă la unison cu vocea solistică. Motivul pentru care Mahler a preferat o astfel de abordare este simplu: textul liedului, în care iubirea este condiționată de ea însăși (*Liebst du um Liebe/ Oh ja, mich liebe!*) cere acest tip de acompaniment, care se contopește cu vocea umană, în expresie și trăire. Este vorba în această piesă despre o linie vocală caldă, cu multă lumină și o frazare voluptoasă, mergând în crescendo până spre ultima frază, care concluzionează într-un mers arpegiat descendent.

Toate piesele ciclului *Rückert-Lieder* au fost inițial compuse între 1900 și 1901 drept cântece pentru voce și pian și orchestrate mai târziu, așa cum era modalitatea obișnuită de lucru a lui Mahler. Primele patru au fost publicate în 1905, în timp ce *Liebst du Um Schönheit* nu a fost tipărit până în 1907.

Premiera mondială a celor patru melodii publicate în 1905 a fost dirijată de Mahler însuși, la un concert în Brahms-Saal al Musikverein din Viena, mai exact în 29 ianuarie 1905. Alegerea sălii de concerte nu este fără semnificație; Mahler a scris că,

deoarece sunt „scrise într-o sonoritate camerală”, cântecele sale ar trebui să fie auzite doar în „săli mici”.

În *Rückert-Lieder* Mahler a reușit să combine textele poetice și frazele muzicale astfel încât să creeze o atmosferă inconfundabilă, intimă, creând posibilitatea unei interpretări deosebite și o expunere detaliată a cuvintelor.

Kindertotenlieder

Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n

Cu atac moale, aplatizată și cu o linie foarte sinuoasă vocea creează o stare depresivă chiar de la primele măsuri. Cu toată atmosfera molatecă, meditativă a liniei vocale, rolul pianului este unul participativ, de o mai clară articulație, acompaniamentul fiind o voce bine individualizată. Liedul debutează cu un discurs pianistic de 4 măsuri. Linia melodică este simplă, desfășurată în pătrimi, iar stilul este unul anacruzic. La măsura 4, intră vocea care prezintă practic tema. Aceasta este preluată diminuat de pian, respectand linia melodică unde doar ritmul suferă modificări. Dacă urmărim în continuare structura sonoră a pianului, observăm cu ușurință cum mâna dreaptă cântă la unison cu solistul. Părțile de pian solistice, gândite practic ca interludii, sunt extrem de expresive. De observat mersul în oglindă de la pagina 3, ultimul portativ. Din acel moment linia vocală se desparte de cea instrumentală. Nu este un dialog ci este o suprapunere a doua idei muzicale, una dezvoltată vocal iar alta instrumental. Observam pe pagina 7, apare un dialog voce-pian, ca la final de lied, cele două instrumente să se unească în aceeași linie melodică.

Rafinamentul și subtilitatea acompaniamentului acestui lied, transpar din înveșmântarea sonoră a unui text în care durerea, schițată prin cuvinte simbol, trece dincolo de stingerea unei mici lămpi (pierderea unui suflet drag), și de nepăsarea lumii și vestește contopirea cu lumina eternă. Astfel acompaniamentul devine expresia sonoră a unor trăiri intense, extrem de dureroase, dar pline de speranță. Vorbim aici despre un acompaniament gândit coral, gândit pe voci care într-un *lamento* profund, ce exprimă și comentează textul literar, ca mai apoi să se contopească cu linia vocală urmându-i fidel, firul melodic. De fapt nu o voce, ci voci se împletesc în această tristă stingere, în care doar îmbrățișarea caldă a luminii mai poate să aducă mângâiere suspinului.

Nun seh' ich wohl warum so dunkle flammen

În acest cântec pianul este cel care ne introduce în atmosfera liedului și pentru că din nou ne întâlnim cu ideea de lumină, de data aceasta ca izvor al ochilor, construcția sonoră urmează același tipar ca în liedul precedent. În deplină corelație cu textul literar, acompaniamentul, comentator în momentele de solo, complet integrat în linia melodică vocală, sau exprimând propriile trăiri înveșmântate sonor, exhibă același concept coral de construcție. În general, vocile instrumentale sunt distribuite la mâna dreaptă, în timp ce la mâna stângă acompaniamentul are un rol de susținere melodico-

armonic. Practic stilul de acompaniamentul este unul mixt, extrem de complex, participativ, de susținere, de dialog, de comentare.

De aceasta data vocea umană preia primele trei note, cele de debut ale liedului, dupa care linia sa melodica se schimba, devenind tot mai dureroasă mulându-se pe textul poetic. Se observă din nou același procedeu de dublare a vocii umane la finalul lucrării.

Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein

Acest lied este cred cel mai dureros din punct de vedere literar și atât acompaniamentul cât și linia vocală concură la a construi un edificiu muzical ce pare să se rarefieze spre culminația finală într-un *stringendo* oarecum lent dar încărcat, de mare profunzime.

Procedeul folosit aici de Mahler este cel de augmentare. După ce pianul ne introduce în atmosfera liedului, linia melodică de la mâna dreaptă este preluată de voce, dar prin procedeul de augmentare, apărând și repetivitatea acestui motiv.

Tragismul, ca sentiment dominant al liedului, își găsește expresia în repetivitatea notelor din acompaniament (dar și în linia vocală), și are ca efect un dureros *lamento*, care transpare din felul în care trebuie abordată interpretarea, cu o dinamică redusă, tensionată de apropierea notelor, care alunecă parcă și se contopesc într-un conglomerat sonor depresiv. Acompaniamentul, ca morfologie sonoră, este repetitiv la rândul lui, structurile revenind, aproape cu aceeași identitate sonoră.

Compozitorul nu a renunțat la tiparul inițial de construcție mixtă (susținere, comentare, implicare, dialog). Structura sonoră a liedului este recurentă din punct de vedere al acompaniamentului pianistic care este uneori la unison, pentru a scoate mai bine în evidenta textul literar. La pagina 15 revine la structura sonoră de debut, care include atât introducerea pianului cât și intrarea vocii pe acele motive repetitive. Ciclicitatea lucrării este extrem de clară. Structura sonoră a liedului este recurentă din punct de vedere al acompaniamentul pianistic care este din nou mixt, uneori la unison, pentru a scoate mai bine in evidență textul literar.

Finalizarea liedului deși se face într-o tonalitate majoră, care luminează armonic, se termină într-un sentiment de pierdere a păcii interioare.

Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen

Vocea are o linie melodică ce solicită o paletă mai mult colocvială, de reafirmare prin culoare a textului literar. Din nou pianul preia în oglindă partea vocală. Liedul debutează cu 4 măsuri instrumentale, care vor deveni leit motive.

În esență, deși construcția lor pare a fi optimistă, ele exprimă refugiul minții și al inimii umane într-o lume iluzorie, în care ființele dragi pierdute încă mai pot fi găsite. Repetivitatea lor instrumentală, consolidează textul literar și linia vocală simplă. Și chiar dacă, conceptul construcției este de data aceasta mai puțin sumbru și mai aerisit, totuși dezechilibrul și tensiunea interioară își găsesc expresia în schimbările dese de măsură, care alternează (binar cu ternar), alterând ritmicitatea liedului.

O particularitate a acompaniamentului este aceea ca pe aproape tot parcursul liedului, mâna dreaptă cântă în sexte. Există porțiuni destul de mici în care sextele se transformă în terțe. Toate aceste procedee țin de o subliniere genială a expresiei literare, a emoțiilor descrise. Din punct de vedere armonic tensiunile și stările de incertitudine sunt create de lipsa unui centru tonal și dau un plus de dramatism lucrării.

In diesem Wetter, in diesem Braus!

Lucrarea este un lied mai dinamic, expresie a îngrijorării mamei pentru copii în fața pericolului unei furtuni. Există două versuri care se repetă obsesiv, și anume că într-o zi furtunoasă, copiii nu pot fi lăsați să se joace afară. Spre deosebire de celelalte 4 lieduri, acest ultim lied este conceput în două părți. Dacă ar fi să-l analizăm structural, el s-ar integra perfect în *sectio aurea*. Astfel în primele două treimi ale liedului, acompaniamentul este unul de efect, compozitorul folosindu-se de triluri și tremolo-uri pentru a reda intensitatea furtunii, a tragediei subliminale exprimate de aceasta. Linia melodică este cromatică, fapt ce mărește tensiunea dramatică a lucrării. Efectele de dinamică sunt într-o corelație perfectă cu textul literar, și el extrem de dramatic. Este folosit același tipar de acompaniament, care dialoghează, comentează, completează și susține vocea. În ultima treime, întreaga atmosferă se schimbă, de la dramatismul furtunii trecându-se la o tristă *à la berceuse*. Acompaniamentul se desfășoară pe derulări constante de optimi, peste care se suprapune o linie melodică independentă de cea vocală, iar frazarea este susținută de pedalizare, care are rol de învăluire armonică. Dinamica nu depășește nuanța de *pianissimo*, indicația compozitorului fiind de *sempre pp al fine*.

Aceste efecte contrastante sunt argumentate și susținute de textul literar, iar partea de liniște după furtună, acel cântec de leagăn, simbolizează ideea de odihnă veșnică a copiilor în mâna atotputernică a lui Dumnezeu. De data aceasta pianul are o introducere mai amplă, datorită faptului ca arhitectura sonoră este construită în așa fel încat să creeze senzația de furtună: șaisprezecimi care se derulează pe triluri cântate la mâna stângă, *tremolo*-uri care sugerează tunetul, și octave la mâna dreaptă, care pot sugera intensitatea furtunii. Interesant este că deși dinamica firească ar fi pe nuanțe de forte, Mahler notează ca indicație, un piano aproape ostinat.

Liedul cere o culoare mai întunecată menită a desena în tușe sumbre expresia durerii provocate de absența copiilor. Linia vocală pare a fi monotonă, bazându-se pe repetarea notei *Re*, dar, concepția aceasta simplă și lineară, se sprijină pe textul repetat obsesiv. Acompaniamentul este participativ, sprijinind ideea literară, prin triluri dense și terte, executate de mâna dreaptă. Mâna stângă are octavele necesare parcă pentru a accentua intensitatea emoțională. De data aceasta liedul nu mai păstrează ciclicitatea despre care am vorbit anterior, deoarece tonalitatea de *Re* minor se schimbă și ea, într-una a resemnării liniștite, mergând la omonima majora *Re* major. Vocea solistică preia primele trei note, cele de debut ale liedului, după care linia sa melodică se schimbă, devenind tot mai dureroasă, mulându-se pe textul poetic. Observăm din nou același procedeu de dublare a vocii la finalul lucrării.

Rückert-Lieder și *Kindertotenlieder* sunt scrise de fapt, ambele, pe versurile poetului Friedrich Rückert, acestea din urmă având o poveste foarte tristă. Poetul a scris versurile ciclului *Kindertotenlieder* (*Cântecele copiilor morți*) în 1834, în urma morții celor doi copii ai săi, iar Gustav Mahler a compus, premonitoriu, muzica lor cu puțin timp înainte de moartea propriului copil. Scriind cântecele cu puțin timp înainte de moartea copilului său, ajunsese să creadă că a provocat evenimentul prin anticipație. Mahler selectase poeme ale lui Rückert, pentru care a compus un ciclu de cinci lieduri. „Atunci când am compus acest ciclu, am încercat să mă pun în locul unui părinte căruia i-a murit copilul. Când într-adevăr mi s-a întâmplat chiar mie asta, nu cred că aș mai fi putut să scriu aceste lieduri", s-a confesat Mahler.

Aceste lucrări rămân peste timp mărturie a capacității geniului de a exprima prin muzică sentimente de o profunzime uneori dureroasă, uneori înălțătoare.

Bibliografie:

Henry-Louise. 1973. *Gustav Mahler*. Publishing Group Doubleday Books.
Steen, Michael. 2005. *The Lives and Times of the Great Composers*. Oxford University Press.
Walter, Bruno & Krenek, Ernst. 2013. *Gustav Mahler*. Courier Corporation de La Grange.

Webografie:

https://en.wikipedia.org/wiki/*Gustav_Mahler*, ultima accesare în 7 iunie 2021.
https://www.classicfm.com/composers/mahler/pictures/mahlers-150th-birthday/4/, ultima accesare în 8 iunie 2021.
https://www.britannica.com/biography/*Gustav-Mahler*, ultima accesare 10 iunie 2021.
https://interlude.hk/mahler-kindertotenlieder-premiered-today-1905/, ultima accesare 10 iunie 2021.

DOI: 10.35923/QR.09.03.30

Simona NEGRU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Portrete de mari cântăreți bănățeni (I)

Abstract: (Portraits of great singers from Banat I) "The singer is a torchbearer. As long as the torch lights up, the world follows him. When he dies, he is left alone. I would like your torch to light up as long as possible, dear colleague, I wish it with all my heart, Leo Slezak". These words were written by the famous Austrian tenor of Czech origin, to Traian Grosavescu, in Vienna, on February 20, 1924, when no one would have suspected that after only three years, the great Romanian tenor would leave us, in tragic face, in full professional ascent. On November 21, 2020, we commemorated 125 years since the birth of Traian Grosavescu and on December 20, 2020, it was 100 years since his debut as Pinkerton in *Madama Butterfly* by Giacomo Puccini, with soprano Elena Roman, in the female title role and mezzo-soprano Lya Pop, in the role of Suzuki. Our duty is to keep alive the torch of great Romanian singers, from the Banat area and not only, in an effort to restore the universal cultural memory, of some personalities of world-famous singers, who influenced the destiny of the singing art here and everywhere.

Keywords: *Traian Grosavescu, Enrico Caruso, La donna è mobile, Rigoletto, Giuseppe Verdi.*

Rezumat: „Cântăreţul este un purtător de torţă. Atât timp cât torţa luminează, lumea îl urmează. Când se stinge, rămâne singur. Aş dori ca torţa dumitale să lumineze cât mai mult timp, dragă colega, ţi-o doreşte, din toată inima, Leo Slezak”. Aceste cuvinte i le-a scris renumitul tenor austriac de origine cehă lui Traian Grosavescu, la Viena, în data de 20.02.1924, atunci când nimeni nu ar fi bănuit că după numai trei ani, marele tenor român avea să plece dintre noi, în chip tragic, în plină ascensiune profesională. Pe 21 noiembrie 2020 am comemorat 125 de ani de la naşterea lui Traian Grosavescu, iar pe 20 decembrie 2020, s-au împlinit 100 de ani de la debutul său în rolul lui Pinkerton din opera *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini, alături de soprana Elena Roman, în rolul titular feminin şi mezzosoprana Lya Pop, în rolul Suzuki. Datoria noastră de conştiinţă este de a păstra nestinsă torţa marilor cântăreţi români, din zona Banat şi nu numai, într-un efort de restituire memoriei culturale universale a unor personalităţi de muzicieni cântăreţi de renume mondial, care au influenţat destinul artei cântului de aici şi de aiurea.

Cuvinte-cheie: *Traian Grosavescu, Enrico Caruso, La donna è mobile, Rigoletto, Giuseppe Verdi.*

Pe 25 decembrie 1920, tenorul Traian Grosavescu, originar din Lugoj, debuta pe scena Operei Române din Cluj-Napoca, în rolul Pinkerton din *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini. Gheorghe Luchescu, în capitolul *Traian Grosavescu – o voce de aur*, scria despre debutul său pe scena operei clujene, în rolul Pinkerton din *Madama Butterfly* de Puccini, următoarele: „Vocea debutantului lugojean e minunat închegată, dicţiunea frumoasă, iar ţinuta artistică fără cusur. Publicul şi artiştii îşi dau seama că asistă la ivirea unei stele pe orizontul teatrului liric românesc”(Luchescu, Demeter-Grosăvescu, 1995, 28).

Începând cu stagiunea 1923-1924 și până în februarie 1927, Traian Grosavescu a cântat pe scenele celor două opere de la Viena, pe lângă rolurile în care debutase la Cluj, o serie de alte roluri importante din repertoriul destinat tenorului lirico-spint și dramatic: Julien din *Luise* de Charpentier, Faust din opera omonimă a lui Charles Gounod, Ducele de Mantua din *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, Vasco da Gama din *Africana* de Giacomo Meyerbeer, Fritz din *Amicul Fritz* de Pietro Mascagni, Edgardo din *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti, Andrea Chénier din opera omonimă de Umberto Giordano, Dick din *La Fanciulla del West* de Giacomo Puccini, Riccardo din *Bal Mascat* de Giuseppe Verdi.

Lumea muzicală îl considera deja de la debutul său pe scena Operei Populare din Viena „ca fiind singurul care merită să fie numit urmaşul lui Caruso, reţine Gheorghe Luchescu. […] Glasul artistului se impune în special în registrele acute, vocea sa amintind pe Caruso, imitând perfect stilul italian, şi aceasta datorită şi profesorului său (Franz Steiner n.n.), de la care şi-a însuşit arta de a cânta" (Luchescu, Demeter-Grosăvescu, 1995, 51).

Franz Steiner îi scria lui Grosavescu următoarele: „[…] Cântul tău izvorăşte dintr-un izvor adevărat, / de aceea este cântul unui veritabil artist. Şi de vor atunci succesul şi gloria / să te ia pe aripile lor, eu voi gândi cu mândrie: / Dumnezeu ţi-a dat talentul, eu te-am învăţat să cânţi!" (Viena, decembrie 1923), (Demeter, 2006, 40).

Traian Grosavescu a cântat alături de mari muzicieni și interpreți ai timpului, mărturie stau autografele din albumul său personal, publicat de nepotul lui, dr. Dan Traian Demeter. Printre cei care au semnat în acest album se numără: Richard Strauss, Felix Weingartner, Mattia Battistini, Leo Slezak, Lotte Lehmann, Clemens Krauss, Selma Kurz, Erich Wolfgang Korngold, Pietro Mascagni, Fritz Kreisler, Bruno Walter, Vasa Prihoda, Wilhelm Furtwängler, Bronislav Hubermann, Maria Jeritza, Eugen D'Albert, Pablo Casals, Viktor Kutschera, Katharina Schratt, Rabindranath Tagore, Roald Amundsen, Hubai Jenö, Ian Kubelik, Arturo Toscanini şi mulţi alţii.

În cazul lui Traian Grosavescu vorbim de o ascensiune fulminantă ce a avut loc pe o perioadă de numai 6 ani, propulsându-l pe orbita celor mai mari artişti ai vremii. Cariera sa poate fi împărţită în două etape – perioada clujeană (1921–1923) şi perioada vieneză (1923–1927). Pe parcursul a şase stagiuni neîncheiate, a cântat cele mai importante roluri de tenor liric, spint sau dramatic din repertoriile teatrelor.

Cariera artistică a tenorului Traian Grosavescu ar putea fi „comparată cu traiectoria unui meteor a cărui lumină orbitoare s-a întrerupt brutal chiar în momentul în care se apropia de punctul său maxim. Pe cât de rapidă i-a fost ascensiunea – fără însă a atinge zenitul – pe atât de incredibilă şi dramatică prăbuşirea", scria maestrul Nicolae Boboc, în *Cuvânt înainte* la cartea *Traian Grosavescu*, apărută la Timişoara, în anul 1995, ai cărei autori sunt Gheorghe Luchescu, Mira Demeter-Grosavescu şi Dan Demeter (Luchescu, Demeter-Grosăvescu, 1995, 5).

Prin arta sa vocală, Traian Grosavescu a subjugat publicul teatrelor în care a cântat, fiind mereu comparat, de către public și colegi, cu marele Caruso.

Pornind de la comparația cu marele tenor italian Enrico Caruso (1873-1921), ce revine cu obstinație în mărturiile biografilor lui Traian Grosavescu, ne propunem în lucrarea de față o analiză a ariei ducelui de Mantua „La donna è mobile" din opera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, în versiunea interpretativă a fiecăruia dintre cei doi tenori.

Progresul tehnologic de la începutul secolului XX a făcut posibilă înregistrarea și redarea vocii umane. Enrico Caruso a fost unul dintre pionierii înregistrărilor audio din primul deceniu al secolului trecut. Memoria cilindrilor a conservat vocea marelui tenor, în înregistrări ale ariei amintite din anii 1903 (19 aprilie, la Milano, la vârsta de 30 de ani), 1904 (1 februarie, la New York, la vârsta de 31 de ani), 1908 (16 martie, la New York, la vârsta de 35 de ani).

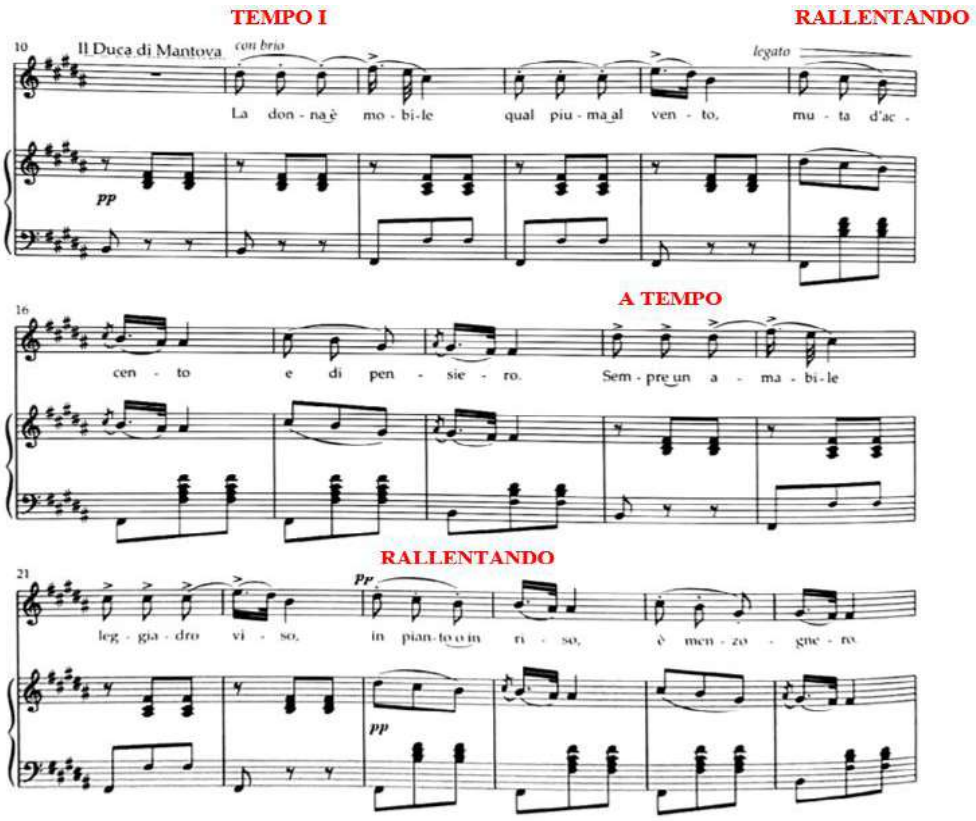
Înregistrarea ariei „La donna è mobile" în versiunea interpretativă a lui Traian Grosavescu datează din anul 1924 (Berlin, la vârsta de 29 de ani).

Am ales aceste două înregistrări ce se regăsesc pe Youtube întrucât cei doi tenori au avut vârste apropiate în momentul înregistrărilor (29 ani Grosavescu, între 30-35 ani Caruso; în ceea ce îl privește pe Caruso, găsim pe Youtube mai multe înregistrări ale ariei supuse analizei, putând urmări astfel și evoluția sa tehnică și interpretativă în timp).

Primul aspect care atrage atenția este faptul că Traian Grosavescu cunoștea cu siguranță înregistrările marelui Caruso, argumentul fiind similitudinea frazării, accentuărilor expresive și a abordării registrului acut, asemănare evidentă mai cu seamă cu versiunea lui Enrico Caruso din anul 1903, și vom vedea în cele ce urmează de ce.

Remarcăm faptul că exista o cutumă a epocii respective, de a aduce fluctuații agogice în cea de-a doua frază a fiecărei perioade, abordare pe care tradiția interpretativă nu a conservat-o (vezi înregistrarea ariei ducelui, din 1987, de la Madison Square Garden, New York, cu Luciano Pavarotti). Este un aspect interesant, asupra căruia ar merita să reflectăm, dat fiind faptul că Grosavescu a preluat această cutumă de la Caruso, iar la rândul său Caruso a debutat în rolul ducelui pe când Verdi era încă în viață, deci cu siguranță cunoștea intențiile compozitorului în privința acestei arii.

Aruncând o privire asupra partiturii verdiene într-o ediție Ricordi, putem observa că tempo-ul notat de compozitor este *Allegretto* (optimea = 138), iar pe parcurs nu există niciun fel de indicații de alterare a tempo-ului (*tempo rubato, rallentando, ritenuto, allargando, affretando* sau *a tempo*). Indicațiile compozitorului se referă exclusiv la expresie, fie prin notația propriu-zisă (*portato, legato, stentato*), fie prin termenii ce sugerează modul de execuție (*con brio, leggero, con forza, brilliante*) sau la dinamică (acoperind o plajă de nuanțe de la *pp* la *f*, cu deformările dinamice: *crescendo, decrescendo*).



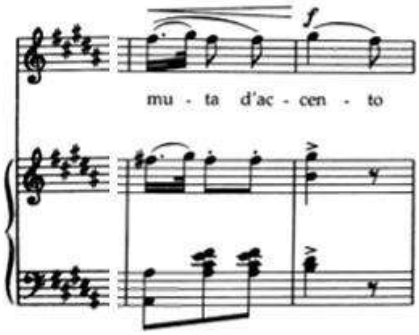
Exemplul muzical nr. 1

Peste imaginea de mai sus, am notat cu culoare roșie deformările de tempo pe care le fac cei doi tenori. Din punct de vedere al agogicii, interpretarea celor doi tenori seamănă mai degrabă cu *tempo*-ul *rubato* specific creației pucciniene de operă.

Ca și culoare vocală, în registrul mediu-înalt, vocea lui Caruso sună mai rotundă, mai „acoperită", cu ușoare fluctuații *chiaro-scuro* între frazele muzicale, în vreme ce Grosavescu optează pentru o culoare constant mai deschisă, mai strălucitoare, dar mai metalică și mai incisivă.

Acentuările anumitor silabe, precum *mo-* („mo-bile") sau *mi-* („mi- sero") sunt similare și ușor exagerate, probabil, în virtutea cutumelor interpretative ale timpului despre care vorbeam anterior.

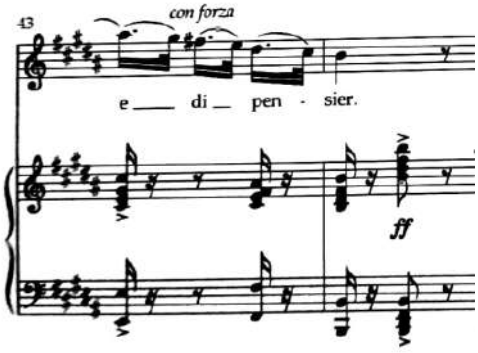
În ceea ce privește registrul acut, constatăm la finele strofei I același mod de rezolvare a frazei:



Exemplul muzical nr. 2

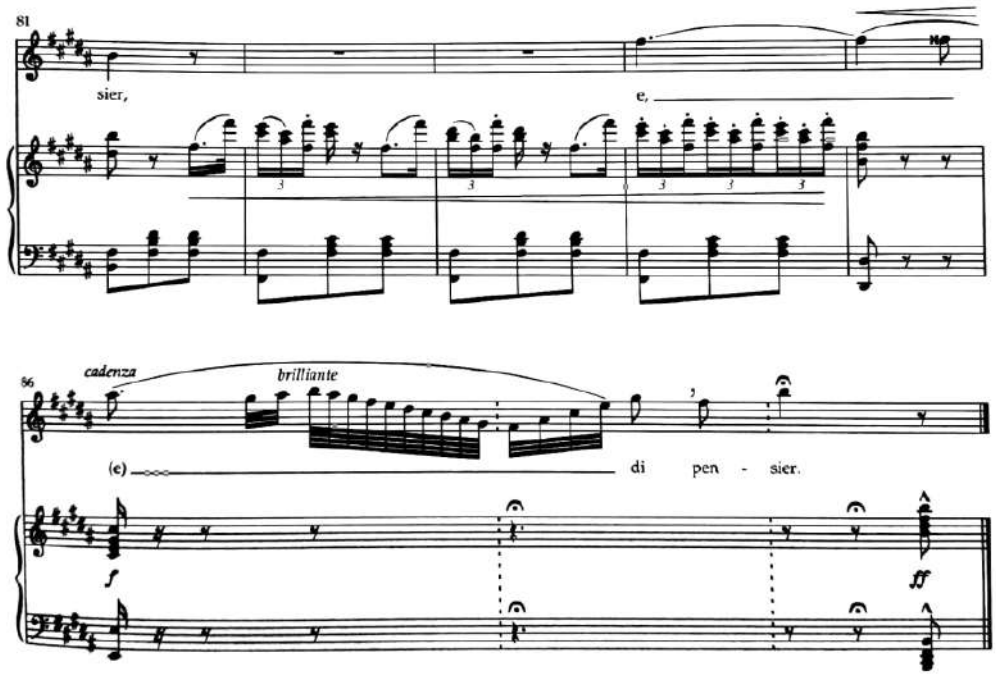
respectiv, ambii se opresc pe ultimul sol acut (coroană), pe silaba *-cen* („ac-cen-to") și se simte o încercare de sfumatură de la *forte* la *piano* (*decrescendo*).

În ceea ce privește finalul strofei a II-a, Caruso îl rezolvă în același mod ca în cazul strofei întâi, însă în varianta înregistrată la Milano, în anul 1903, suprimă cadența, terminând aria cu motivul cu care se încheie și prima strofă, respectiv:



Exemplul muzical nr. 3

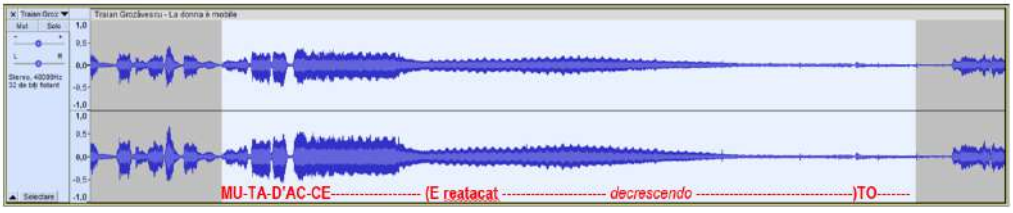
După ce atacă sunetul la5 în forte, îl întrerupe și îl reia în falset, cu coroană, coboară la sol tot în falset, respiră, apoi continuă în voce reală, linia descendentă fiind redată în imaginea de mai sus. În înregistrările ulterioare ale ariei, Caruso cântă cadența exact așa cum este scrisă în partitură, impresionând prin execuția perlată, virtuozistică a acesteia, iar sunetul si natural acut îl atacă prin anticipație și substituție de poziție.



Exemplul muzical nr. 4

Grosavescu preia efectul obținut de Caruso prin reatacarea aceluiași sunet în falset, însă nu îl aplică în cadența finală, ci pe solul acut din exemplul muzical nr. 2, pe care stă cu coroană și reușește un decrescendo impecabil până la un *pp* aproape imperceptibil, dovadă clară a unei tehnici cu adevărat excepționale, cunoscut fiind faptul că aceste sfumaturi de la *pp* la *forte*, dar mai ales în sens invers, de la *forte* la *pp*, sunt incredibil de greu de realizat tehnic, reprezentând cheia de boltă a măiestriei în tehnica vocală.

Din punct de vedere spectral, acest efect arată astfel:



În ceea ce privește cadența finală (exemplul muzical nr. 4), Grosavescu este mai puțin agil decât Caruso, dat fiind faptul că abordarea sa este mai în forță și separă cadența în două segmente, partea descendentă și partea ascendentă, pentru ca apoi să atace nota si natural acut prin salt direct de cvartă, fără anticipație.

Ținând seamă de cele de mai sus, opiniem că interpretările ariei „La donna è mobile" din opera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi pe care ni le-au lăsat moștenire cei doi tenori – Enrico Caruso și Traian Grosavescu – sunt dovada de netăgăduit a nivelului tehnic excepțional al acestora, dar și o mărturie despre modul de abordare a acestei arii la începutul secolului al XX-lea. Aceasta a fost, din păcate, și ultima arie pe care a cântat-o Grosavescu, pe 14 februarie 1927, pe scena Operei de Stat din Viena.

Tenorul lugojan Traian Grosavescu a fost unul dintre tenorii europeni cei mai importanți de la începutul secolului al XX-lea, al cărui talent și potențial, neexprimat în întregime din cauza tragicei dispariții premature, l-ar fi propulsat între primii cei mai mari tenori ai lumii.

Bibliografie

***. 2014. *Opera italiana. Antologia di arie*. Milano: Tenore Ed. Ricordi.

Barbu, Filaret. 1935. *Tenorul Grosavescu*, Timișoara, Biblioteca „Luceafărul" nr. 3.

Demeter-Grozăvescu, Mira, Voledi, Ion. 1965. *Traian Grozăvescu*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România.

Demeter, Traian Dan. 2006. *Traian Grosavescu și lumea sa. Traian Grosavescu und seine Welt*. Lugoj: Editura Nagard.

Luchescu, Gheorghe, Demeter-Grăsăvescu Mira, Demeter, Dan. 1995. *Traian Grosăvescu*. Timișoara: Centrul Județean al Creației Populare Timiș.

Negru, Simona, Demeter, Traian Dan, Tufan-Stan, Constantin, 2015, *Traian Grosavescu. Omul și legenda*. Timișoara: Editura DataGroup.

Webografie:

https://www.youtube.com/watch?v=3QnGTVZH4as.

https://www.youtube.com/watch?v=1oje9-ga-lw.

DOI: 10.35923/QR.09.03.31

Dana-Mirela PUIA
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Personaje rusești pe scena teatrală românească, între speranțe și ratare

Abstract: (Russian feminine characters on the romanian stage, between hopes and failure): In a study that involves the interpretation of such complex characters as those in the sphere of Russian literature writings, like those of Anton Pavlovich Chekhov and Leo Tolstoy, I inevitably reached issues like love, faith, aspirations, suffering and failure. I tried to understand the human dimension of the feminine characters from Chekhov's plays, *Three sisters*, *Uncle Vanya*, *The Cherry Orchard* and *The Seagull* and from Tolstoy's *Anna Karenina*. These feminine characters are stranded between the memory of their hopes and dreams and the hurting feeling of their unfulfillment, which is present in all the aspects of their lives. The nature of these characters and the extreme feelings and emotions emanating from their souls can only be born from an equally tumultuous life, bestrewed with falls and rises. Most of the characters acknowledge their defeat, they often anticipate it, but they do not have the power to change anything, although they speak of change, of a new life. We notice a big discrepancy between words and deeds. The characters dream, talk about their dream, but do not materialize anything, talk about passion, but do not live it, talk about a new life, but resign themselves to it. All projects, ideals, dreams, and projections in the future are destined to fail. I went through the failures of female characters, classifying them into types of failures: erotic failure, failure in the profession, and other unfulfillments, and then I inserted an analyse of a play staged in the Romanian theatre.

Keywords: *love, hopes, suffering, oblivion, failure.*

Rezumat: Într-un studiu mai amplu în care mă aplec asupra unor personaje atât de complexe ca cele din sfera literaturii rusești, ca cele ale lui A.P. Cehov și Lev Tolstoi, am întâlnit, inevitabil, subiecte ca dragostea, credința, aspirații, suferință și ratare. Am încercat să înțeleg dimensiunea umană a personajelor, mai ales feminine, din textele lui Cehov *Trei surori, Unchiul Vania, Livada de vișini* sau *Pescărușul* și *Anna Karenina* a lui Tolstoi. Aceste personaje feminine sunt aproape toate eșuate între amintirea speranțelor și viselor lor din tinerețe și sentimentul întristător al nereușitelor și neîmplinirilor, care sunt prezente în mai toate aspectele vieții lor. Natura personajelor, trăirile şi emoţiile puternice, emanate din sufletul lor, nu se pot naşte decât dintr-o viaţă la fel de tumultoasă, presărată cu căderi şi ridicări. Majoritatea personajelor își recunosc înfrângerea, o anticipează de multe ori, dar nu au puterea să schimbe nimic, deși vorbesc de schimbare, de o viață nouă. Sesizăm o mare discrepanță între vorbe și fapte. Personajele visează, vorbesc despre visul lor, dar nu concretizează nimic, vorbesc despre pasiune, dar nu o trăiesc, vorbesc depre o viață nouă, dar se resemnează în aceasta. Toate proiectele, idealurile, visele și proiecțiile în viitor sunt destinate, mai devreme sau mai târziu, eșecului. Am parcurs eșecurile personajelor feminine, clasificându-le în tipuri de ratare: eșecul erotic, ratarea în profesie și alte idealuri neatinse, precum și montarea unui text pe scena teatrală din România.

Cuvinte-cheie: *iubire, speranțe, suferință, uitare, ratare.*

Galeria personajelor cehoviene este una dintre cele mai complexe din dramaturgia rusă. Personajele sunt incredibil de reale, cu stări sufleteşti fără limită,

infinite, preocupate de problematica sufletului omenesc, de zbuciumul continuu al omului în bătălia lui cu viața, de conflicte pe care omul în complexitatea lui trebuie să le depășească. Aceste zbateri sunt decupate fidel, de către dramaturg, din viața poporului rus. Aceste zbateri au legătură și cu ratarea acestor personaje, cu absența ciclică a memoriei, în sensul că personajele visează la schimbări în viața lor, în drumul împlinirii viselor din tinerețe, dar uită repede și nu fac nimic să se schimbe.

Oamenii din piesele lui Cehov sunt oameni vii, cu personalitate puternică, dar din păcate, trăiesc într-o lume în care se încearcă subminarea și anihilarea acestei personalităţi, pentru o nivelare şi o mediocrizare. A rămâne tu, cel adevărat, a rezista acestui val de alienare, înseamnă să poți purta o cruce greași extrem de apăsătoare. Personajele sale suferă, cel mai ades, deoarece își doresc cu ardoare să rămână ei, așa cum sunt, încercând să supraviețuiască apelor tulburi care îi trag spre adâncurile mediocrității. Omul cehovian se luptă cu înverșunare, în ciuda aparențelor, ca să își protejeze cu îndârjire personalitatea ce se află într-o permanentă amenințare. „Eroii cehovieni se mişcă dezarticulat, haotic, spun cele mai banale şi totodată cele mai neverosimile lucruri, sunt concomitent veseli şi adânc nefericiţi, par torturaţi de ceva tainic, indefinibil, torturându-şi la rândul lor semneii, se plictisesc de moarte, paradoxal cu agitaţia lăuntrică continuă, gândesc şi vorbesc în aparenţă incoerent, dar totuşi cu tâlc, sunt refractari oricărei ordini logice sau psihologice" (Solomon 1967, VI).

O sursă de conflict dramatic, prin excelenţă modern, o constituie tocmai această luptă crâncenă împotriva acestei depersonalizări, a înstrăinării, a depărtării de sine. Ivanov, Anna Petrovna şi Saşa din piesa *Ivanov*; Treplev şi Nina din *Pescăruşul*; Voiniţki şi Sonia din *Unchiul Vanea*, Olga, Irina, Maşa din *Trei surori*; Trofimov şi Ania din *Livada cu vişini*, se zbat să-şi apere puritatea morală de asaltul vieţii burgheze, care limitează cele mai frumoase aspiraţii şi sentimente. În acelaşi timp, observă Dumitru Solomon, eroii lui Cehov, oameni de o sensibilitate maladivă, nu suportă urâtul, trivialitatea, prostia şi mai cu seamă atmosfera de trândăvie spirituală pe care o respiră zilnic, dar nu ştiu calea de scăpare, sau nu au putere, nu conţin energia necesară, sau se trezesc prea târziu, iar hărţuiala necontenită, îi dezaxează, le dă un aer halucinant. Ar vrea să redevină ei înşişi, dar nu izbutesc să se ridice deasupra propriei condiţii morale, Ivanov îşi deplânge această neputinţă: „Dacă un om inteligent, un om cult şi sănătos a început să se vaite fără a avea un motiv cât de cât palpabil, şi a pornit să se rostogolească pe un povârniş, asta înseamnă că nu-l va mai opri nimeni şi că pentru omul acesta nu mai există salvare" (Cehov 1960, 92).

Teoreticianul V. V. Vorovski, în studiul său dedicat lui Cehov, remarcă faptul că eroii din dramaturgia cehoviană trăiesc un moment unic, momentul prăbuşirii morale, al totalei deziluzii. Spre exemplu, unchiul Vanea a trăit zeci de ani, trimiţând bani lui Serebreakov, până când, trecut de jumătatea vieţii, într-o bună zi (momentul izbucnirii conflictului piesei) şi-a dat seama de absurditatea acestui fapt; o întreagă adolescenţă şi-au consumat cele trei surori în oraşul de provincie, dar, la un an de la moartea tatălui lor, această viaţă a început să le devină imposibilă; Ranevskaia a trăit şi ea şapte ani la Paris fără să se gândească la datorii şi la livadă; despre pierderea acestei livezi se

vorbeşte însă în piesa lui Cehov. Acest moment unic, surprins în viaţa personajelor, defineşte de fapt pe planul conştiinţei o întreagă perioadă istorică, privită în speţă din perspectiva unei anumite pături sociale. Eroii lui Cehov sunt de fapt episodul final al unei mişcări care nu a fost să fie declanşatoarea unei deveniri viitoare.

Mergând pe această ideaţie, Dumitru Solomon concepe materia primordială a dramei cehoviene ca fiind ratarea existenţei: „În micul univers ştrangulat de dogme, omul cehovian se consumă în gol, se iroseşte tragic şi ajuns la capătul unui drum steril, contemplă cutremurat o viaţă risipită fără rost, grevată de nenumărate ipoteci morale, o viaţă care nu-i mai aparţine" (Solomon 1967, XV). *Unchiul Vanea* şi *Trei surori* sunt culmea dramaturgiei cehoviene, în care ratarea ocupă locul prim în desluşirea sensurilor din piese, dar lista ratărilor nu se încheie numai cu personajele celor două piese ci fiecare în parte, în toată dramaturgia cehoviană, este un "unchi Vanea" *sui generis*. Fiecare din ei ar fi vrut să facă altceva în viaţă, a aspirat spre împlinire, dar fiecare s-a lovit fie de barierele sociale, fie de incapacitate de a reuşi în viaţă; fiecare este în felul său un nerealizat, uitându-şi permanent visele care l-au ghidat la începutul călătoriei. Sugestiv în acest sens este Sorin din *Pescăruşul*, prototipul "omului care a vrut". Sorin, care se temea de lâncezeală, ajunge un biet paralizat, resemnat şi plictisit: „Cândva în tinereţe, am vrut să fiu scriitor şi n-am izbutit. Am vrut să vorbesc frumos şi am vorbit detestabil [...] Am vrut să mă căsătoresc şi nu m-am căsătorit. Am vrut să trăiesc întotdeauna la oraş şi iată că îmi sfârşesc zilele la ţară..." (Cehov 1960, 218). Această replică înglobează traiectul tuturor personajelor, rezumânt tema centrală a piesei, sau a pieselor. Majoritate personajelor își recunosc înfrângerea, o anticipează de multe ori, dar nu au putera să schimbe nimic, deși vorbesc de schimbare, de o viață nouă. Sesizăm o mare discrepanță între vorbe și fapte. Personajele visează, vorbesc despre visul lor, dar nu concretizează nimic, vorbesc despre pasiune, dar nu o trăiesc, vorbesc depre o viață nouă dar se resemnează în aceasta. Toate proiectele, idealurile, visele și proiecțile în viitor sunt destinate, mai devreme sau mai târziu, eșecului.

Piesele lui Cehov sunt înrădăcinate într-un anumit moment istoric şi conţin un ascuţit element de ironie politică şi de satiră socială. Aceste fiinţe rafinate şi muribunde în aristocraţia lor sărmană sunt condamnate, iar pretenţiile lor sunt ridicole.

Chiar dacă Cehov a încercat să-şi regăsească geniul dramatic în comedie, autorul G. Steiner situează opera lui la jumătatea drumului dintre tragedie şi comedie: „Cehov a fost exploratorul unui spaţiu interior al unui câmp al agitaţiei sociale şi psihologice, la jumătatea drumului dintre vechii poli ai tragicului şi ai comicului; un teren subtil, a cărui măiestrie ţine de delicateţea spiritului, un teren care exprimă cel mai mult suferinţa aridă şi intimă a oamenilor timpului nostru" (Săvulescu 1981, 20).

Despre Cehov se poate vorbi și ca despre dramaturgul care este îndreptățit să procedeze la investigația sufletului feminin prin analiza cu acuratețe a gesturilor, comportamentului, și a psihologiei, ființei feminine, parcă izolată de personajele masculine și plasate într-un spațiu numai al lor. Greu de sesizat la o primă citire, există totuși în piesele lui Cehov o notă romantică ce se află în opoziție cu realismul dur în care sunt plasate personajele sale.

„Într-o lume de stepă populată de mesteceni, când viguroși, când firavi, cu frunzele palpitând și trunchiurile mlădiindu-se tânjitor în zăbranicul neputinței.” (Raab-Guțul 2004, 73); în acestă lume își plasează autorul personajele ce ating tensiuni interioare paroxistice declanșate de eterna neputință, neîmplinire, nerealizare și abandon.

Traseul femeilor cehoviene până la momentul final al ratării este unul plin de profunzimi și speranțe, idealuri neatinse niciodată, motiv pentru care sunt surprinse în plină cădere în derizoriu și în ridicol. Eroinele sale, chiar dacă sunt tinere, frumoase, nu au suficientă putere de a se salva singure din capcanele vieții. Sunt percepute la început ca având o evoluție absolut normală pentru ca mai apoi cu cât idealul este mai înalt cu atât decăderea este mai dezastruoasă iar arderile interioare ating tensiuni la cote maxime. Ele își trăiesc dramele, tăcute, resemnate și demne, cu un zâmbet trist afișat pe față.

Natașa Raab-Guțul sesizează la femeile cehoviene, în lucrarea citată, *Tipologie feminină în dramaturgia lui Cehov*, evoluții exasperant de lente, dar surprinzătoare, haotice, ce trec de la o extremă la alta, de la fapte și lucruri aproape banale și neverosimile „la trăirea unor drame reale, zguduitoare, declanșând efecte chinuitoare, în marea lor majoritate generate de eșecurile erotice, acestea fiind, în fond, confirmarea eșecului în mai toate secvențele vieții lor” (Raab-Guțul 2004, 72). Astfel, eșecul erotic devine punct central și generator de neîmpliniri. Ratarea personajelor cehoviene produsă în planul erotic, este la fel de dezastruoasă, ca și în cel profesional, ca și în cel existențial.

Galeria personajelor feminine ce nu își găsesc liniștea în plan afectiv, erotic, este prezentă în toate piesele cehoviene. Elena Andreevna și Sonia din *Unchiul Vanea*, Maşa din *Trei surori*, Liubov Andreevna din *Livada de vișini,* sau Arkadina, Nina și Maşa din *Pescărușul* sunt cele mai reprezentative figuri ale acestei neliniști afective. Convenţiile sociale frânează toate încercările de apropiere dintre bărbatul şi femeia care se iubesc sincer; sentimentele mari, nobile, curate sunt prigonite, sortite să rămână fără ecou.

Acest eșec sentimental devine sufocant și apăsător pentru femeile cehoviene, declanșând dureri sufletești. Iubirea sinceră dintre bărbat și femeie este supusă la Cehov unui permanent joc al hazardului, joc ce se desfășoară ca o luptă continuă între aspirație și realizare, eșuând în nenoroc. Aspirația în plan sentimental, în cazul frumoaselor eroine cehoviene, este de natură înrobitoare, stagnându-le demersul spre orice fel de ideal. Înrobite de prejudecăți și slăbiciuni ele nu reușesc să parcurgă drumul, devenit pentru ele anevoios, de la aspirație la realizare. „Toate aspirațiile în plan sentimental au căderi în marea lor majoritate cu traume irevocabile în plan social. Personajele evoluează în volute ample, apoi mai strânse, tot mai strânse până se ajunge la singurătatea care strigă. Este de fapt strigătul în pustiu fără de ecou. Lungi lamentații șoptite, sau strigate, cu tot tragismul, alcătuiesc mare parte din încărcătura dramatică a pieselor lui Cehov” (Raab-Guțul 2004, 76).

Această ratare a vieţii de familie se regăseşte şi în *Trei surori*, pe de o parte în cazul lui Verşinin şi al Maşei, pe care îi leagă o iubire nefericită, căci amândoi sunt obligaţi social faţă de soţi; pe de altă parte în cazul Irinei, care nici ea nu are noroc. Se poate spune, astfel, că eşecurile erotice sunt confirmarea şi încoronarea eşecurilor lor în toate celelalte compartimente ale vieţii.

„În dramele lui Cehov, oamenii trăiesc sub semnul renunțării la prezent și la comunicare. Renunțarea la prezent înseamnă viața în amintire și în utopie, renunțarea la comunicare înseamnă singurătate" (Ulmu 1985, 23). Renunțarea la comunicare este evidentă și în *Livada de vișini*, personajele fiind apăsate de singurătăți paralele aproape bolnăvicioase, fiind incapabili de a mai comunica, cu toate că se reunesc la moșia Liubovei Ranevskaia. În schimb, aceasta renunță, pe de o parte, la prezent, trăind viața din amintiri, dar cea mai dureroasă renunțare, renunțarea supremă, este renunțarea la trecut, la livada ei dragă, la copilul ei Grișa, înecat aici la moșie, la mama ei pe care parcă o vede la un moment dat plimbându-se printre vișini, în livada înflorită.

Personajele cehoviene, femei sau bărbaţi, Arkadina şi Nina, Olga, Irina, Maşa, Astrov, Andrei, Treplev, Sorin, Trigorin şi mulţi alţii, deşi sunt personaje care înglobează universuri umane distincte, cu dorinţe şi idealuri distincte, cu stări şi suferinţe distincte, urmează totuşi acelaşi drum, acelaşi destin, pe cel al ratării, al nedevenirii, al neîmplinirii.

În repertoriul Teatrului Național „Mihai Eminescu" din Timișoara există, din 2013, și spectacolul „Anna Karenina", pe un text-adaptare a scriitoarei din Marea Britanie, Helen Edmunson, după romanul cu același titlu, de Lev Nicolaievici Tolstoi. În această inedită montare a regizoarei Ada Lupu, tragica poveste a adulterului, a vieții de familie, a căpătat noi valențe, lipsite de astă dată de latura sumbră și plină de vinovăție a poveștii inițiale.

Spectacolul se concentrează în jurul celor doi protagoniști ai romanului, ce aparțin celor două lumi de la polii opuși ai societății ruse, în primul rând pe Anna Arkadievna Karenina, care este și *gazda* spectacolului și pe reprezentantul oamenilor simpli, a celor ce muncesc pământul, Konstantin Dmitrici Levin. Spun *gazda*, deoarece spectacolul debutează cu prezența Annei Karenina, interpretată de actrița Claudia Ieremia, singură, senină și împăcată cu decizia ei, stând pe șinele de tren, acceptând momentul tragic al morții sale. Stă demn, vertical, cu conștiința împăcată, în fața publicului, privindu-i în ochi cu încrederea propriei puteri. Acestă secvență este plină de încărcătură emoțională, deoarece, în momentul morții, Annei i se derulează toate momentele esențiale ale existenței sale. Acum are liniștea și înțelepciunea celui care a trecut prin moarte, și se reîntoarce, aducând cu ea toate personajele cu care a interacționat, care i-au schimbat viața și care au determinat mai mult sau mai puțin acest dezmodământ. Anna pășește surâzând printre personajele vieții ei, convinsă fiind de faptul că prin prezența agreabilă a ei și prin curățenia ei interioară a lăsat o energie bună în locurile prin care a trecut și în sufletele oamenilor pe care i-a întâlnit, cu voia destinului.

Anna Karenina, fotografie de spectacol, Teatrul Național din Timișoara, 2013.
Credit foto: Adrian Pîclișan.

Anna își cunoaște destinul, ea l-a trăit odată real, fizic, prin suferință și durere, acum retrăindu-l prin povestea pe care urmează să o desfășoare ca un fir al destinului în fața spectatorilor, retrăind momente de neuitat apoi detașându-se și privind din exterior ca un simplu spectator al propriei vieți. În spectacol, Anna se desprinde parcă din aburii timpului, din tabloul existenței sale pentru a se reîntoarce în propria-i viață demnă, fără frică, fără ezitare. Povestea ei apare în fața publicului ca o poveste complet asumată pe care, chiar dacă ar avea șansa să o schimbe, acum retrăind-o, nu ar schimba nimic, ci doar ar trăi demn și zâmbind cu liniștea omului ce a cunoscut moartea. Apoi se derulează, rând pe rând, fiecare scenă în parte, fiecare moment fiind de acum acceptat de Anna cu mai puține frământări și suferință și cu mai multă înțelepciune a ceea ce i-a pregătit destinul.

Ambientul scenografic al spectacolului are ca element central un nod de cale ferată, dinspre care pornesc şinele de fier ce se întind până în proscenium. Acest nod al căilor ferate simbolizează cumpăna vieții, care din acel moment poate porni în orice altă direcție, controlat sau necontrolat, asemeni macazului feroviar. În acest decor se derulează acum toată povestea Annei, calea ferată, locul unde au avut loc pentru Anna marile întâlniri, cea a iubirii adevărate și cea a morții. În acest decor sugestiv, regizoarea Ada Lupu plasează toate celelalte momente ale poveștii. Pe șinele de tren, încă de la debutul spectacolului va apărea un personaj simbolic, înzestrat cu mișcări spasmodice, contorsionate, personaj ce o va însoți pe Anna pe parcursul întregii sale vieți. Menirea acestui personaj este acela de concretiza toate zbaterile interioare, deziluziile și deznădejdiile eroinei. Interpretat impecabil de Cătălin Ursu, acest dublu al Annei reprezintă temerile și fricile ei din momentele de cumpănă și îndoială. Pe platforme și turnante, plasate pe șinele de cale ferată, intră în scenă personajele, în diferite spații, sugerate de câteve elemente de mobilier. Tot pe aceste platforme se dezvoltă încet și

sigur relația de iubire a Annei cu tânărul ofițer Vronski, pe care îl cunoaște pe peronul gării din Moscova acolo unde are loc o altă moarte la fel ca a Annei, incident la care Anna asistă. Pe parcursul spectacolului regizoarea plasează eroina principală de nenumărate ori între cei doi bărbați din viața ei. Karenin, soțul înșelat, este interpretat de actorul Ion Rizea. El construiește un Karenin calm, ridicol de riguros, interesat de gura lumii, supus regulilor și convenienţelor, dar, mai ales, ca trăsătură principală, omul compromisurilor. În opoziție apare tânărul Vronski, interpretat de Matei Chioariu, înalt, frumos, o apariție spectaculoasă ca prezență, dar lipsit de miez autentic. În cei doi bărbați cu același nume, pe care i-a hărăzit destinul, Anna vede adevărata neîmplinire a vieții sale: „[...] amândoi au acelaşi nume, nici unuia nu-i pasă de mine, amândoi fac tot posibilul să mă distrugă" (Edmunson 2012, 23). Determinaţi de Anna, la căpătâiul patului ei de moarte, cei doi își dau mâna și se îmbrățișează acceptând iertarea în sufletele lor. Karenin, care își declară ura de care este mistuit, acum este capabil de iertarea creștină: „Când am auzit că e bolnavă, am sperat să moară... dar am venit, am iertat-o și n-am cunoscut o fericire mai mare. Am iertat-o, am fost în stare să întorc obrazul celălalt. Mă rog numai lui Dumnezeu să nu mă lipsească de bucuria iertării" (Edmunson 2012, 33).

Multa nefericire a universului literaturii ruse, este susținută de atmosfera apăsătoare încărcată de refulări și reprimări interioare ale personajelor, plasate de autor, conștient, într-o lume statică, dar aflată în căderea liberă a renunțării. Neputința de răzvrătire a eroilor cehovieni determină o prelungă resemnare în care se complac inexplicabil. Atmosfera apăsătoare, dublată de plictis, inerție, apatie, căderea în renunțare, lamentare, toate acestea construiesc un univers apocaliptic prin care personajele cehoviene se mișcă parcă cu încetinitorul. Atmosfera sufletească a personajelor cehoviene se întrepătrunde perfect cu atmosfera care planează aspra universului cehovian, lăsând senzația unui transfer continuu de neîmplinire.

Referințe bibliografice:

Cehov, Anton Pavlovici. 1960. *Ivanov*. Traducere de M. Sevastos și M. Calmîcu. Bucureşti: Editura E.S.P.L.A. Cartea Rusă.

Cehov, Anton Pavlovici. 1967. *Pescăruşul*. Prefață de Dumitru Solomon. Bucureşti: Editura Pentru Literatură.

Edmunson, Helen. 2012. *Anna Karenina*. Text de spectacol, Teatrul Național din Timișoara.

Raab-Guțul, Natașa, 2004. *Tipologie feminină în dramaturgia lui Cehov*. Craiova: Editura Aius.

Săvulescu, Monica, 1981. *A. P. Cehov*. Bucureşti: Editura Albatros.

Ulmu, Bogdan. 1985. *Caiete de regie*. București: Editura Eminescu.

DOI: 10.35923/QR.09.03.32

Daniel UNGUREANU
(Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași)

Amintiri digitale: abordări ale memelor românești asupra carantinei naționale

Abstract: (Digital Memories: the Romanian Memes Take on the COVID-19 Lockdown) Shortly after the Romanian authorities had introduced restrictions amid the rise in COVID-19 cases, the meme pages progressively began to collect images that either brought to mind or made direct references to the lockdown and turn them into memes. This paper examines the production of memes through a multi-layered study of the most popular Romanian MPs from their peak, in early March, through the middle of May 2020. The interval includes the first days of the state of emergency (March 14−21), the night-time curfew (17), the national lockdown (24), the self-declaration for leaving the premises, and the movement restrictions for older people (March 30 – May 14), the Easter celebration and the Labor Day (April 12 / May 1). I use two major research strategies: (a) a quantitative analysis of the Romanian IMs and (b) case studies. Data have been collected from the digital archives of the following Facebook pages: Junimea, Omu Paiangăn, Ion Creangă, and 2Meme. By examining these, the paper seeks to clarify the process by which the exposure to the most popular form of anxiety relief and slacktivism, the IM, either created innocent digital memories of the lockdown or contributed to the spread of fear.

Keywords: *digital memories, lockdown, culture of fear, memes, digital culture.*

Rezumat: La scurt timp după ce autoritățile române au introdus restricții pe fondul creșterii numărului de cazuri de COVID-19, paginile de meme au început treptat să colecteze imagini care fie sugerau, fie făceau referiri directe la carantina națională iar, mai apoi, le-au transformat în meme. Lucrarea de față analizează procesele de producție ale memelor printr-un studiu multilateral al activității online a celor mai populare pagini românești de meme. Intervalul studiat, de la începutul lunii martie, până la mijlocul lunii mai 2020, include primele zile ale stării de urgență (14-21 martie), carantina de noapte (17 martie), carantina națională (24 martie), declarația pe propria răspundere și restricțiile de circulație pentru persoanele în vârstă (30 martie – 14 mai), sărbătoarea Paștelui și Ziua Muncii (12 aprilie / 1 mai). Am folosit două strategii majore de cercetare: (a) o analiză cantitativă și (b) studii de caz. Datele le-am colectat din arhivele digitale ale următoarelor pagini de Facebook: Junimea, Ion Creangă, Omu Paiangăn și 2Meme. Procedând astfel, lucrarea încearcă să clarifice procesul prin care expunerea la cea mai populară formă de ameliorare a anxietății și activism digital, mema, fie a creat amintiri digitale nevinovate despre carantina națională, fie a contribuit la răspândirea fricii.

Cuvinte-cheie: *amintiri digitale, carantină națională, cultura fricii, meme, memorie colectivă.*

Revoluția digitală a secolului 20 a accelerat inovația, a remodelat cotidianul și a crescut producția de imagini care, treptat, a câștigat o mai mare putere dar și un spațiu de manifestare fără precedent. Drept urmare, viețile noastre au devenit vizuale și vizualizate, iar amintirile din ce în ce mai mult fondate și ancorate în experiențele directe cu reprezentările media (Sloan 2014, 535). Odată cu apariția internetului, patrimoniul cultural a fost progresiv mutat sau chiar creat direct în realitatea virtuală

(Marton 2011). Pe acest nou teren, indivizii, activiștii și comunitățile adună noi narațiuni și amintiri din arhive digitale, baze de date și site-uri dedicate schimbului de amintiri și întâlnirii altor persoane cu experiențe sau interese similare (Zucker și Simon 2020, 6). Conform lui Schwarz, în această conjunctură, memoria este modelată de rețea și de starea sa de conectivitate constantă (Schwarz 2013, 8).

După ce OMS a declarat COVID-19 pandemie mondială, guvernul român a urmat exemplul altor state europene și a acordat treptat mai multă putere de decizie sistemului de sănătate publică. În paralel cu campaniile medicale care au avut ca scop prevenirea răspândirii virusului, au fost implementate și promovate campanii de informare și sensibilizare. Într-un timp foarte scurt, acestea au promovat imagini care documentau viața din spitale, starea fizică și mentală a personalului medical, ambulanțele, cozile, stresul fără precedent asupra lanțurilor de aprovizionare cu alimente, străzile goale, persoanele izolate sau în carantină ș.a.m.d. Ideea și teama de virus au pus curând piciorul în fiecare gospodărie din țară. Am rămas acasă, nu ne-am vizitat familia, ne-am izolat de prieteni, am purtat măști, ne-am protejat în orice mod fezabil.

Tot așa, concomitent cu creșterea distanțării sociale, am devenit brusc dependenți de servicii care ne-au permis să lucrăm, să învățăm, să ne conectăm și să ne distrăm acasă. *SimilarWeb* și *Apptopia* indică faptul că între 21 ianuarie și 24 martie 2020, utilizarea rețelelor Facebook, Netflix și YouTube a crescut cu 15,3 până la 27% (Koeze și Popper 2020). Potrivit *NapoleonCat*, în ianuarie 2020 au aproape 11 milioane de utilizatori Facebook în România, reprezentând 56,3% din întreaga sa populație. Mai mult, un raport *Hootsuite* arată că există peste 26 de milioane de conexiuni mobile în România. Aceasta înseamnă că mulți români au mai multe telefoane decât unul. Datele indică, de asemenea, că 97% dintre români dețin cel puțin un telefon inteligent (Ioana 2021). Așadar, la începutul anului 2020, România era pregătită pentru o digitalizare în masă.

Telefoanele inteligente, camerele, tabletele, computerele și platformele de socializare sunt utilizate pe scară largă pentru a crea amintiri digitale. Ele pot fi fotografii făcute cu camere foto-video sau de telefon, mesaje text, arhive digitale, site-uri web, muzee online, rețele sociale, știri digitale, bloguri, jocuri pe computer, fandomuri și amintiri online (Garde-Hansen, Hoskins și Reading 2009, 4). Silvestri susține, de asemenea, că memele sunt actori de memorie vernaculară, deoarece creează, circulă și reproduc atitudini și povești care provoacă narațiuni dominante (Silvestri 2018, 2). Împreună cu alte medii, prin meme, virusul a fost răspândit pe scară largă pe rețelele de socializare online (Pauliks 2020, 46). Mema, în cea mai populară versiune a sa, este compusă din imagine și text. Când principala preocupare a utilizatorului de internet (UI) a devenit pandemia, paginile meme nu au fost indiferente la acest aspect. La scurt timp după apariția primelor cazuri de COVID-19 în România, acestea au început treptat să colecționeze imagini care fie sugerau, fie făceau referiri directe la pandemie și le-au transformat în meme. În consecință, deși utilizatorii și-au îndreptat atenția către media de socializare online pentru a ameliora anxietatea, au fost din nou

asaltați de imagini cu tematică pandemică, memele circulând nestingherite, de la un utilizator la altul, înlocuind adesea comunicarea bazată pe text.

Metode

Direcțiile de cercetare au fost stabilite printr-o scurtă recenzie a literaturii recente despre memele din perioada carantinei COVID-19 și prin urmărirea activității online ale celor mai populare pagini de meme din spațiul digital românesc. Cartografiind în 2019 cele mai populare și influente surse mass-media din România, Holdiș a declarat că Internetul ajunge la mai mult de 80% din gospodării și că Facebook este cea mai populară platformă de socializare, cu mai mult de 94% din UI care o folosesc (Holdiș 2019, 89). Conform *Digital News Report,* 69% dintre români au încredere în Facebook ca sursă de știri, în timp ce doar 31% au încredere în YouTube și 7% în Twitter. Facebook este, așadar, una dintre sursele cheie de știri și informații din țară, iar cercetătorii au ajuns la concluzia că România este o țară Facebook (77). Prin urmare, mi-am îndreptat atenția asupra următoarelor pagini de meme: Junimea (facebook.com/www.juni.ro - cca 1,2 milioane urmăritori / aprecieri), Ion Creangă (facebook.com/humulesti - cca 251.000 / 239.000), Omu Paingăn (facebook.com/ paianganu - cca 236.000 / 230.000) și 2Meme (facebook.com/2Memeee - cca 180.000 / 228.000). Criteriul conform căruia le-am ales este cel al numărului de aprecieri și urmăritori. Cercetarea a avut loc în perioada martie-aprilie 2021 și a acoperit perioada 10 martie-15 mai 2020.

În elaborarea acestui studiu, am folosit o abordare multilaterală prin combinarea analizei calitative și cantitative, în cadrul studiilor de caz. Datele primare au fost colectate cu ajutorul instrumentului analitic de socializare numit *Popsters*. Postările au fost organizate în două categorii. Prima acoperă memele cu tematică pandemică iar cea de-a doua pe cele generale, adică fără nicio referire la virus, starea de urgență sau carantina națională. Cele din prima categorie au făcut referiri la situația pandemiei, fie în text, fie vizual, sau la oricare alte subiecte conexe (d.e., măsurile de protecție, mesajele „rămâneți acasă" și *hashtag*-urile „rămâneți în siguranță", „restricții", „școala online", „munca de acasă"). Chiar dacă nu au fost evidențiate în mod special, au fost luate în considerare, de asemenea, pentru acest studiu diferite evenimente sociale majore ale carantinei naționale care făceau o referire indirectă la starea actuală a lucrurilor (d.e., acces gratuit pe siteurile pentru adulți și emotigrama *care* / ro. grijă).

Memele despre carantina națională în literatura de specialitate

Lucrările de specialitate indică faptul că memele revitalizează bunăstarea destinatarului cât și a expeditorului (Cancelas-Ouviña 2021, 7; Ponton și Mantello 2021, 57). Un studiu asupra populației din regiunea metropolitană Chandigarh din India arată că 88,9% dintre UI au observat că memele COVID-19 au atins apogeul și au stabilit un monopol în martie 2020. 29% dintre respondenți au susținut că acestea au

furnizat informații care au contribuit la oprirea sau încetinirea răspândirii virusului, 28% au spus că au promovat măsuri de precauție și 27% au mărturisit că așa au primit cele mai recente actualizări privind pandemia (Choursia și Suri 2020, 2230-2236). În Columbia, memele COVID-19 au avut o audiență mai mare decât orice altă formă de mass-media (Garcés-Prettel și colab. 2021, 10), iar situația nu a fost diferită în Europa.

Memele poloneze au contribuit la dezvoltarea unui comportament preventiv în lupta împotriva virusului și au criticat incompetența, restricțiile excesive, inutile și, cel mai important, ca o întruchipare electronică de nesupunere civilă, au subliniat mai multe modalități de a evita restricțiile de mișcare (Norstrom și Sarna 2021, 75-76). Spania a raportat că memele COVID-19 au fost placebo sau pastile îndulcite pentru momente dificile (Cancelas-Ouviña 2021, 7-10), iar în Italia au funcționat ca un mecanism de depășire a plictiselii (Bischetti et al. 2021, 24-25) .

Așadar, popularitatea memelor COVID-19 în timpul carantinei reflectă două turnuri majore. Prima este trecerea de la umorul tradițional, cum ar fi glumele și ghicitorile, la umorul de pe internet, cum ar fi memele. Cea de-a doua este turnura imagistică pe care Mitchell a sesizat-o încă de la începutul anilor '90 (Cohen 2003, 250-252). În această situație, prima poate, de asemenea, să calmeze anxietatea, dar a doua poate crea doar amintiri digitale ale carantinei.

Memele românești și imaginarul pandemic

Din toate postările analizate pentru acest studiu, 1004 au fost imagini, 236 text, 51 videoclipuri și doar două de tip link. Ion Creangă a distribuit cel mai mare număr de imagini (311) și videoclipuri (18) iar 2Meme cele mai multe postări text (127) și singurele de tip link (2).

Procentul postărilor cu tematică pandemică a fost de 65,79% pe Junimea, 60,2% pe Ion Creangă, 57,43% pe Ion Creangă și doar 21% pe 2Meme. Cea mai populară postare de pe Junimea este mema „Raed Arafat tușește” (fig. 1 - stânga). Publicată pe 29 martie, aceasta a primit peste 9.000 de aprecieri, 258 de comentarii și a fost distribuită de cca 2.300 de ori. A doua cel mai populară postare a paginii este o memă de tipul „Angry Pakistani Fan” (ro. Fan pakistanez furios) care a reconceptualizat originea virusului (fig. 1- dreapta). A treia cea mai populară postare ilustrează diferența dintre carantina la bloc și cea de la casă (fig. 2 - stânga). Aceste postări au adunat peste 20.000 de aprecieri, 1.200 de comentarii și au fost redistribuite de cca 6.900 de ori.

Figura 1: Stânga – Mema Raed Arafat tușește, Finias Cazacu (facebook.com/www.juni.ro, 29.03.2020). Dreapta – Memă Fan Pakistanez Furios, Sergiu Botan (facebook.com/www.juni.ro, 22.03.2020)

A doua cea mai populară postare de pe Omu Paiangăn este o memă de tipul „problemele moderne necesită soluții moderne” și se referă la școala online (fig. 2 – dreapta). Mema primește aproximativ 2.000 de aprecieri și 184 de comentarii, iar peste 3.300 de urmăritori au distribuit-o pe platformă (reprezentând 7,85% din numărul total de conținut partajat). În continuare amintim că cele mai populare postări de pe Ion Creangă sunt tot din categoria memelor cu temă pandemică. Prima este o memă video inspirată din celebra serie animată Buretele Bob Pantaloni Pătrați, cu melodia lui Jador și Lino Golden „Dau Moda” pe fundal (fig. 3 – stânga). Cealaltă este o memă „Cat Looking at Man Holding Dog” (ro. Pisică care se uită la om cu câine în brațe) (fig. 3 – dreapta). Ambele au primit un număr substanțial de reacții: aproximativ 7.600 de aprecieri, 2.200 de comentarii și 7.600 de distribuiri.

Figura 2: Stânga - Memă „Viața în timpul carantinei”, Valentin Gheorghe (facebook.com/www.juni.ro, 11.04.2020). Dreapta - Mema „Probleme moderne, soluții moderne”, Doroi Robert (facebook.com/Paianganu, 13.03.2020)

Figura 3: Stânga - Buretele Bob Pantaloni Pătrați Dau Moda / Coronavirus Strikes Again (facebook.com/humulesti, 22.03.2020). Dreapta - Memă „Pisică privind omul care ține câinele” de Astănoaei Bogdan (facebook.com/humulesti, 10.03.2020)

În fine, cea mai populară postare de pe 2Meme este tot cu temă pandemică. Mema este un videoclip „Coffin Dance” (ro. Dansul sicriului) în care piesa „Te pup, Pa Pa” a lui J.Yolo înlocuiește coloana sonoră originală, „Astronomia” de Vicetone și Tony Igy (fig. 4). Postarea a primit un număr mare de reacții: peste 6.500 de aprecieri,

237 comentarii, 6.900 de distribuiri (aproximativ 9,3% din numărul total de conținut partajat al paginii).

Fig. 4. Coffin Dance Te Pup, Pa Pa (facebook.com/2Memeee, 29.04.20)

Câteva concluzii

Postările cu temă pandemică au fost omniprezente și răspândite viral în întreaga lume, iar România nu a făcut excepție. Din numărul total de cca 11 milioane de utilizatori Facebook, paginile de meme analizate au păstrat atenția a cel puțin 11,26%, dacă luăm în considerare doar urmăritorii celei mai populare pagini de meme (Junimea) și cc. 17,71%, pentru toate. Aceste pagini au avut de la 21 la 65,79% conținut tematic pandemic, iar din numărul total de postări (1293), 1004 au fost imagini (cca 77,64%). Acest aspect este deosebit de important, deoarece imaginile pot fi convingătoare și captivante, iar elementele lor vizuale tind să rămână în mintea oamenilor după perioade îndelungate de timp (Ginther, 2002; Tsay, 2012), creând astfel amintiri.

La fel ca în cazul memelor macro-imagine despre tragedia de la 11 septembrie analizate de Sivestri (2018, 2), memele despre carantina națională din România au căutat să gestioneze sau să înțeleagă provocările și poverile rezultate din pandemia COVID-19. În plus, au transformat amintirile partajate, au făcut vizibil ceea ce ar fi putut fi uitat și, în cele din urmă, au contribuit la procesul de amintire și de creare a memoriei sociale.

Totodată, memele sunt percepute ca niște ecouri ale evenimentelor sociale de interes general, așa cum au subliniat anterior Milner și Denisova (2013, 2362; 2019, 163). Astfel, chiar dacă intențiile inițiale ale creatorilor erau de a trezi umorul și de a ușura anxietatea, memele au promovat, intenționat sau accidental, știri care ar fi putut fi manipulate politic. Prin urmare, ca o ultimă remarcă, susțin că memele românești despre carantina COVID-19 au creat amintiri digitale, dar, în paralel, au contribuit la propaganda sănătății și la climatul fricii.

Referințe bibliografice

Bischetti, Luca, et al. 2021. Funny but aversive: A large-scale survey of the emotional response to Covid-19 humor in the Italian population during the lockdown, în „Lingua", nr. 249, disponibil online: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0024384120301716, ultima accesare la 14 aprilie 2021.

Cancelas-Ouviña, Lucía-Pilar. 2021. Humor in Times of COVID-19 in Spain: Viewing Coronavirus Through Memes Disseminated via WhatsApp, în „Frontiers in Psycology", nr. 12, disponibil online: https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.611788/full, ultima accesare la 20 martie 2021.

Choursia, M., Suri. C. S. 2020. Memes related to COVID-19 on social media: A study, în „PalArch's Journal of Archaeology of Egypt/Egyptology", volumul 17, nr. 6, p. 2224-2236.

Cohen, Sol. 2003. An Innocent Eye: The "Pictorial Turn," Film Studies, and History, în „History of Education Quarterly", volumul 43, nr. 2, p. 250-261.

Denisova, Anastasia. 2019. Internet Memes and Society: Social, Cultural, and Political Contexts. New York și Londra: Routledge.

Garcés-Prettel, Miguel, et al. 2021. Representações sociais da recepção midiática durante a quarentena pela COVID-19 na Colômbia: entre mensagens e significados, în „Cadernos de Saúde Pública", volumul 37, nr. 2, p. 1-14.

Garde-Hansen, Joanne, et al. 2009. Save As ... Digital Memories. London: Palgrave Macmillan.

Ginther, April. 2002. Context and content visuals and performance on listening comprehension stimuli, în „Language Testing", volumul 19, nr. 2, p. 133-167.

Holdiș, Dumitrița. 2019. Media Influence Matrix: Romania. Budapest: CEU Center for Media, Data and Society.

Ioana, Ciprian. 2021. Câți români dețin un smartphone și cât durează până trec la un model mai nou, în Playtech.ro: https://playtech.ro/2021/cati-romani-detin-un-smartphone-si-cat-dureaza-pana-trec-la-un-model-mai-nou/, ultima accesare la 7 aprilie 2021.

Koeze, E., Popper. N. 2020. The Virus Changed the Way We Internet, în New York Times.com: https://www.nytimes.com/interactive/2020/04/07/technology/coronavirus-internet-use.html, ultima accesare la 27 aprilie 2021.

Lagerkvist, Amanda. 2018. The media end: digital afterlife agencies and techno-existential closure, în Hoskins, Andrew, Digital Memory Studies. New York și Londra: Routledge.

Marton, Attila. 2011. Social Memory and the Digital Domain: The Canonization of Digital Cultural Artefacts, în „Colloquium of the European Group for Organization Studies (EGOS)", nr. 27, disponibil online: https://www.researchgate.net/publication/215885621_Social_Memory_and_the_Digital_Domain_The_Canonization_of_Digital_Cultural_Artefacts, ultima accesare la 30 mai 2021.

Milner, Ryan M. 2013. Pop Polyvocality: Internet Memes, Public Participation, and the Occupy Wall Street Movement, în „International Journal of Communication", nr. 7, p. 2357–2390.

Norstrom, R., Sarna. P. 2021. Internet memes in Covid-19 lockdown times in Poland, în „Comunicar", volumul XXIX, nr. 67, p. 68-78.

Pauliks, Kevin. 2020. Memes of the virus: social criticism of the corona pandemic on the internet, în „Televizion", nr. 33, disponibil online: https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/14818/Pauliks-Memes_of_the_virus.pdf?sequence=1, ultima accesare la 6 aprilie 2021.

Ponton, D. M., Mantello. P. 2021. Virality, Contagion and Public Discourse. The Role of Memes as Prophylaxis and Catharsis in an Age of Crisis, în „Rhetoric and Communications", nr. 46, p. 44-63.

Schwarz, Ori. 2014. The past next door: Neighbourly relations with digital memory-artefacts, în „Memory Studies", volumul 7, nr. 1, p. 7–21.

Silvestri, Lisa Ellen. 2018. Memeingful memories and the art of resistance, în „New Media & Society", volumul 20, nr. 11, p. 3997-4016.

Sloan, Robin J. S. 2014. Videogames as Remediated Memories: Commodified Nostalgia and Hyperreality in Far Cry 3: Blood Dragon and Gone Home, în „Games and Culture", volumul 10, nr. 6, p. 525-550.

Tsay, Chia-Jung. 2012. The Impact of Visual Cues on Judgment and Perceptions of Performance. Teză de doctorat. Harvard: Harvard University.
Zucker, E. M., Simon. D. J. 2020. Mass Violence and Memory in the Digital Age Memorialization Unmoored. Londra: Palgrave Macmillan.

Panel FOODie

Panel FOODie

DOI: 10.35923/QR.09.03.33

Luminița DRUGĂ,
Nadia-Nicoleta MORĂRAȘU
(Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău)

Valențe sociolingvistice ale discursului culinar din cărțile românești pentru gospodine

Abstract: (Sociolinguistic Dimensions of the Culinary Discourse in Romanian Books for Housewives) Perceived as a phenomenon of mass culture, permanently interdependent with history, food is an object of investigation in various fields: cultural and linguistic semiotics, social semiotics, as well as sociolinguistics. Considered to be the "humble literature" of civilisations, books on and about food, including books for housewives, remain a source of unusual histories, of the history of mentalities and of the structure of domestic ideology. Culinary discourse provides temporal indicators of manners, hierarchy, and social relationships. Due to the Romanian paradox (Alexandrescu 1998), the culinary field developed very differently from other European countries, not only in terms of appearance, but also with regard to the target audience. Thus, while in France, the first cookbook dates back to the 14th century, in the Romanian space, cookbooks were published as late as the 19th century. Being intended, almost exclusively, for domestic cuisine, not for professionals, the first Romanian cookbooks combined gastronomic elements with advice on household management. The work undertaken by M. Kogălniceanu and Negruzzi in publishing in the 1846 volume *200 rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești* [200 tried recipes for dishes, cakes and other household chores] shows the genuine concern of the "representatives of a cultural and social elite" (Marinescu 2014), as indicated by the inscription on the cover page: "Printed at the expense and care of a society of lovers of the advancement and brilliance of the Romanian nation." The present research brings to attention a book printed in 1899 in Bucharest, discovered during some field research within the FOODie project[1], in Bîrgăoani village, Neamț county. The title, *Higiena, administrația casnică coprindend orticultura și avicultura precum și bucătăria practică și modernă lucrate conform necesității simțite în menaj* [Hygiene, home administration covering horticulture and poultry farming as well as practical and modern cuisine made according to the needs felt in the household], reflects the concern with taste education, combining practical and modern components. Following the model of the time, the book whose author is Anna Căpitan Constantinescu, contains a preface in which the prescriptive-didactic component and the need to adapt to the unfavorable socio-economic context are explained. Beyond the intrinsic, documentary value of the text, the copy found is of interest from the perspective of its intertextuality, which gives it qualities of palimpsest, as a result of a male owner's passion for cooking. By combining the sociolinguistic perspective with the cultural one, we aim to identify the specifics of the culinary discourse as inferred from the design of the text in the context of the era in which it was popularised.

Keywords: *culinary, speech, gastronomic, housewives, intertext*.

Rezumat: Percepută ca un fenomen al culturii de masă, aflat permanent în interdependență cu istoria, alimentația umană este un obiect de investigație pentru domenii diverse: semiotică socială, culturală, semiotică lingvistică, sociolingvistică. Considerate „literatura umilă” a civilizațiilor, cărțile de și despre bucate, cărțile pentru gospodine sunt o încă o sursă de istorii insolite, de istorie a mentalităților și de structură a ideologiei domestice. Discursul culinar oferă indicii temporale despre conduită, ierarhie și relații de tip social. Paradoxul românesc (Alexandrescu 1998) a făcut ca și domeniul culinar să aibă o

[1] This work was supported by a grant of the Romanian National Authority for Scientific Research and Innovation, CNCS/CCCDI – UEFISCDI, project number PN-III-P2-2.1-PED-2019-5092, within PNCDI.

dezvoltare mult diferită față de a altor țări europene nu numai în privința momentului apariției, ci, mai ales, în ceea ce privește publicul-țintă. Dacă în Franța, prima carte de bucate datează din secolul al XIV-lea, în spațiul românesc, cărțile de bucate apărute din secolul al XIX-lea sunt destinate, aproape exclusiv, bucătăriei domestice, nu profesioniștilor și combină componenta gastronomică cu cea a menajului. Drumul deschis de către M. Kogălniceanu și Negruzzi, prin publicarea în 1846 (în volum) a *200 rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești* va lua amploare și reprezintă rodul grijii „reprezentanților unei elite culturale și sociale" (Marinescu 2016) după cum indică inscripția de pe pagina de gardă: „Tipărită cu cheltuiala și îngrijirea unei societăți de iubitori de înaintarea și strălucirea neamului românesc". Cercetarea de față aduce în atenție o carte tipărită în anul 1899 la „Bucuresci", descoperită în timpul unei cercetări de teren în cadrul proiectului FOODie, în localitatea Bîrgăoani, județul Neamț. Titlul, *Higiena, administrația casnică coprindend orticultura și avicultura precum și bucătăria practică și modernă lucrate conform necesității simțite în menaj*, reflectă preocupările unei epoci în ceea ce privește educarea gustului, prin îmbinarea componentei practice cu cea modernă. După modelul vremii, cartea a cărei autoare este Anna Căpitan Constantinescu, conține o prefață în care este explicitată componenta prescriptiv didactică și nevoia adaptării la contextul socioeconomic nefavorabil. Dincolo de valoarea intrinsecă, documentară, a textului, exemplarul găsit prezintă interes din perspectiva intertextualității care îi conferă calități de palimpsest. În plus, felul în care se prezintă astăzi, este rodul pasiunii pentru bucătărie a unui bărbat. Prin combinarea perspectivei sociolingvistice cu cea culturală, ne propunem identificarea specificuuil discursului culinar așa cum transpare din proiectarea textului în contextul epocii în care a fost popularizat.

Cuvinte-cheie: *culinar, discurs, gastronomic, gospodină, mâncare.*

I.1. Contextul sociocultural românesc al sfârșitului de secol XIX și începutul secolului XX

Așezarea geografică, „oaza de latinitate într-o mare slavă" și finougrică au generat un lung șir de „paradoxuri" (Alexandrescu 1998) pentru cultura și civilizația românească. Deși toată istoria noastră a fost extrem de bogată în evenimente importante, secolul al XIX-lea are o însemnătate aparte, nu numai în plan istoric, datorită mișcărilor de eliberare de sub juguri străine (Revoluția lui Tudor Vladimirescu 1821, Revoluția de la 1848, Războiul de Independență 1877-1878), ci și în plan cultural, fiind momentul în care țările române rup relațiile cu lumea balcanică, îndreptându-se către cultura și civilizația occidentală. Tinerii întorși de la studii din Viena, Paris sau Berlin își asumă rolul de îndrumători și constructori ai civilizației moderne românești, iar prin acțiunile diverse („prelecțiuni populare", tipărirea de manuale) pe care le vor întreprinde în varii domenii de activitate vor contribui la ridicarea gradului de cultură al maselor. Conștienți că în fiecare lingură este un univers, o poveste, au conștientizat și că „a mânca este un act de cultură" (Lazăr 2018, 5). Contactul avut cu o serie de culturi pentru care sintagma „spune-mi ce mănânci ca să-ți spun cine ești" era o preocupare constantă, intuiția și spiritul inovator le-au îndreptat atenția asupra alimentației, care, pe lângă funcția biologică vitală îndeplinește și una socială esențială (Marinescu 2016, 19) care, pentru inițiați, poate deveni „un loc de lectură a identității culturale" (ibid, 20). Dacă în Europa primele texte culinare, destinate elitelor, apar aproximativ în jurul anilor 1300, la noi acest fapt se va petrece

mult mai târziu, în secolul al XVII-lea în epoca brâncovenească, o perioadă remarcabilă din punct de vedere politic şi cultural. Contactul românilor cu arta culinară europeană este oglindit într-un document de o valoare aparte care a suscitat interesul istoricilor şi lingviştilor: *Carte întru care să scriu mâncările de peşte i raci, stridii, melci, legumi, erburi şi alte mâncări de sec şi de dulce dupre orânduiala lor*, o compilație de rețete și sfaturi gospodăreşti destinată cuhniilor boierești.

1.2. Cărțile de bucate și rostul lor

Mărturii despre bucatele aflate în spațiul românesc se regăsesc sporadic în însemnările străinilor care au călătorit cu diferite scopuri pe aceste meleaguri și fac vorbire atât despre alimentația obișnuită a omului de rând, dar, mai ales despre cea a claselor stăpânitoare. Scrieri gastronomice apar începând cu deceniul patru al secolului al XIX-lea când Negruzzi și Kogălniceanu, publică lucrarea intitulată *200 de rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești* editată la Iași. Succesul pe care l-a avut această apariție editorială în epocă este demonstrat prin încă două ediții în 1842 și 1846. Volumul se înscrie în mentalitatea dominantă a epocii care a facilitat înfăptuirea unor acte istorice unice și benefice societății românești și ai căror autori au fost elitele politice și culturale ale timpului (cf. Neț 2014, 17). Tipăritura, printre altele, arată că cei doi autori și categoria socială căreia îi aparțineau, se aflau într-un moment în care ezitau între *național* și *apusean*, *burghez* și *popular*, *modern* și *tradițional* după cum anunță pagina de gardă: „Tipărită cu cheltuiala și îngrijirea unei societăți de iubitori de înaintarea și strălucirea neamului românesc”. Odată drumul deschis, pe el vor păși și alți pionieri ai genului. Amintim o traducere a unei cărți de bucate franțuzești apărută tot la Iași în aceeași perioadă, intitulată *Rețete cercate în număr de 500 din bucătăria cea mai a lui Robert întiul bucătar al Curții Frantiei, potrivit pentru toate stările*. Tradus Post. Manolache Drăghici, un erudit boier. Seria scrierilor culinare datorate domnilor continuă cu lucrările lui Carl Hințescu-librar, Christ Ionnin-editor și atinge apogeul prin Constantin Bacalbașa-jurnalist.

O definiție completă a cărților de bucate care surprinde atât rolul, cât și importanța cărților de bucate este cea a lui Arjun Appadurai (Appadurai 1988, apud Marinescu 2014, 3):

> „aparțin literaturii umile a civilizațiilor complexe și spun istorii culturale insolite. Ele îmbină virtuțile manualelor cu plăcerile literaturii sensibile. Reflectă schimbările privind definirea comestibilului, proprietățile procesului culinar, logica mesei, exigențele bugetului familiei, ofertele pieței și structura ideologiei domestice. Existența cărților de bucate presupune nu numai un anumit grad de cunoaștere a scrierii, ci și un efort din partea diferiților specialiști de a standardiza regimul bucătăriei, de a transmite cunoștințele culinare și de a face cunoscute tradiții particulare, care ghidează călătoria alimentului de la piață la bucătărie, pe masă”.

Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea lea și pe tot parcursul primei jumătăți a secolului următor, se vor face eforturi pentru a ridica nivelul de viață al

locuitorilor din mediul rural și se înființează școli de menaj, iar printre elevele care urmează cursurile acestora se numără mai ales fete sărace din sate sau din mahalalele orașelor, sau – cel mai adesea – orfanele aflate sub înaltul patronaj al Guvernului sau Coroanei. Bucătăria deține un loc privilegiat în programa acestor instituții după cum demonstrează o serie de cărți: *Organizarea lucrărilor practice în Școala de menaj de pe lângă Azilul „Elena Doamna"*, publicată de Mărgărita Miller-Verghy în 1907, la București (Neț 2017, 16).

Începuturile magistrale au fost opera bărbaților, dar majoritatea cărților de bucate apărute în limba română au fost scrise, traduse sau compilate de femei (Neț 2017, 8). Maria Maurer – pedagogă și directoare de pension – deschide galeria paginilor dedicate nu numai bucătăriei, ci și tot ceea ce ținea de economia domestică a unei gospodării din acea vreme (*Cărticică folositoare,* 1806). Cea mai mare parte a decalajelor dintre societatea occidentală și cea românească au fost atenuate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea; anii semnificativi în acest sens au fost 1859, 1866, 1877, 1881, iar cărțile de bucate un mijloc, printre foarte multe altele, care au facilitat această acțiune ireversibilă (Neț 2017, 15). Dacă în Franța, bucătarii de meserie au fost cei care au scris cărți de bucate destinate profesioniștilor, în spațiul culinar românesc, acest gen de scrieri au ca țintă bucătăria domestică și se adresează unei categorii mai largi, femeile din diferite clase sociale.

Cărțile de bucate se înmulțesc în spațiul românesc și le regăsim, ca loc de apariție, nu doar în București, ci și în orașe de provincie precum Focșani, Bacău, Craiova etc. Mariana Neț (2017, 18) remarcă existența, la sfârșitul secolului al XIX-lea și perioada de până la începutul celui de al Doilea Război Mondial, a două niveluri de materializare a discursului gastronomic în corelație cu „zestrea culturală a Enunțiatarului", ceea ce face ca textele cărților de bucate din această perioadă să se adreseze fie elitelor, fie dimpotrivă, să fie destinate culturii de masă (Lazăr, Ana Victoria, *Bucătăria gospodinei de la sate. Sfaturi și rețete de mâncări*, Sibiu, 1928) menite să ridice nivelul de civilizație al claselor sărace, să augmenteze gradul de competență al gospodinelor și să deschidă orizonturi noii clase sociale, mica burghezie, care se implică și în redactarea de astfel de scrieri. De aceea, multe dintre autoarele de cărți culinare din a două jumătate a secolului XIX, educate probabil în pensioane, căsătorite cu militari de carieră, pentru mai multă prestanță scriitoricească își completează numele de familie, atunci când iscălesc cărți, cu profesia soțului: Colonel Steriad(y), Ecaterina, *Buna menageră. Carte de bucate practică* (1871), Galați, reeditată în 1914 la București, Ecaterina doctor S. Comsa, *Buna menajeră* sau *Carte de bucate* (1902), Craiova, Maria General Dobrescu, *Bucătăria modernă, Vol. I – Aperitive (Hors d'Oeuvres), Supe, crème, borșuri, Sosuri, Preparate din ouă, Preparate din pește, moluști, crustacee, Preparate din legume, carne și vânaturi, Conservarea zarzavaturilor și prepararea conservelor de legume* (1923), București, Maria general Dobrescu, *Bucătăria modernă. Vol. II, Arta culinară, Dulciuri, Biscuiți pentru ceai, Prăjituri, Torturi, Dulcețuri, Șerbeturi, Băuturi răcoritoare, Conserve din*

fructe (1930), București. Locul de apariție al acestor cărți demonstrează grija pentru îmbunătățirea și rafinarea bucătăriei care începe să se generalizeze și să fie nu numai conștientizată, dar și avuată.

1.3. Higiena, administrația casnică coprindend orticultura și aviculture precum și bucătăria practică și modern lucrate conform necesității simțite în menaj, de Anna Căpitan Constantinescu – studiu lingvistico-filologic

Cercetarea de față aduce în atenție o carte tipărită în anul 1899 la „Bucuresci", descoperită în timpul unei cercetări de teren în cadrul proiectului FOODie, în localitatea Bîrgăoani, județul Neamț. Titlul, *Higiena, administrația casnică coprindend orticultura și avicultura precum și bucătăria practică și modernă lucrate conform necesității simțite în menaj"* reflectă eforturile unei epoci preocupate de educarea și diversificare a gustului și îmbinarea componentei practice cu cea modernă.

Figura 1. Copertă carte

Pe lângă exemplarul identificat de noi, mai există unul în custodia Bibliotecii Academiei, sub cota II 156840 Constantinescu Anna: *Higiena şi administraţia casnică coprinḍend orticultura şi avicultura precum şi bucătăria practică şi modernă. Lucrata conform necesitatei simţite în menaj de Anna Căpitan Constantinescu. Vezuta de Onor. Consiliu al Instrucţiunei Publice*. Bucuresci (Tipo-Lit. şi Fond. de litere Dor. P. Cucu), 1899, (23 x 15,5), 257 pagini și un altul, pe un site care comercializează carte veche românească. Scrierea este puțin cunoscută, nu credem că a mai avut vreo reeditare, de aceea nici nu am regăsit-o menționată în cercetarea diacronică, exhaustivă, întreprinsă asupra cărților de bucate din spațiul românesc, a Angelicăi Marinescu din 2016 (*Cărțile de bucate: obiecte sensibile, discursuri complexe. Mică istorie culturală a gastronomiei românești*).

Despre soția căpitanului Constantinescu, Anna, am descoperit că este nu numai semnatara acestei cărți descoperite la Bîrgăoani, Neamț, ci avea preocupări constante în domeniu. O regăsim, alături de Olga I. Theodoru, ca una dintre cele două autoare ale unei reviste cu apariție bilunară, la Focșani, în anul 1905. Este vorba despre *Revista Femenină „Administrația și Higiena Casnică cuprinzând chestiuni relative la igienă, menaj etc. precum și diferite rețete de mîncare după sezon"*, apărută la Tipografia „Aurora", Gh. A. Diaconescu, Focșani. Prezența unei reviste cu conținut culinar la

Focșani este dovada clară că bucătăria „înaltă” (*la haute cuisine*) încetează de a mai fi apanajul unei elite și tinde spre statutul de cultură de masă, avându-se în vedere că în societatea românească tradițională, „buna gospodină”, „buna menajeră” cu o anumită stare materială, se remarca și se prezenta prin dulcețuri, deserturi, eventual garnituri, pe care le pregătea, sau, cel mai adesea, măcar le supraveghea ea însăși întrucât restul treburilor casnice era în atribuțiile personalului auxiliar. Lumea „Momentelor și schițelor” caragialiene este populată cu *madame Piscupescu* sau *Protopopescu* a căror principală „ocupațiune” o reprezintă educația copilului și trebuirile casnice, dar care sunt, de fapt, secondate în organizarea menajului de o cohortă de servitoare.

REVISTA FEMENINĂ
ABONAMENT
Pe an 5 lei
Administrația
și
Higiena casnică
DE
ANNA CĂPITAN CONSTANTINESCU
ȘI
OLGA I. THEODORU
APARE DE 2 ORI PE LUNA
CUPRINZÂND
CHESTIUNI RELATIVE LA BISERICĂ, MESAJ, ETC.
precum
ȘI DIFERITE REȚETE DE MÂNCARE DUPĂ SEZON.
Administrația
Bulevardul Carol Focșani
Bulevardul Carol Focșani
Toate exemplarele vor fi semnate.
FOCȘANI
1905.

Figura 2. Coperta revistei

Exemplarul descoperit este într-o stare de conservare destul de bună și se află în posesia dnei Cameluța Minac (născută în 1968) care a primit-o, ca pe un bun de mare preț, comoara familiei, „ochii și cartea” de la socrul său, Eugen Țigancea al cărui nume este și caligrafiat pe pagina de titlu, alături de toponimul *Bărgăuani.* Din interviul realizat cu dna Minac, într-o anchetă de teren, realizată în luna decembrie a anului 2020, aflăm că Eugen Țigancea (născut în 1949) primise cartea de la bunicul său, Gheorghe Țigancea (anul nașterii acestuia nu este cunoscut urmașilor), originar și trăitor în localitatea Dărmănești, județul Bacău.

Asupra exemplarului s-a intervenit prin adăugarea de pagini fie cu colaje din presa vremii pe subiecte gastronomice, fie cu însemnări manuscrise ale diferitelor rețete și sfaturi legate de gospodărie sau remedii naturiste. O astfel de intervenție am regăsit chiar la pagina 5 unde proprietarul a legat un număr de cinci foi, apoi între paginile 50-55, 57-63, 134-139 și 240-241. Aceste adăugiri cuprind decupaje cu titlul *Masa zilei* sau *Sfaturi pentru gospodine.* Această practică a colajelor și adnotărilor pe marginea unor cărți de bucate era una specifică gospodinelor și bucătarilor profesioniști, iar faptul că deținătorii cărții au fost amatori care au folosit cartea doar pentru uz personal este sugerat de lipsa unei corelații între rețeta din carte și unele elemente adăugate paratextual.

O primă provocare a reprezentat-o identificarea sursei tăieturilor din presă. Este știut că în secolul trecut, o modalitate de educare a maselor o reprezenta literatura cu conținut gastronomic, iar prezența acestor tăieturi din ziar cu diverse rețete demonstrează că respectivele publicații au avut un real succes. Datorită acribiei proprietarului, am putut identifica o parte dintre acestea: revista *Săteanca* (care a cunoscut și varianta masculină, *Săteanul*), jurnalul *Scânteia,* revista *Albina. Săteanca*

a fost o revistă lunară social-politică și culturală pentru femeile de la sate, editată de la început de Uniunea Femeilor Democrate din România, apărută între 1948-1974 și s-a bucurat de aproape trei decenii de existență. *Albina era o* „Revistă Enciclopedică Populară", care apărea duminica și care, prin paginile sale populariza diverse aspecte ale vieții din mediul rural: *Cum cunosci că un cal e șchiop, Povață contra îngrășării*. Datorită însemnărilor manuscrise făcute cu toc sau cu creion pe spațiile albe dintre paragrafe, pe margini sau între capitole, am regăsit, la pagina 8, unde erau notate sfaturi despre folosirea cojilor de ouă în gospodărie (albirea rufelor și hrănirea păsărilor ouătoare) mențiunea „Aceste sfaturi sunt din revista *Săteanca*". Același izvor îl reîntâlnim consemnat și pe pagina următoare „scris din *Săteanca*". Credem că notițele îi aparțin lui Gheorghe Țigancea și ne fundamentăm opinia pe o dată care apare la pagina 134, 7 mai 1935. Nepotul Eugen Țigancea, cel care i-a lăsat cartea moștenire Cameluței Minac, nu se născuse la acea vreme. La pagina 46 este un colaj cu o pagină din revista *Albina,* despre mutarea arborilor.

Din discuția cu actuala posesoare a cărții, Cameluța Minac, aflăm despre faptul că atât socrul de la care Domnia Sa a primit cartea, cât și bunicul acestuia, primul proprietar, erau pasionați de arta gastronomică și încercau, în zilele de sărbătoare, mai ales din rețetele cu dulciuri: prăjitură cu mere, tort de alune, plăcintă fragedă cu mac etc.

Textul furnizat de colaje și adnotări este în sine un subiect deosebit de interesant, din perspectiva paratextualității, motiv pentru care va constitui prilejul unei alte analize. În ceea ce urmează, propunem o analiză din perspectivă sociolingvistică asupra tipăriturii de la 1899, pornind de la ideea că limba a fost și va rămâne nu numai un mijloc de comunicare uzual ci, prin ea, peste veacuri, se pot descifra coduri lingvistice, morale, comportamentale, economice sau sociale.

Figura 3. Extrase din cartea Annei Căpitan Constantinescu

Lucrarea debutează cu un „discurs de escortă”, o prefață prescriptiv-didactică (Cornea, 1988, 158) în care se vorbește despre nevoia adaptării la contextul socioeconomic. Autoarea, după modelul prefețelor din literatura veche, prezintă motivele care au determinat-o să purceadă la această importantă activitate „cu multă plăcere și interes”. În primul rând, Anna Constantinescu dă asigurări potențialului cititor că materialul conținut este rezultatul experienței personale și „basat numai pe principii positive”. În al doilea rând, consideră că societatea românească a acelor vremuri are „mare necesitate” de un asemenea tip de învățătură pentru că nu există ceva similar în epocă, deși admite că este la curent cu aparițiile din domeniu și are știință despre cartea Ecaterinei Steriade, *Buna menageră. Carte de bucate practică* (1871), pe care o apreciază ca incompletă, întrucât tratează probleme legate strict de bucătărie, ori o „bună menageră” (prima accepțiune a termenului în epocă a fost similară cu cea pe care termenul *gospodină* îl are acum) se confruntă cu mai multe probleme în gospodărie. De asemenea, cartea predecesoarei pare că nu mai este nici adaptată timpurilor „*actuale când mijlócele sunt mai restrânse și gusturile mai variate”.* De asemenea își exprimă și temerea că este posibil ca informațiile prezentate să nu fie de mare ajutor pentru persoanele experimentate, dar, cu siguranță, crede autoarea, își va atinge scopul educativ, fiind de folos femeilor aflate la începutul carierei lor de „bune gospodine”, „*tinerelor copile cari mâine vor fi chemate a face menagiul familieĭ lor*”.

Materialul cărții este împărțit în patru capitole, inegale ca dimensiuni:

I. Higiena
II. Administrația externă
III. Administrația internă
IV. Bucătăria practică și modernă

După cum se observă, abia ultimul capitol, cel mai amplu, este dedicat gastronomiei. Nu ne propunem în cele ce urmează o analiză exhaustivă pe niveluri lingvistice a textului Annei Constantinescu (deși este extrem de ofertant), dar vom face câteva observații asupra nivelului ortografic al lucrării întrucât aici se pot ivi probleme de înțelegere a textului. În pofida faptului că în anul 1881 Academia Română votase „primul sistem ortografic oficial și general, cu caracter obligatoriu în școlile românești de toate felurile” (Șuteu 1984, 180), la 18 ani distanță, ceea ce regăsim în textul în discuție demonstrează că mai era încă de lucru până să se ajungă la o ortografie unitară. Apariția unor norme de redactare oscilante pe tot cuprinsul cărții credem, poate fi pusă nu numai pe seama lipsei de unitate din limbă a acelui moment, întrucât abia către sfârșitul secolului XIX se crede că se poate vorbi despre un aspect unitar al limbii române (Gheție 1982, 35), ci, probabil și a faptului că textul a fost scris în Moldova, probabil la Focșani. În susținerea acestei afirmații ne bazăm pe câteva aspecte identificate în nivelul lexical al cărții. Cartea este tipărită în București, de aceea, chiar și pentru sfârșitul de secol XIX prezența unor cuvinte specifice variantei literare nordice ridică semne de întrebare. Dacă Anna Căpitan Constantinescu nu ar fi cunoscut lucrarea

predecesoarei sale Ecaterina Colonel Steriad, *Buna menajeră* (1871) am fi putut pune prezența sinonimelor regionale, geosinonime, pe seama ei sau a editorului, așa cum s-a mai întâmplat în istoria limbii române, când autorii pentru a se asigura că nu există bariere lingvistice, după modelul banilor care circulau peste tot, procedau la fel și în plan lexical: *că banii aceia sînt buni carii îmblă în toate ţărîle, aşea şi cuvintele acealea sînt bune carele le înţeleg toţi* (Rosetti, Cazacu, Onu 1971, 96). Regăsirea aceluiași procedeu în lucrarea amintită, tipărită la Galați, ne determină să credem că avem de-a face cu copierea unui model. Termenul notat între paranteze este cel care s-a impus ca normă literară: *pui de pichere (biblică)* (Constantinescu 1899, 22), *crupe de păpușoi (porumb)*, (24), *făină de păpușoi (porumb)*, (24), *tărâțe de păpușoi (porumb),* (25), *să nu se atingă vreo parte a intestinelor (mațelor)* (25)*, li se dă drumul prin ogradă (curte)* (26)*, umple gavanosul (borcanul)*, (26), *ograda (curte)*, (26) *se formează straturile (tablele)* (ibid, 27)*, se face arpacic (cépă fórte mică)* (28)*, se dă într-o undă (fertură puțină)* (29)*, se pune în putină (butoiu)* (30)*, afumăm cu o petică (cârpă)* (30)*, să se pótă pritoci (vântura)* (30). În unele situații, fiind vorba despre tehnici noi de preparare ca de exemplu *se dă într-o undă,* paranteza are funcție explicativă (Neț 2019).

În anul 1881 se creează în ortografia românească un compromis între etimologism și fonetism, acceptându-se un „etimologism temperat din necesități fonetice" (Șuteu 1984, 180) și se trasează primele recomandări cu caracter de normă Am identificat în text, în ceea ce privește ortografia, o serie de inconsecvențe în folosirea mai multor semne grafice pentru același sunet. Una dintre literele care a fost subiect de polemică printre literați și oamenii de cultură ai epocii a fost litera [*ă*], considerată „o manifestare de etimologism fără justificare pentru momentul istoric" (Neț 2019, 181). Textul analizat ilustrează această stare de fapt întrucât cele mai multe situații au fost observate în cazul acestui sunet, notat azi prin [*ă*] și care apare în text, în numeroase ocurențe, dar cu trei grafii diferite: *ă, ĕ* sau *ë* fără a se putea stabili o regulă în privința folosirii uneia sau alteia dintre grafii*: gândindu-mĕ* (Constantinescu 1899, 6)*, ori și cărei,*(6), *a mĕ ocupa* ibid, 6), *multă plăcere* (6), *sĕptĕmână* (46), *sĕracĭ* (9), v*ĕtămător* (25), *pênĕ* (7), uneori chiar în cadrul aceluiași cuvânt: *călĕtoriile, sănĕtățeĭ.*

Sunetul [*â*] este înregistrat în textul analizat atât cu varianta grafică *â*: *când* (ibid, 10), *mâncat* (11), *câte*, *gâsce* (19), *gâscele* (18), cât și cu grafia *ê: pênĕ* (17), *dênșiĭ* (19)*, dêndu-le* (19), *crescêndu-ĭ* (20)*, fên* (20), dar și *fânul* (21), *ținêndu-se* (22), *remânênd* (21), uneori cele două variante grafice apărând chiar în cazul aceluiași cuvânt: *pênĕ* și *pânĕ* (21).

Sunetul [*i*] este înregistrat în mai multe variante grafice prin care se dorea, probabil, redarea valorii lui fonetice de vocală sau semivocală: *și necesitatea eĭ* (6), *direcție* (6), *simțită,* (6)*, principiĭ positive* (6), *în familia* (6), *tinerelor* (6), *eminent* (11), *să fie,* (9), *calitate* (11)*, avuțĭ* (10), *ómeniĭ* (46).

Diftongii sunt notați prin vocale accentuate. Diftongul *oa* este notat prin *ó: persónelor* (11), *nóptea* (11), *tóte* (12), *móle* (10), *viețuitóre* (11), *nóstre* (12), *păgubitóre* (13), *póte* (13), *frumósele* (13), *periculóse* (13). Diftongul *ea* este înregistrat

prin vocală accentuată, *é* dătătoare de confuzii*:*, *gémurile* (10). Substantivul *geamuri*, notat în text prin grafia *gémurile* poate fi ușor confundat cu produsul culinar.

Diftongii *ia* în poziție inițială, *ie* în poziție mediană, din româna contemporană, sunt înregistrați în text numai cu grafia *e: per* (23), *pentru care per* (24), *ese mai greu* (23), *earbă* (21), *ernei* (26), *erna* (29), *érna* (24), *eșirea lor* (26).

La nivel consonantic, două aspecte atrag atenția:

Sunetul [z] apare în text în două variante grafice:

1. *z* în cuvinte împrumutate care au acest sunet în etimon: *călăuzesce* (călăuză + -i < tc. *kylavuz*, DEXI, s.v.), *s'o practiceze* „a practica", *cinează;*

2. *ḑ* în cuvinte de origine latină în care avem contextul grafic *d+vocală*: *ḑilele, umeḑéală, prânḑurile, ḑi, varḑa românéscă* (20), *varḑa nemțéscă* (20), *varḑa franțuzéscă* (20), *varḑa roșie* (29), *vĕḑênd.*

Grupul consonantic *șt* este înregistrat în text, de cele mai multe ori în varianta etimologică *sc: Bucuresci, cresce* (19), *el împodobesce* (20), *omul părăsesce* (21), *părăsesce* (19), *se socotesce, closce* (20/8), *când ciocnesce* (20), *rațele grecesci* (21), *până când ciocnesce* (21), *a cresce (22), a-i putea cresce* (22/23). Se întâlnesc și situații când același cuvânt este înregistrat în două variante grafice, una fiind cea care s-a impus apoi ca normă literară: *gâsce, gâscele* (20/12, 14), dar și *gâștile* (21), *closce, cloșce* (20) și *cloște* (21) etc.

1.3.1. Sociolingvistica alimentației

O trăsătură a textelor din peisajul gastronomic românesc al secolului trecut o reprezintă faptul că ele nu conțin precum corespondentele lor apărute în Europe rețete și sfaturi pentru bucătari, adică pentru cei care practicau profesia, ci au un public mult mai larg și uneori total neinstruit în acest domeniu. Dacă la scriitori precum Christ Jónin (2018) preocuparea este pentru transmiterea rețetelor, odată ce literatura gastronomică trece Milcovul și devine subiect predilect al doamnelor din diverse categorii sociale, o bună parte din conținutul lor se referă la „alti trebi gospodărești" (Kogălniceanu, Negruzi, 2007).

Primele pagini ale textului de la 1899 sunt sfaturi practice legate de „higienă", cuprinzând aforisme care îndeamnă la cumpătare „*Excesele în prea mult ca și prea puțin sunt tot-d'a-una păgubitóre organisațiuneĭ omenescĭ*" (7) în acord cu „*posiția socială în care se află cineva"*(7). Conștientă că sugestiile pe care le dă nu se potrivesc oricărui muritor, autoarea are mereu în vedere ierarhia socială, invocată și atunci când vorbește despre nevoia de mișcare. Dacă celor „*avuți*" „*plimbarea pe jos, danțul, scrima, călăria, vênătóarea"* (8) le pot asigura, „*desvolta și susține energia vitală"* (8), autoarea știe că pentru cei săraci, mișcarea face parte din modul de viață „*el se socotesce fericit când nu e silit să'l împingă până la obosélă excesivă"*(9). Deși au trecut mai bine de 100 de ani de la apariția acestui text, informațiile conținute în capitolul *Higiena* nu diferă de ceea ce am putea citi sau auzi astăzi pe acest subiect. Nu numai modul echilibrat de a ne alimenta ne influențează starea de sănătate a organismului ci și somnul, încăperea în care ne aflăm, modul în care ne îmbrăcăm.

Referitor la vestimentație, autoarea atrage atenția mamelor despre pericolul pe care purtarea unui corset îl poate avea pentru tinerele copile: *Ar fi de dorit ca mumele să se pĕtrundă bine de pericolele corsetului și să le împiedice pe fetele lor să`l pórte* (9). În sprijinul afirmațiilor, Anna Căpitănescu invocă „ceĭ *maĭ renumiți medicĭ vechĭ și moderni*", iar uneori sunt evocate și numele acestora, pentru mai multă prestanță științifică: „*Celebrul medic Hufeland dice*" (11)[1] Subiecte pe care nu ne-am aștepta să le regăsim între paginile unei cărți cu subiect culinar sunt despre higiena intimă *băile locale și generale* și beneficiile lor și studiului care dezvoltă creierul și lărgește cercul ideilor, dar, un studiu făcut cu măsură *lucrarea intelectuală trebuie să înceteze îndată ce oboséla începe* (13). Când este vorba despre spirit și intelect, autoarea se adresează deopotrivă ambelor sexe printr-o serie de exclamații retorice: *O, femei! O, bărbați! Cultivați-vă bine spiritul, mai ales în scop moral* (13).

Partea a doua a lucrării schimbă total decorul, după cum anunță și subtitlul: *Administrația externă.* Sunt prezentate sfaturi și informații despre scoaterea și creșterea puilor de păsări de curte, cultivarea grădinilor de zarzavat și flori, conservarea alimentelor pentru iarnă. Acest capitol demonstrează că, pentru epoca respectivă, o gospodărie pentru a fi sustenabilă trebuia să își producă mai toate cele necesare traiului, iar o bună gospodină trebuia să știe să facă față tuturor acestor nevoi.

Capitolul al III-lea, *Administrația internă,* prezintă conducerea propriu-zisă a *menagiului,* iar o componentă importantă a obținerii calificativului de bună gospodină, conform criteriilor vremii, o reprezenta știința preparării diferitelor băuturi și dulcețuri, șerbeturi și peltele ori aceasta presupune efort și implicare din partea stăpânei casei *Pentru ca cursul menagiului să nu lase nimic de dorit, trebuie să scarificăm în fiecare ḑi, câte-va ore pentru a`l conduce sub ochii și dupĕ gustul nostru: numaĭ atuncĭ vom simți mulțumirea și vom vedea economia* (47).

Ultimul capitol al cărții este și cel mai amplu și este ceea ce anunță prin subtitlu: carte de bucate. O mare parte din acest capitol este rezervată preparării și servirii diferitelor tipuri de *bulion (supei românesci*). Modernitatea bucătăriei din acea vreme pare să fie legată, după cum rezultă din paginile celei de a patra părți, de internaționalizarea obiceiurilor gastronomice din spațiul românesc. Acțiunea aceasta nu era singulară în epocă și se înscrie în linia preocupărilor menite să îmbogățească peisajul culinar autohton destul de anost, preponderent vegetal și fără obiceiul panificației (Claudian 1939, 5). Ca urmare, felurile de mâncare prezentate sunt aparent organizate conform regiunilor geografice, dar acest criteriu este adesea nerespectat, regăsindu-se pe aceeași pagină mâncăruri din zone diverse: *prepararea bulionului nemțesc,* dar și *potage à chasseur* (100). Sunt prezentate și *Diferite mâncări naționale* cu ingrediente specifice precum *hribi, sarmale, urzici, scrob de brânză de vacă séu de oi*. Aflăm și o rețetă de *tocană* națională, un amestec de ceapă cu carne, scăldate într-un foarte național *sos format din cépă și papricaș* (155). Subcapitolul dedicat mâncărurilor autohtone continuă cu *Prepararea și servirea bucatelor franțuzești* (157).

[1] Christoph Wilhelm Friedrich Hufeland, 1762-1836, care recomanda dieta vegetală.

Savoare lingvistică a textului este dată și de prezența unor rețete precum cea de *Curechĭ nemțéscă umplută* (160) pentru care, totuși, autoarea pune între paranteze și geosinonimul *varză.*

Tot aici este prezentată și o rețetă specifică bucătăriei turcești *Imam baildi,* autohtonizată în varianta *Inam baildi.* Cosmopolitismul care atinsese bucătăria din țările române este omniprezent în denumirile felurilor de mâncare: *consommé; potage à la reine; supă à la jardinier; supă à la condé, sos spaniol, sos ravigot, sos à la maître d`otel.* Românizarea unora dintre aceste preparate este evidentă, ceea ce înseamnă că erau deja cunoscute pentru anumite categorii sociale, însă, regăsim și ingrediente cu care nu erau chiar familiarizați. Varza de Bruxelles, deși apare ca ingredient principal în unele preparate, reprezenta o noutate, iar statutul ei lingvistic din carte, sugerează acest lucru. Leguma apare notată atât ca substantiv de declinarea a II-a: *bruxelu,* cât și de declinarea I: *bruxela: Bruxel séu conopidă cu carne* (149), *apoi se curăță bruxelu séu conopida* (149), *Tot astfel se ferbe bruxela și conopida* (149).

Bucătăria tradițională românească este cantonată în zile de frupt și zile de post, *zile de popă pentru că țeranul român se hrănește în deosebitele epoci ale anului, după cum îi ordonă religia* (Manolescu 1895, 309), iar mâncarea de post nu ar fi de dorit să lipsească dintr-o carte de bucate. Autoarea își oprește atenția, în ultima parte a cărții și asupra acestui aspect care, pentru cititorul de azi, nevoit să se adapteze austerității ultimilor cincizeci de ani, consfințită și de canoanele bisericești, nu prea poate accepta prezența unor *mâncări de post* precum: *caras (caracudă) în saramură* (169), *mâncare de caracatiță cu stafide* (171), *caracatiță plachie* (172), *mâncare de scoici* (172), *culbeci (melci)* (173), *raci* (173), *scordolea de raci* (174) cu ingrediente care nu prea sunt la îndemâna tuturor în bucătăria contemporană.

Concluzii

Studiul de caz prezentat în acest articol se circumscrie unui domeniu de cercetare interdisciplinar care a apărut ca urmare a interesului pentru practicile culinare manifestat tot mai pregnant în epoca contemporană. Reliefarea valențelor sociolingvistice ale literaturii gastronomice nu poate fi completă fără a trece în revistă eforturile primilor autori de cărți de bucate și contribuția lor la popularizarea științifică și la cultivarea maselor. Faptul că exemplarul analizat este puțin cunoscut chiar și specialiștilor în domeniu, ne permite să fim printre primii cercetători care evaluează valoarea sa documentară și discursivă.

Prin analiza discursului culinar al cărții Annei Căpitan Constantinescu, am vizat identificarea și evaluarea unor relaţii între schimbările sociale şi cele discursive. Contextul social, politic, economic și cultural la granița dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea oferă o perspectivă multidimensională asupra practicilor sociale din sfera casnică. Pe de o parte, încadrarea textului în contextul istoric al spațiului românesc explică prezența mărcilor lingvistice identificate ca fiind relevante pentru stadiul de evoluție a limbii române în epoca respectivă. Pe de altă parte, analiza multifuncțională

întreprinsă prin abordarea sociolingvistică dovedește faptul că practicile discursive în schimbare, dau naştere la „schimbare în domeniul cunoaşterii, al relaţiilor sociale, al identităţilor sociale" (Fairclough 1993: 8-9). Astfel, textul analizat devine o sursă de informație valoroasă asupra obiceiurilor culinare și a tendințelor cosmopolite din epoca în care a fost scris și asupra condițiilor de îndeplinit pentru aspirantele la statutul de bună gospodină.

Referințe bibliografice

Alexandrescu, Sorin. 1998. *Paradoxul român.* București: Editura Univers.

Appadurai, Arjun. 1988. *How to Make a National Cuisine: Cookbooks in Contemporary India*, în "Comparative Studies in Society and History", Vol. 30, No. 1, Jan. 1988, p. 3-24.

Chivu, Gheorghe, 2012. *Cărțile de bucate, un izvor lexicografic insuficient exploatat*, în „Limba română", anul LXI, nr. 3, iulie-septembrie 2012, p. 304-311. București: Editura Academiei Române.

Christ, Ionnin. 2018. *Bucătăria română carte coprinzătoare de mai multe rețete de bucate și bufet 1865.* Ediție îngrijită și adnotată de Simona Lazăr. Editura GastroArt.

Claudian, Ioan. 1939. *Alimentația poporului român în cadrul antropogeografiei și istoriei economice*. București: Fundația pentru literatură și „Regele Carol II".

Colonel Steriad(y), Ecaterina. 1871. *Buna menageră. Carte de bucate practică* ed. I, Galați: Tipografia Otto Bielig; 1914. Ediție revăzută. București: Editura Alcalay&Co.

Dima, Emanuela, 2019. *Textul gastronomic românesc între „dialectal" și literar. Studiu de caz : Buna menajeră, de Ecaterina Colonel Steriad*, în *Limba cărților de bucate*, coord. Mariana Neț, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan-Al. Rosetti", București, p. 258-267.

Ecaterina doctor S. Comsa, 1902. *Buna menajeră* sau *Carte de bucate,* ed. I, Craiova: Tipografia Macavei, ediția a X-a. București: Editura Librăriei „Socec".

Fairclough, Norman (1992). *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity.

Fairclough, N. (1993). *Critical Discourse Analysis and the Marketization of Public Discourse: The Universities*, in "Discourse and Society", 4, p. 133-168.

Gheție, Ion, 1982, *Introducere în studiul limbii române literare*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.

Hoey, Michael. *Textual interaction: An Introduction to Written Discourse Analysis*. London: Routledge

Kogălniceanu, M., Negruzzi, K. 2007. *Carte de bucate boierești: 200 rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești: tipărite cu cheltuiala și îngrijirea unei societăți de iubitori de înaintarea și strălucirea neamului românesc,* prima ediție, Iași, Cantora Foii Sătești [1842] [1846] [1973], ediția a VI-a revăzută, ediție îngrijită, preambul și vocabular de Rodica Pandele. București: Editura Vremea.

Lazăr, Simona, 2018. *Prefață* la Christ Ionnin, *Bucătăria română, Carte coprinzătoare de mai multe rețete de bucate și bufet, 1865*. Ediție îngrijită și adnotată de Simona Lazăr. București: Editura GastroArt.

Manolescu, Nicolae. 1895. *Igiena țăranului. Locuința, iluminatul și încălțitul ei, încălțămintea, alimentațiunea țăranului în deosebitele epoce ale anului în deosebitele regiuni ale țării*. Bucuresci: Lito-tipografia Carol Gőbl.

Marinescu, Angelica-Helena. 2016. *Sociologia alimentației*. București: Editura Tritoni.

Neț, Mariana (coord.), 2019. *Limba cărților de bucate*. București: Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan-Al. Rosetti".

Rosetti, Al., Cazacu, B., Onu, L. 1971. *Istoria limbii române literare.* București: Editura Minerva.

Șuteu, Flora. 1984. *Introducere în studiul ortografiei românești,* în vol. „Sinteze de limba română", coord. Theodor Hristea. București: Editura Albatros.

Webografie

Marinescu, Angelica, 2016. *Cărțile de bucate:obiecte sensibile, discursuri complexe. Mică istorie culturală a gastronomiei românești,* https://www.researchgate.net/publication/344225229_

Cartile_de_bucate_obiecte_sensibile_discursuri_complexe_Mica_istorie_culturala_a_gastronomiei_romanesti_CARTEA-OBIECT_Istorie_culturala_strategii_de_marketing_si_tehnologii_multimediale_Colocviu_internațional, ultima accesare la 13 aprilie 2021.

Știucă, Narcisa, *Gastronomia românească între Orient şi Occident,* Simpozionul „Cultură tradițională și globalizare", Arad, 23-24 iunie, 2016, https://www.academia.edu/34020992/Gastronomia_rom%C3%A2neasc%C4%83_%C3%AEntre_Orient_%C5%9Fi_Occident_lucrare_prezentata_la_simpozionul_Cultura_traditionala_si_globalizare_Arad_2016, ultima accesare la 19 mai 2021.

https://www.europeana.eu/en/item/05814/98c41d86_5a60_4585_ab77_058335be69f7, ultima accesare la 10 septembrie 2021.

https://arheo7tv.wordpress.com/2016/12/30/1972-sateanca-nr-12-decembrie-1972/sateanca-1972-12-09/, ultima accesare la 5 august 2021.

https://www.scribd.com/document/405160665/Albina-Revist%C4%83-Enciclopedic%C4%83-Popular%C4%83-04-Nr-09-26-Noiembrie-1900, ultima accesare la 10 septembrie 2021.

DOI: 10.35923/QR.09.03.34

Petronela SAVIN
(Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău)

Rețeta culinară ca practică orală de partajare a cunoașterii

Abstract: (Culinary Recipe Marked by Orality) This paper aims to analyze recipes as oral practices for sharing culinary knowledge. These recipes have been the subject of field research we carried out in the period 2016-2021, as part of food heritage recording projects in different areas of Romania. The researchers and participants were involved in the preparation of a recipe, which formed the basis for a semi-structured interview about the food inherited from the family. Thus, these are both oral practices of passing on recipes prepared under the researcher's eyes and passing on recipes from memory. A qualitative research approach was adopted, combining the interview with participant observation in the context of the field survey. This approach allowed us to analyze the types of knowledge transmitted through these practices of oral sharing of recipes.

Keywords: *culinary recipes, knowledge, oral practices, heritage*.

Rezumat: Lucrarea de față își propune să analizeze rețetele de bucătărie ca practici orale de partajare a cunoașterii culinare. Aceste practici au fost obiectul de cercetare al unor anchete de teren pe care le-am întreprins în perioada 2016-2021 în cadrul unor proiecte care au avut ca scop înregistrarea patrimoniului alimentar din diferite zone ale României. Cercetătorii și participanții au fost implicați în activitatea de pregătire a unei rețete, fapt care a stat la baza desfășurării unui interviu semistructurat legat de mâncărurile moștenite din familie. Este vorba, așadar, atât de practici orale de partajare a rețetelor care sunt pregătite sub ochiul cercetătorului, cât și de o partajare a rețetelor din memorie. A fost întreprinsă o cercetare calitativă care a combinat interviul cu observația participativă în contextul anchetei de teren. Acest demers ne-a permis analiza tipurilor de cunoașteri transmise prin aceste practici de partajare orală a rețetelor culinare.

Cuvinte-cheie: *rețete culinare, cunoaștere, practici orale, patrimoniu.*

1. Contextul cercetării

Cunoașterea culinară a reprezentat dintotdeauna obiectul unei moșteniri la care oamenii s-au raportat pentru a-și defini identitatea. Rețetele scrise au o istorie de milenii, dar transmiterea orală este cea care a întemeiat continuumul tradiției. Spre deosebire de rețetele din cărțile de bucate care au o autonomie discursivă conferită de scrisul însuși, practicile orale de partajare a rețetelor culinare sunt rezultatul unei împărtășiri de moment, în timpul actului pregătirii mâncării sau în afara lui. Aceste rețete sunt efemere, fără un corp discursiv sigur, întotdeauna situate într-un context extraverbal care le determină. Din acest punct de vedere, sunt deseori ignorate în literatura academică, atât în spațiul studiilor discursive, cât și în cel al studiilor sociologice sau antropologice.

Această lucrare își propune să analizeze practicile orale de partajare a rețetelor culinare documentate prin anchete de teren în 74 de localități[1] din regiunea Moldovei, pe care le-am întreprins în perioada 2016-2021 în cadrul a două proiecte care au avut ca scop înregistrarea patrimoniului alimentar din diferite zone ale României[2]. S-a urmărit înregistrarea audio-video a unei situații firești de transmitere a cunoașterii care însoțește actul pregătirii unui fel de mâncare, dublată de o comunicare despre alte preparate învățate din familie. Echipa de cercetare a fost alcătuită, de cele mai multe ori, din două persoane, un lider de comunicare și un partener care a oferit suport tehnic. Întâlnirea a fost organizată în teren de către un mediator, persoană din comunitate, de obicei, profesoară, preoteasă, călugăriță, care, de cele mai multe ori, lua parte la situația de anchetă. Au fost intervievate 151 persoane, în cele mai multe cazuri, femei, alese în funcție de priceperea și disponibilitatea de a găti și de a povesti despre gătit. Este vorba, așadar, atât de practici orale de partajare a rețetelor care sunt pregătite sub ochiul cercetătorului, cât și de o partajare a rețetelor din memorie. Baza de date cu înregistrările rețetelor rezultate în urma cercetărilor poate fi accesată la adresa: ecultfood.ub.ro.

Ghidul de interviu a avut la bază 50 de întrebări privitoare la felurile de mâncare considerate tradiționale. Lista acestora a fost întocmită pe baza lucrării lui Mihai Lupescu, *Din bucătăria ţăranului român*, publicată în 2000, consultând, de asemenea, repertoriul elementelor de patrimoniu imaterial alimentar alcătuit de Narcisa Ştiucă (2009, 133-140), categoriile delimitate în *Atlasul etnografic român,* vol. III, *Tehnica*

[1] Prezentăm, în ordinea cronologică a anchetării, cele 74 de localități anchetate: Frumuşelu (Glăvăneşti), Glăvăneşti, Muncelu (Glăvăneşti), Ludaşi (Balcani), Balcani, Răţeni (Balcani), Buda (Blăgeşti), Apa Asău (Asău), Valea Mică (Roşiori), Gioseni, Galbeni (Nicolae Bălcescu), Bălăneasa (Livezi), Mănăstirea Caşin (Caşin), Caşin, Blidari (Căiuţi), Pârjol, Bereşti (Sascut), Somuşca (Cleja), Ţârdenii Mici (Blăgeşti), Chetriş (Tamaşi), Prăjeşti (Prăjeşti), Faraoani, Pustiana (Pîrjol), Mâlosu (Lipova), Dumbrava (Gura Văii), Vâlcele (Târgu-Ocna), Răchitiş (Ghimeş-Făget), Berzunți, Scurta (Orbeni), Pânceşti, Răstoaca (Răcăciuni), Pănceşti (Sascut), Sascut-Sat (Sascut), Oituz (Oituz), Pârâu Agăş (Agăş), Huruieşti, Turluianu (Bereşti-Tazlău), Sărata, Comăneşti, Chiricel (Comăneşti), Luizi-Călugăra, Goioasa (Agăş), Motoc (Pânceşti), Plopana, toate din judeţul Bacău; Araci judeţul Covasna; Poiana Humei, (Oniceni), Bârgăuani, Crăcăoani, Chicerea (Stănița), Luţca (Sagna), Gherăeşti, Adjudeni (Tămășeni), din judeţul Neamț; Grăjdeni (Fruntișeni), Băcani, Blăgeşti, Mărăşeşti (Voineşti), Coroieşti, Grivița, Bălești (Cozmești), Bălteni, din judeţul Vaslui; Focşani (Vrancea), Dragosloveni (Soveja), Straoane, Stupina (Măicănești) din judeţul Vrancea; Ghidigeni, Ciorăşti (Priponeşti), Movileni din judeţul Galaţi; Izvoru Mureşului din judeţul Harghita; Liteni (Belceşti), Focuri, Oboroceni (Heleşteni), Boatca (Dagâța) din judeţul Iaşi; Vadu Moldovei, Ciumârna (Vatra Moldoviței) din judeţul Suceava; Titcov (Frecăței) din judeţul Brăila, Motohani (Murgești) din judeţul Buzău.

[2] Este vorba despre proiectele PN-III-P2-2.1-BG-2016-0390 *Digitalizarea patrimoniului cultural alimentar. Regiunea Bacău – eCULTFOOD* (1.10.2016–30.10.2018), director Petronela Savin, coordonat de Universitatea „Vasile Alecsandri" din Bacău alături de partenerii Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași și Asociația Culturală „Artă–Tradiții–Patrimoniu fără Frontiere" din Bacău și de proiectul PN-III-P2-2.1-PED-2019-5092 *Colecție digitală a patrimoniului alimentar românesc și transfer spre societate – FOODie* (1.11.2020-31.10.2022), director Otilia Hedeșan, coordonat de Universitatea de Vest, Timișoara, alături de partenerii Universitatea „Vasile Alecsandri" din Bacău, Academia Română, Filiala Cluj și Universitatea „Ștefan cel Mare" din Suceava.

populară. Alimentația precum și elementele înregistrate în *Atlasul lingvistic român. Serie nouă,* vol. al IV-lea, secțiunea F. Bucătărie, mâncăruri, băuturi, alimente, coloniale.

Ancheta de teren a combinat interviul cu observația participativă, luând în considerație multisenzorialitatea experienței de cercetare de tipul lecției de gătit. Actul preparării, atingerea, mirosul și gustul mâncării au redimensionat actul comunicării sub aspectul tipurilor de cunoașteri transmise. Bucătăria, ca spațiu de realizare a interviului filmat, nu a fost numai locul firesc în care s-a pus în act practica culinară, ci și spațiul care a permis relaxarea și adoptarea unui comportament natural, specific unei activități uzuale (Goffman 1959, 112). Fiindcă unul dintre obiectivele (și dificultățile) cercetării calitative este studierea lucrurilor în mediile lor naturale și interpretarea fenomenelor în termeni de semnificații pe care oamenii le aduc (Denzin și Lincoln 2018, 10), spațiul bucătăriei a oferit posibilitatea analizării practicii culinare în condițiile firești ale vieții de zi cu zi. Luând în considerare întreg contextul de partajare a cunoașterii culinare, experiența de cercetare s-a dovedit, atât pentru cercetători, cât și pentru persoanele intervievate, și o profundă experiență de viață.

2. Practici orale de partajarea a cunoașterii culinare

Înțelegem prin practici orale de partajare a rețetelor culinare orice demers de a învăța pe cineva să gătească, fie preparând o mâncare și explicând pașii, fie prezentând din memorie o rețetă. Cercetarea actului de a găti, sub aspectul transmiterii cunoașterii, este legată de aceste două categorii. În anchetele realizate în localitățile din Moldova am înregistrat audio-video ambele situații, atât pregătirea de către o gazdă, în propria bucătărie, a unui preparat la alegere, cât și prezentarea din memorie a unor rețete învățate din familie.

Prima categorie avută în vedere a fost cea a practicilor orale de partajare a rețetelor culinare însoțită de performare. Înregistrând interlocutorii gătind în propriile lor bucătării, interacțiunile s-au desfășurat sub semnul unor lecții de gătit. Gazda, pregătită cu tot ce avea nevoie, începea sub privirea noastră și a obiectivului camerei de filmat să gătească felul de mâncare pe care l-a ales. Femeile care nu erau familiarizate cu prezentările rețetelor prin mijloacele media, ne înfățișau actul obișnuit al pregătirii unei mâncări în viața de zi cu zi. De cele mai multe ori, după ce ne întâmpinau, se apucau să gătească fără nicio introducere. Era gestul firesc al realizării unui act care, de obicei, se execută, nu se prezintă. Foarte rar gazda spunea numele preparatului fără să fie întrebată sau verbaliza pașii pe care îi executa. Mai degrabă, oferea sfaturi legate de gătit decât să prezinte procedura care se vedea oricum. Precizarea acțiunilor desfășurate în timp real, cu indicarea ingredientelor, a măsurilor sau a instrumentelor folosite, se realiza, în cele mai multe cazuri, ca răspuns la întrebările insistente ale cercetătorului. Asta, pentru că gătitul este mai degrabă ceva de făcut decât ceva de spus, înseamnă a pune în practică un act până corpul însuși învață tehnica și regulile. Reușita în bucătărie înseamnă îndemânare, atenție și autocontrol, iar cuvântul nu poate exprima în întregime actul. Un preparat cu același nume, uneori chiar

și cu aceleași ingrediente, poate avea metode de pregătire foarte variate, iar cunoașterea transmisă prin act este greu de standardizat. Spre deosebire de rețetele scrise, în practicile orale de partajare a rețetelor culinare se păstrează cunoașterea transmisă prin gesturi, care nu este verbalizată decât parțial. Prin formulări de tipul „batem", „frământăm", „călim" nu se face decât o referire generală la procedeele care, puse în act, dovedesc trăsături specifice. De pildă, a bate ceva presupune o mișcare anume, un ritm potrivit, un timp ghidat de aspectul amestecului, fapt care nu poate fi transmis decât prin actul propriu-zis la preparării.

În practicile de tipul lecțiilor de gătit, nu sunt prezentate doar acțiunile, adică ce să faci, ci și cum să faci ca mâncarea respectivă să îți reușească. Așa cum afirmă J.-M. Adam (2001, 12), în rețete putem vorbi nu doar de un discurs procedural, ci și despre un discurs al incitării la acțiune, un discurs al oferirii de sfaturi, de consiliere. Consiliere înseamnă a indica cuiva ce trebuie să facă și ce să nu facă, iar acest ghidaj are scopul de a îndruma, avertiza, recomanda, convinge. Toate aceste componente ale învățării care țin de modalitate, de tehnică, de atitudine se împlinesc în practicile orale de partajare a cunoașterii culinare prin gest și cuvânt. Întregul demers este guvernat de un contract de adevăr care garantează succesul dacă sunt respectate sfaturile cu ambele dimensiuni, acțională și verbală. Cel care gătește oferă garanția că, dacă sunt respectate procedurile și recomandările prezentate, preparatul va fi unul reușit. Acest contract explică și caracterul impersonal al exprimării procedurii („se toacă", „se adăugă", „se lasă la fiert"), care garantează obiectivitatea demersului, punctat însă și de intervenții subiective („eu însă mai pun și..."), asumate ca elemente de inovație, rezultate din experiența personală.

Un alt principiu al partajării orale a cunoașterii culinare este acela că cel care învață nu este total străin de bucătărie. Problema cea mai importantă a comunicării culinare este negocierea raportului dintre fondul comun de cunoștințe al celui care predă și al celui care învață, care deseori stă la baza a ceea ce este implicit, aluziv sau nespus în rețete. Din categoria acestui tip de negociere, face parte apelul la aproximări („cât e nevoie", „după gust") și enunțarea unor operațiuni considerate ca știute („dăm într-o undă legumele"). În practicile orale de partajare a rețetelor culinare există întotdeauna o componentă de „savoir faire" care nu poate fi exprimată, există un contract de comunicare între cel ce enunță și cel ce ascultă, negociindu-se ce trebuie explicat și ce este evident, ce este implicit și ceea ce este explicit. Cercetătorul joacă rolul învățăcelului inocent, propunând încă de la început celui ce gătește să explice ce face ca și cum s-ar adresa unui necunoscător, însă această convenție este deseori încălcată.

Atunci când scenariul general al unei activități de cercetare e condus după etapele pregătirii unei mâncări în timp real, fiecare acțiune, cu datele ei de situare în timp și spațiu, cu gradul de implicare pe care îl revendică, influențează în mod definitoriu situația de comunicare. Practicile orale de partajare a rețetelor culinare prin însuși actul pregătirii presupun secvențe compuse din gesturi și proceduri ordonate,

astfel încât să conducă la rezultatul final, preparatul. Cuvântul nu spune totul, e completat de act, care întotdeauna e negociat, potrivit, adaptat. Astfel, o rețetă pregătită sub ochii cuiva sau prezentată în contextul unei conversații, capătă inevitabil identitate conferită de toate aceste date ale punerii în act de către cineva anume. Însă nu e vorba numai de o identitate personală, ci și una de grup. Rețetele mărturisesc apartenența la o comunitate (rețete specifice comunităților de ceangăi), dar, în același timp, aparțin unei familii (rețete de la mamă, de la mătușă), pot evidenția cine primește sau nu calitatea de membru al unui grup (femei alese să gătească pentru hramul bisericii), cine este „celălalt" care gătește altfel (vecinii catolici care gătesc cu păsat). Rețetele însă se dovedesc într-o dinamică permanentă, au fost într-un fel în vremurile de altă dată (turtele pentru Ajunul Crăciunului se făceau cu julfă), dar sunt adaptate și vremurilor actuale (acum se fac mai ales turte cu nucă).

Așa cum am precizat, pe trunchiul discursului general legat de modul de realizare a unui preparat, s-au deschis căi de comunicare despre întreg repertoriu de rețete știut de interlocutor. În esență, rețetele prezentate din memorie în contextul unei comunicări sunt greu de plasat într-o singură categorie. Așa cum afirma N. R. Norrick (2011), rețetele conversaționale sunt viraje cu mai multe unități, cu deschideri și închideri caracteristice. Acestea se pot continua în narațiuni sau apărea din narațiuni, având totuși relief ca discurs al procedurii, marcate lingvistic prin elemente caracteristice, inclusiv prin schimbări de sintaxa comunicării, de timp și persoană, de terminologie specifică. O deosebire esențială între rețetele prezentate din memorie și rețetele obținute în timpul performării unui fel de mâncare este aceea că, în primul caz, avem de a face cu un discurs sintetic care nu beneficiază de referință, pe când, în cazul rețetelor pregătite, discursul este destructurat de actul preparării culinare. Adesea, în împărtășirea practicilor alimentare devine dificil să se stabilească unde începe și unde se termină cu adevărat rețeta. Natura îmbinată, împletită, încorporată a rețetelor într-o practică de comunicare de tipul interviului, așa cum l-am descris anterior, conferă rețetelor statutul de semn în discurs. Ca atare, obținerea unor rețete din memorie, într-o practică conversațională care are la bază actul preparării unui fel de mâncare, conferă discursului procedural statut de argument tehnic în economia unei comunicări despre cunoașterile alimentare.

3. Cunoaştere culinară intuitivă/cunoaștere culinară tehnică

Cercetarea practicilor de partajare orală a rețetelor permite, de asemenea, delimitarea tipurilor punere în act a cunoașterii culinare. Considerând pregătirea unui fel de mâncare ca orice construire de obiect, putem identifica două căi care ar corespunde bine-cunoscutului model „bricoleur versus inginer" pe care Claude Lévi-Strauss îl construiește în lucrarea *Gândire sălbatică* (1962). După acest model, inginerul construiește ceea ce are nevoie pe baza unui proiect preliminar pe care l-a conceput în acest scop, caută materiile prime necesare, stabilește pașii și execută întocmai planul. Bricoleurul, însă, folosindu-se de resursele pe care le are la dispoziție, își construiește un plan general pe care îl adaptează din mers. Deși improvizează, el

construiește ceva nou pentru că răspunde limitelor pe care le are cu ceva personal, unic (Lévi-Strauss 1970, 157-161). Modelul inginerului și cel al bricoleurului pot fi identificate în proporții variabile în practicile culinare înregistrate de noi în anchetele de teren.

Modelul inginerului care folosește materiale noi pentru a realiza întocmai un proiect bine stabilit se potrivește mai ales în cazul rețetelor de copturi, prăjituri și de conserve. Tereza Faraoanu de la Prăjești, Bacău, precizează cu acuratețe cantitățile pentru aluatul de cozonac: „la cinci kilograme de făină, am pus două kilograme jumate de lapte, am pus un kilogram și un sfert de zahăr, am pus patruzeci de ouă". Valoarea preparatului impune respectarea regulilor a căror valabilitate a fost testată de experiența anterioară. În cazul copturilor de sărbătoare, ingredientele sunt scumpe, unele dintre ele fiind cumpărate anume pentru acest scop. Preparatele se fac în cantități mari, iar investiția nu permite greșeală. Mai mult, ele fiind expuse, oferite invitaților, reprezintă blazonul gospodinei. Un motiv suplimentar pentru care aceste rețete se execută „inginerește" poate fi și sursa acestora. Deseori, sunt rețete învățate din cărți sau rețete dictate de cineva, dovadă felul în care Maria Dumitru de la Buda, comuna Blăgești, încheie rețeta pentru dulceaţa de ardei iute: „am pus-o la trii kilograme di zahăr, trii kilograme di oţăt ş-un kilogram di ardei iuti. Io li ţii minti di pi di rost." Expresia ultimă „li ţii minti di pi di rost"[1] atestă faptul că este vorba despre o reţetă memorată după un text scris sau spus de altcineva. Cantitățile sunt cuantificate deseori prin același număr („trii kilograme di zahăr, trii kilograme di oţăt"), dovadă că uzul impune formula cel mai ușor de reținut. Simplitatea rămâne, așadar, un argument de bază al viabilității unei rețete.

În aceste rețete nu numai ingredientele respectă reguli stricte, ci și tehnica de preparare. Dovadă stă rețeta de dulceață de nuci pe care ne-a spus-o Ileana Cârnu, tot din localitatea Buda, comuna Blăgești. Pentru această rețetă se curăță nuci verzi când „dă primu miez înăuntru", se pun „în borș acru di iesî iodu ceala dintr-însâli", se dau „în undă o sutî douîzăci di nuci" care se scot și se clătesc în altă apă, se face un sirop din „un kilogram di zahăr șî trii sferturi și trii pahari di astea di apî, cî nuca n-ari zamî", și se pun „nucile în siropu ceala șî, pi urmî, li fierbi…, dacî li pui direct, s-întărești". Așadar, respectarea regulilor în rețetă este esențială, nucile verzi se curăță la momentul potrivit și se prepară după un program anume (se pun în borș, se fierb separat, se clătesc și abia apoi se fierb în siropul de zahăr). Dacă nu se respectă acești pași, preparatul e compromis, nucile din dulceață devin tari. Se observă, așadar, o cunoaștere destul de strictă în termeni de cantități, ingrediente și tehnică. Conservele sunt resurse pentru cel puțin un an de zile, iar reușita preparării lor este obligatorie.

Spre deosebire de categoria rețetelor de copturi, dulciuri și conserve care revendică o cunoaștere tehnică, pentru mâncărurile de zi cu zi se pune în act o cunoaștere intuitivă care ar corespunde modelului bricoleurului. Așa cum îl descrie

[1] Cuvântul *rost* în această expresie are sensul învechit de „gură"; expresiile *a şti/a spune/a învăţa pe de rost* atestă faptul că „a spune de pe gură", adică „a turui" e proba memorizării.

Claude Lévi-Strauss (1970, 159), bricoleurul, folosindu-se de resursele pe care le are la dispoziție, își construiește un plan general pe care îl adaptează din mers în funcție de materiile și obiectele pe care le are deja, folosindu-se de calitățile lor intrinseci. În cazul mâncărurilor uzuale, învățate din familie, rețetele sunt adaptate continuu în funcție de resursele și gusturile gospodinei. Din acest punct de vedere, o rețetă de tocăniță, ciorbă, friptură, sarmale este întotdeauna o punere în act a unei experiențe personale care este însă legată prin fire nebănuite de întregul șir de predecesori care au transmis un tip de cunoaștere intuitivă rezultată din confruntarea cu experiența lumii lor. Numai referindu-ne la sarmale, în ceea ce privește varietatea de ingrediente, am filmat sarmale cu carne, sarmale cu buruieni, sarmale cu crupe, sarmale cu urdă, sarmale cu urzici și cu păsat, iar în oamenii povesteau și despre sarmale cu sămânță de cânepă, de bostan sau cu miez de nucă. Rețetă standard de sarmale nu există. Această modalitate de a acționa după modelul bricoleurului este vizibilă atât la nivelul rețetelor prezentate din memorie, dar, cu atât mai mult, la nivelul rețetelor prezentate în act.

Analizăm, de pildă, o rețetă de sarmale cu păsat prezentată, inițial, din memorie și apoi pregătită în fața noastră de Maria Budău de la Galbeni, din județul Bacău. Povestind pe scurt cum face sarmalele, informatoarea trece în revistă etapele realizării umpluturii:

> „Prima și prima dată se spală păsatul. După ce s-a spălat păsatul, se taie condimentele într-însa, ardei, ceapă, varză, pătrunjel, mărar…, carne. În care… jumătate din condimente se prăjește, jumătate, nu. După ce am făcut treaba asta, băgăm bulionu de ardei, bulionu de roșii, piperu și încă, dacă ne mai cere, sare. Din care îl amestecăm, îl facem și gustăm. Dacă nu mai cere… bun, dacă ne mai cere… și ulei, și oleacă de... ăsta… jumeri. Băgăm și jumeri, băgăm și uleiu, și le-amestecăm, și gustăm, și ne-apucăm de făcut.“

După cum se observă, în această rețetă nu poate fi vorba de cantități, ci de acomodarea în funcție de gust. Expresia „dacă ne mai cere“, referindu-se la gustul pe care îl revendică preparatul, este o dovadă în acest sens. Majoritatea ingredientelor sunt preparate în casă, unele dintre ele sunt bază pentru mai multe mâncăruri, precum bulionul de ardei, de roșii, jumerile. Toate aceste elemente, după modelul bricoleurului, pot fi utilizate în diverse moduri și în cantități diferite în multe mâncăruri de zi cu zi. Însă, prepararea sarmalelor sub ochii noștri ne-a confirmat complexitatea fenomenului adaptării rețetei în funcție de gust, resurse, experiență anterioară. Începând să prepare sarmalele, am văzut că Maria Budău, cerne păsatul înainte de a-l spăla (fapt neprecizat în rețeta din memorie), apa cu care îl spală este caldă, motivând că „atuncea, sarmalele nu se sfarmă“. De asemenea, dă detalii suplimentare legate de motivația acțiunilor sale: la prăjeală pune numai jumătate din legume pentru că „nu dăunează la stomac“, și adaugă „oleacă de sare ca să se moaie mai repede“. Spre deosebire de rețeta umpluturii spusă din memorie, la gătit, Maria Budău a adăugat în compoziție cimbru dat prin sită și puțin zahăr. Este clar că memoria a reținut ingredientele și etapele considerate

indispensabile sau, poate, general valabile, dar actul de găti dezvăluie cu adevărat tehnica și gustul gospodinei.

Astfel, o rețetă culinară din viața cotidiană este adaptată mai ales din perspectiva materialelor care sunt la dispoziție, dar respectând o cunoaștere învățată din familie și îmbunătățită ca urmare a experienței și a gustului personal. Din acest punct de vedere, rețeta dovedește întotdeauna un strat de umanitate. În termenii lui Claude Lévi-Strauss (1970, 162), poezia bricolajului rezultă mai ales, din aceea că autorul nu se mărgineşte să execute, el „vorbește" prin mijlocirea lucrurilor, povestind despre caracterul şi viața sa. Bricoleurul pune întotdeauna în obiect ceva din sine însuşi. Din acest punct de vedere, o rețetă de familie de tocăniță, ciorbă, friptură, sarmale este întotdeauna o punere în act a unei experiențe personale care este însă legată prin fire nebănuite de întregul șir de predecesori care au transmis un tip de cunoaștere intuitivă rezultată din confruntarea cu experiența lumii lor.

În cazul practicilor culinare, putem vorbi de o cunoaștere intuitivă realizată după modelul „bricoleur", în care cel ce gătește adaptează o tehnică învățată în familie resurselor pe care le are la dispoziție și gustului prezentului, și, de asemenea, de o cunoaștere tehnică, după modelul inginerului, care de cele mai multe ori este dobândită din surse din afara familiei (cărți de bucate, internet, specialiști) sau printr-un demers de autoanaliză care determină respectarea cu strictețe unui plan, a unor ingrediente și unor condiții specifice de preparare. Specificul anchetelor pe care le-am realizat privilegiază cunoașterea intuitivă, specifică modelului bricoleur, chiar dacă, mai ales sub impactul internetului, gospodinele dobândesc treptat și o cunoaștere tehnică destul de precisă exersând și rețete sofisticate, de cele mai multe ori, în condiții speciale.

Concluzii

Practicile de partajare a rețetelor culinare de tipul lecțiilor de gătit permit exprimarea întregului, reprezentând un discurs al vieții, iar transmiterea orală a acestora prilejuiește ilustrarea mecanismelor reflectării cunoașterii lucrurilor în discurs. O experiență comună, experimentată de majoritatea indivizilor, precum actul de a arăta sau a zice cuiva cum să facă un preparat culinar, este o interacțiune pe cât obișnuită, pe atât de valoroasă pentru a înțelege contribuția tipurilor de cunoaștere la construirea comunicării cu subiect culinar.

Discursul partajării unei practici culinare considerate tradiționale privilegiază cunoașterea de tip intuitiv, rezultată din experiența dobândită în familie, asumată și adaptată gustului personal. O simplă rețetă prilejuiește întregistrarea procesului de transformare a lumii, permițând o deplasare dinspre trecut către prezent, uneori, cu deschideri spre viitor.

Cercetările noastre vizează tocmai acest discurs al practicilor de partajare a rețetelor ca discurs al experienței personale, reflectând deopotrivă individul și comunitatea. Dincolo de procedură, în condițiile unei cercetări care aspiră la înregistrarea contextului, rețetele pot prilejui surprinderea relațiilor dintre cunoașterea

culinară și asumarea unui anumit tip de atitudine față de lumea în care trăim. Mai mult, o astfel de cercetare ar putea să repună problema conceptului de tradiție culinară, care, în lumina schimbărilor societății de astăzi, s-ar reflecta cel mai adânc în practicile care păstrează simbolic amintirile, tradițiile și identitatea familiei și a comunității.

Referințe bibliografice

AER III = *Atlasul etnografic român*, vol. III. *Tehnica populară. Alimentaţia*. Coordonator Ion Ghinoiu. Bucureşti: Editura Academiei Române. 2008.

ALR s.n. IV = *Atlasul lingvistic român*, serie nouă, vol. IV. Bucureşti: Editura Academiei. 1965.

Adam, J.-M. 2001. *Entre conseil et consigne: les genres de l'incitation à l'action*, în „Pratiques: linguistique, littérature, didactique. Les consignes dans et hors l'école", nr. 111-112, pp. 7-38.

Denzin, N. K. Lincoln, Y.S., 2018. *The SAGE handbook of qualitative research*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc.

Goffman, E. 1959. *The presentation of self in everyday life*. Garden City, NY: Doubleday & Company, Inc.

Holtzman, J. D. 2006. *Food and memory*, în „The Annual Review of Anthropology", nr. 35, pp. 361-378.

Lévi-Strauss, Cl. 1970. *Gândire sălbatică. Totemismul azi*. Traducere în română de I. Pecher. Prefață de Mihai Pop. București: Editura Științifică.

Lévi-Strauss, Cl. 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Plon.

Lupescu, M. 2000. *Din bucătăria ţăranului român*. Bucureşti: Editura Paideia.

Marrone, G. 2016. *Food meaning: From tasty to flavorful*, în „Semiotica", nr. 211, pp. 187-201.

Norrick, N. R. 2011. *Conversational recipe telling*, în „Journal of Pragmatics", nr. 43, pp. 2740-2761.

O'Reilly, K. 2005. *Ethnographic methods*. London&New York: Routledge.

Pink, S. 2012. *Doing sensory ethnography*. Ltd., London: SAGE Publications.

Savin, P. 2018. *Bucate din bătrâni. Frazeologie și cultură românească*. Iași: Institutul European.

Ştiucă, N.-A. 2009. Alimentaţie tradiţională, în Ispas, S. (ed.), *Patrimoniul cultural imaterial din România*, Repertoriul 1. Bucureşti: Institutul de Memorie Culturală, 295–310.

Wharton, T. 2010. *Recipes: Beyond the words. Gastronomica*, în „The Journal of Food and Culture", nr. 10(4), pp. 67-73.

Mulțumiri:

Lucrarea a fost finanțată printr-un grant acordat de Unitatea Executivă pentru Finanțarea Învățământului Superior, a Cercetării, Dezvoltării și Inovării, CNCS/CCCDI–UEFISCDI, proiectul PN-III-P2-2.1-PED-2019-5092, nr. 569PED/2020, *Colecție digitală a patrimoniului alimentar românesc și transfer spre societate* (FOODie), prin PNCDI III.

Recenzii

Reviews

DOI: 10.35923/QR.09.03.35

Un dicționar monumental, grec-român, umplând un gol imens din cultura română

Constantin Georgescu, Simona Georgescu, Theodor Georgescu, *Dicționar Grec-Român*, volumul IV, E (București, Editura Nemira, 2021, 596 p., ISBN 978-606-43-1240-2)

Dicționarul Grec-Român, primul dicționar fundamental din cultura română de acest fel, umple un gol imens, pe care l-au resimțit de foarte multă vreme cercetătorii, dar și cadrele didactice, studenții, elevii din domeniile filologiei clasice, teologiei, filosofiei, istoriei și nu numai. Este primul dicționar fundamental grec-român, actualul volum, litera *E*, venind în completarea celor patru volume publicate: volumul I, *A* (Nemira, 2015), volumul II, *B-Γ* (Nemira, 2012), volumul III, *Δ* (Nemira, 2017), volumul V, *Z-H-Θ-I* (Nemira, 2013). Însumând peste 2000 de pagini și mai mult de 26000 de leme, acesta a ajuns deja la amploarea marilor dicționare din limbile internaționale, dar, fapt încă mai important, se dovedește de o valoare similară, ceea ce constituie un câștig uriaș pentru o cultură văduvită până acum de un atare instrument.

Impresionanta lucrare este rodul unei comuniuni intelectuale, de conștiință și de datorie față de cultura românească, a profesorilor Universității din București, Constantin Georgescu, lector de limbi clasice la Departamentul de Teologie Biblică, Istorică și Filologie, doctor in Filologie al Universității din București, Simona Georgescu, lector de lingvistică romanică la Departamentul de Limbi și Literaturi Romanice, Clasice și Neogreacă din cadrul Facutății de Limbi și Literaturi Străine, doctor în Filologie al aceleași facultăți și Theodor Georgescu, conferențiar de limbi clasice Departamentul de Limbi și Literaturi Romanice, Clasice și Neogreacă din cadrul Facutății de Limbi și Literaturi Străine, doctor în Filologie al aceleași facultăți. În *Cuvânt înainte* autorii menționează faptul că „dicționarul Grec-Român este un proiect în desfășurare, actualizat zilnic, în cadrul căruia volumele publicate reprezintă fotografii ale momentului și nu o versiune lexicografică definitivă”. Așadar, munca extraordinară de selecție a cuvintelor și cea de redare a sensurilor este realizată cu ajutorul descoperirilor recente în materie de tehnologie a informației.

Dicționarul cuprinde lexicul unei civilizații și al unui patrimoniu cultural de aproape 1000 de ani de limbă greacă, bazându-se pe studierea directă a autorilor antici și implicând cele mai importante dialecte și genuri literare. Volumul prezent conține mai mult de 3500 de leme și peste 15000 de exemple, însumate într-un număr de 596 de pagini, numărul mare de pagini datorându-se numeroșilor compuși cu prefix sau preverb (ἐγ, εἰσ, ἐκ, ἐμ, ἐν, ἐξ, ἐπί, εὖ, ἐϕ) și numeroaselor forme cu augment, facilitând utilizarea și oferind cititorului un instrument de lucru riguros și temeinic pentru traducerea unui text din limba greacă veche.

Exemplele selectate sunt menite să precizeze domeniul pe care se întinde înțelesul unui cuvânt, regimul său și îmbinările frazeologice. Limbajul actual și materialul lexical suplimentar folosit pentru a îmbunătăți și nuanța sensurile de bază ale cuvintelor facilitează înțelegerea cât mai exactă a sintagmelor grecești atât din punct de vedere grammatical, cât și stilistic.

De asemenea, ca o indicație asupra epocii sau domeniului la care se referă, pentru fiecare exemplu avem referința auctorială, în timp ce la cuvintele derivate sunt menționate formele de bază din care provine termenul.

Normele tehnice adoptate în volumul de față sunt cele din marile dicționare elaborate pentru alte limbi.

A avea un astfel de dicționar, cu un conținut de mare valoare stiințifică, presupune să trăiești un sentiment de recunoștiință față de autori.

Adina-Voichița ROȘU
(Universitatea din Oradea)