

# QVAESTIONES ROMANICAE

## XI

### DIVERSITATE CULTURALĂ ȘI PLURILINGVISM ÎN SPAȚIUL ROMANIC

#### Tomul 3

**Carte și bibliotecă.  
Istorie și studii culturale.  
Muzică și teatru.**

Coordonator: Valy CEIA

ISSN 2457-8436  
ISSN-L 2457-8436

ISBN GENERAL 978-630-327-087-6  
ISBN 978-630-327-090-6

DOI: 10.35923/QR.11.03

Timișoara  
Editura Universității de Vest

2024

**Comitet onorific / Honorary Committee:**

Sorin ALEXANDRESCU, Acad., Universitatea din București & Centrul de Excelență în Studiul Imaginii  
Florica BECHET, Universitatea din București  
Jenny BRUMME, Universitatea din Barcelona  
Riccardo CAMPA, Acad., DHC, Institutul Italo-Latino American, Roma  
Sanda CORDOȘ, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca  
Ioana COSTA, Universitatea din București  
José Manuel GONZALEZ 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 Timișoara  
Adriano PAPO, Acad., DHC, Universitatea din Udine  
Lăcrămioara PETRESCU, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași  
Martin MAIDEN, Acad., DHC, Universitatea din Oxford

**Comitet științific / Scientific Committee:**

Sorin ALEXANDRESCU, Universitatea din București & Centrul de Excelență în Studiul Imaginii  
Tamar APTSIAURI, Universitatea din Tbilisi  
Georgiana I. BADEA, Universitatea de Vest din Timișoara  
Laura BADESCU, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române  
Florica BECHET, Universitatea din București  
Tibor BERTA, Universitatea din Szeged  
Frédérique BIVILLE, Universitatea „Lumière”, Lyon  
Mirela BORCHIN, Universitatea de Vest din Timișoara  
Jenny BRUMME, Universitatea „Pompeu Fabra”, Barcelona  
Norberto CACCIAGLIA, DHC, Universitatea pentru Străini, Perugia  
Giovanni CAPECCHI, Universitatea pentru Străini, Perugia  
Elisa CORINO, Universitatea din Torino  
Ioana COSTA, Universitatea din București  
Vasile DOCEA, Universitatea de Vest din Timișoara & Biblioteca Centrală Universitară „Eugen Todoran” din Timișoara  
Monica FEKETE, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca  
Katarzyna GADOMSKA, Universitatea Sileziană din Katowice  
Sandra GARBARINO, Universitatea din Torino  
Alexandre GEFEN, CNRS – Universitatea Paris 3 – Sorbonne Nouvelle – ENS  
José Manuel GONZALEZ 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 București & Facultatea Pedagogică din Bratislava  
Martin MAIDEN, Universitatea din Oxford  
Laszlo MARJANUCZ, Universitatea din Szeged  
Laura MESINA, Universitatea din București & Centrul de Excelență în Studiul Imaginii  
Michael METZELTIN, Acad., DHC, Universitatea din Viena  
Ileana OANCEA, Universitatea de Vest din Timișoara  
Adriano PAPO, Universitatea din Udine și Centrul de Studii *Adria-Danubia*, Duino Aurisina, Trieste  
Antonio PATRAȘ, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași  
Lăcrămioara PETRESCU, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași  
Elena PÎRVU, Universitatea din Craiova  
Alessandro ROSSELLI, Universitatea din Szeged  
Eleonora RINGLER PASCU, Universitatea de Vest din Timișoara  
Mihaela Silvia ROȘCA, Universitatea de Vest din Timișoara  
Leonardo SARACENI, Institutul Superior de Muzică „Francesco Cilea”, Castrovillari  
Oana SALISTEANU, Universitatea din București  
Andreea TELETIN, Universitatea din București & Universitatea Sorbona, Paris 3  
Libuše VALENTOVA, 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 Timișoara

UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA

QVAESTIONES ROMANICAE  
XI  
DIVERSITATE CULTURALĂ ȘI  
PLURILINGVISM ÎN SPAȚIUL ROMANIC

**Tomul 3**

**Carte și bibliotecă.  
Istorie și studii culturale.  
Muzică și teatru.**

Actele Colocviului Internațional *Comunicare și cultură în România europeană* (ediția a XI-a)  
Papers of the International Colloquium *Communication and Culture in Romance Europe* (the 11<sup>th</sup> edition)

**Coordonator / Coordinator:**

Valy CEIA

**Secretari de redacție / Editorial Assistants:**

Ana-Maria AVRĂMUȚI  
Daniel HAIDUC

**Comitet editorial / Editorial Board:**

Valy CEIA  
Ioana Mia IUGA  
Simona REGEP  
Manuela ZĂNESCU

TIMIȘOARA  
EDITURA UNIVERSITĂȚII DE VEST DIN TIMIȘOARA

2024

**Responsabilitatea privind conținutul științific al materialelor revine în întregime autorilor.**

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

Universitatea de Vest din Timișoara  
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-uvv.ro](mailto:ciccre@e-uvv.ro), [valy.ceia@e-uvv.ro](mailto:valy.ceia@e-uvv.ro)

Web: [ciccre.uvv.ro](http://ciccre.uvv.ro)

## ***Quaestiones Romanicae. XI: DIVERSITATE CULTURALĂ ȘI PLURILINGVISM ÎN SPAȚIUL ROMANIC***

**Coordonator: Valy Ceia**

**Tomul 1:** Conferință plenară. Limba și literatura latină. Limba română. Literatură română.

**Tomul 2:** Limba și literatura franceză. Limba și literatura italiană. Limba și literatura spaniolă.

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

**Timișoara**

**Editura Universității de Vest din Timișoara EUVT**

**2024**

**ISSN: 2457-8436**

**ISSN-L: 2457-8436**

**ISBN GENERAL: 978-630-327-087-6**

**ISBN: 978-630-327-090-6**

**DOI: 10.35923/QR.11.03**

## Cuprins

<b>Carte și bibliotecă * <i>Book and Library</i> .....</b>	<b>8</b>
Ivona OLARIU, Perspective românești asupra viitorului publicării în acces deschis (acorduri transformative) * (Romanian perspectives on the future of open access publishing – transformative agreements) .....	9
Mihai A. PANU, Cultură și ideologie în România interbelică: Rolul cărților ca mijloace de propagandă * (Culture and Ideology in Interwar Romania: the Role of Books as Means of Propaganda) .....	20
Arina STOENESCU, Politica tipografierii în contextul românesc 1508–1989. Diversitate, identitate și uniformitate politizată în tipografia românească * (The Politics of Typography and Linguistic Diversity in Romania during Twentieth Century) .....	29
<b>Istorie și studii culturale * <i>History and cultural studies</i> .....</b>	<b>44</b>
Mihaela-Andra ANDREI, Dihotomii identitare în Basarabia în contextul cristalizării conștiinței naționale: 1918-1940 * (Identity dichotomies in Bessarabia in the context of the crystallization of national consciousness: 1918-1940) .....	45
Mariana BALACI, Cătălin BALACI, Aspecte privind diversitatea de credință la <i>Tibiscum</i> * (Aspects of diversity of faith at <i>Tibiscum</i> ) .....	52
Mirela BONCEA, Călin TIMOC, „Descoperirea Transilvaniei” de către savantul Luigi Ferdinando Marsigli și colaboratorii săi italieni din armata habsburgică * (“The Discovery of Transylvania” by the scholar Luigi Ferdinando Marsigli and his Italian collaborators in the Habsburg army) .....	62
Adrian DEHELEANU, Tematica istorică în arta oficială românească între 1966-1989 (pictura, sculptura, grafica) * (Historical topics in Romanian official art between 1966 and 1989 – Painting, sculpture, graphics) .....	71
Simona DRĂGAN, Dărnicie și magnificență. <i>Messer Torello</i> și Saladin, o lectură (inter)culturală din Boccaccio * (Generosity and magnificence. <i>Messer Torello</i> and Saladin, an (inter)cultural reading of Boccaccio) .....	89
Mălina DUȚĂ, Diversitate culturală în epoca trubadurilor. O perspectivă critică asupra cântecelor de dragoste ale acestora * (Cultural diversity in the age of troubadours. A critical perspective on their love songs) .....	103
Maria HADIJI, Valorificarea colecțiilor muzeale. Cataloage de colecție – colecțiile de ceramică și podoabe aparținând Muzeului Satului Bănățean Timișoara * (Valorisation of museum collections. Collection catalogues – collections of ceramics and ornaments belonging to the Museum of the Banat Village Timișoara) .....	111
Nicolae HURDUZEU, Sensibilități și controversate în predarea istoriei * (Teaching about sensitive and controversial issues in History classes) .....	125

George Dan ISTRATE, Carrara – spațiul în care prin sculptură se depășesc limitele diversității lingvistice și culturale * (Carrara – the space where linguistic and cultural differences are being surpassed through sculpture) .....	134
Eusebiu NARAI, Relațiile româno-franceze în a doua jumătate a anului 1931, reflectate în paginile cotidianului bănățean Vestul * (Romanian-French relations in the second half of 1931, reflected in the pages of the Banat daily The West) .....	144
Eusebiu NARAI, Marius BRODAC, Activitatea Partidului Comunist în județul Arad în anul 1945 * (The activity of the Communist Party in Arad county in 1945) .....	160
Laurențiu NISTORESCU, Ecuația etno-lingvistică de la Dunărea de Jos, în debutul instituirii hunocrației * (The ethno-linguistic equation from the Lower Danube, at the beginning of the establishment of the Hunocracy) .....	172
Radu PĂIUȘAN, Activitatea comunistă în sud-vestul României în noiembrie 1944 * (Communist activity in south-western Romania in November 1944) .....	188
Vasile RĂMNEANȚU, Aspecte privind starea de spirit a populației județului Timiș în anii 1987-1988 * (Aspects regarding the state of mind of Timiș County's population in the years 1987-1988) .....	205
Mihaela VLĂSCEANU, Baroc și neoclasic în creația pictorului academic Hubert Maurer-pictura de altar a bisericii romano-catolice din Neudorf (jud. Arad) * (Baroque and neoclassical in the creation of Vienna academy painter Hubert Maurer – the altar painting of the Roman Catholic church in Neudorf, Arad County) .....	224
<b>Muzică și teatru * <i>Music and Theatre</i> .....</b>	<b>244</b>
Roxana-Sorana ARDELEANU, Muzica, personaj sonor în spectacolul de teatru * (Music, a sound character in the theater show) .....	245
Karin-Bianca ASULTANI-HANSMANN, „Woyzeck” – teatrul social de actualitate și receptarea sa pe scenele din România * (“Woyzeck” – social current drama and its reception on the Romanian stages) .....	257
Nicolae Mihai BRÂNZEU, Identitatea regizorului în spectacolul de operă. <i>Vocea umană</i> de Francis Poulenc * (The identity of the director in the opera performance) .....	272
Ani Rafaela CARABENCIOV, Damian Vulpe – 60 de ani de cronică muzicală * (Damian Vulpe – 60 years of music chronicle) .....	283
Gloria GRAVINA, Bande e repertori lirici nell’Ottocento in transito verso il Novecento.* I luoghi. („Bande” and opera repertoires in the 19th century, moving towards the 20th century. Places) .....	295
Alina ILEA, Problematika libertății la Jean-Paul Sartre * (Problematics of Liberty in Jean-Paul Sartre) .....	311

Simona NEGRU, Portrete de mari cântăreți bănățeni (III). Margareta Zsizsik *	
(Portraits of great singers from Banat (III). Margareta Zsizsik) .....	321
Lavinia RĂDUCAN, Orfeu și taina muzicii * (Orpheus and the secret of music) .....	328

Carte și bibliotecă

---

Book and Library



Ivona OLARIU  
(Biblioteca Centrală Universitară  
„Mihai Eminescu” Iași/  
Asociația Universităților,  
Institutelor de Cercetare-  
Dezvoltare și Bibliotecilor  
Centrale Universitare din România  
„Anelis Plus”)

**Perspective românești  
asupra viitorului publicării  
în acces deschis  
(acorduri transformative)**

**Abstract:** (*Romanian perspectives on the future of open access publishing – transformative agreements*): cOAlition S, a group of national research funding organizations, launched Plan S on September 4, 2018. This initiative enjoyed the support of the European Commission and the European Research Council, its aim being to promote and sustain open access publication of all scientific articles resulting from public or private grants. Plan S introduced the concept of transformative agreements as a first step to full open access, gradually giving up the subscription-based model of scientific publishing (pay to read). The most recent role of the Romanian consortium is to negotiate transformative agreements and open access publishing agreements with important scholarly publishers, making it easy for Romanian scientists to publish their articles in open access in the journals of their choice, article processing charging – APCs payment being included in the agreement at the national level. In this way the authors are exempt from paying APCs and the consortium encourages the university libraries to re-orient their financial investments towards open access publishing and contribute sharing the scientific output all over the world. The university libraries and its professionals also have a well-defined role in implementing the concept of read and publish. The collaboration between the consortium and the libraries of the universities which are members in the consortium will provide agreement and eligibility information for the authors, optimize OA publishing workflows for them, and mediate publishers' communication with authors. Finding solutions to prepare for a fully OA is a new experience for university libraries, but this is a condition to keep their place and role in the informational environment of the future.

**Keywords:** *cOAlition S, transformative agreements, open access, article processing charging – APC.*

**Rezumat:** cOAlition S, un grup de organizații naționale de finanțare a cercetării, a lansat, pe 4 septembrie 2018, Planul S. Inițiativa a beneficiat de sprijinul Comisiei Europene și al Consiliului European pentru Cercetare, scopul ei fiind de a promova și susține publicarea în acces deschis a tuturor articolelor științifice rezultate din finanțare publică sau privată. Planul S a introdus conceptul de acorduri transformatoare, ca prim pas către accesul complet deschis, renunțând treptat la modelul de publicare științifică bazat pe abonament (pay to read). Rolul cel mai recent al consorțiului din România este de a negocia acorduri transformatoare și acorduri de publicare cu acces deschis cu importante edituri academice, facilitând publicarea articolelor în acces deschis pentru cercetătorii români în revistele selectate, plata taxelor (article processing charging – APC) fiind inclusă în acordul realizat la nivel național. În acest fel, autorii sunt scutiți de la plata APC-urilor, iar consorțiul încurajează bibliotecile universitare să-și reorienteze investițiile financiare către publicarea în acces deschis și să contribuie la diseminarea rezultatelor cercetării științifice în întreaga lume. Bibliotecile universitare și specialiștii din sistem au, de asemenea, un rol bine definit în introducerea conceptului read and publish. Prin colaborarea dintre consorțiu și bibliotecile

universitare membre în consorțiu se vor furniza autorilor informații privind acordurile încheiate și eligibilitatea, se vor optimiza, pentru ei, fluxurile de lucru pentru publicarea OA și va fi intermediată comunicarea editorilor cu autorii. Găsirea de soluții în vederea pregătirii pentru un OA complet este o experiență nouă pentru bibliotecile universitare, dar reprezintă o condiție pentru a-și păstra locul și rolul în mediul informațional al viitorului.

**Cuvinte-cheie:** *cOAlitiya S, acorduri transformative, acces deschis, taxa de publicare a articolului – APC.*

## Concepte teoretice

Lansat pe la 4 septembrie 2018 de către CoAlition S (un grup de organizații naționale de finanțare a cercetării), cu sprijinul Comisiei Europene și al Consiliului European pentru Cercetare (ERC), Planul S avea scopul este de a se susține publicarea în acces deschis a tuturor articolelor științifice rezultate din granturi publice sau private.

Inițial, se presupunea că Planul S va intra în vigoare la 1 ianuarie 2020, dar din cauza evoluțiilor ulterioare, implementarea a fost amânată cu un an. Planul S se bazează pe zece principii care abordează diverse aspecte ale publicării cu acces deschis.

Planul S a abordat, de asemenea, subiectul acordurilor transformative ca mijloc de tranziție de la un model de publicare științifică bazat pe accesul deschis, deși finanțatorii nu sprijineau modelul *hibrid* de publicare. Motivația acestei tranziții a fost exprimată în mod explicit într-un preambul la Planul S (Marc Schiltz, președintele Science Europe, 4 septembrie 2018), *explicând dreptul de proprietate asupra regulilor care reglementează diseminarea informațiilor științifice și responsabilitatea pentru utilizarea corectă a fondurilor publice*. A fost admis, însă, rolul editorului ca furnizor de servicii care poate percepe o taxă pentru servicii precum revizuirea, editarea sau diseminarea rezultatelor de cercetare.

Așadar, acordurile transformative sunt acele contracte convenite între instituții (consorții naționale, în cazul de față) și editori, care transformă modelul bazat pe servicii de acces, de abonare, în cel bazat pe servicii de publicare, în care se face o plată pentru servicii de publicare în acces deschis (complet și imediat).

Acordurile reprezintă o modificare semnificativă față de standardul anterior, cu acorduri de licență prin abonament, deoarece aduc laolaltă cele două aspecte: al accesului bazat pe bază de abonament la conținutul științific publicat în revistele din colecții și publicarea în acces deschis, cu plata unei taxe (APC), în cadrul unui acord încheiat la nivel central.

În concluzie, obiectivul principal al încheierii acordurilor este sprijinirea publicării în acces deschis, pentru trecerea integrală, în timp, la acest mod de publicare.

În acest scop, acordurile existente cu editorii științifici sunt renegociate pentru a sprijini această tranziție, deoarece resursele financiare investite în abonamente sunt

transferate către taxele de publicare. Scopul este de a se asigura că rezultatele cercetării sunt complet deschise și reutilizabile.

## Drepturi de autor

De obicei, acordurile transformative solicită ca drepturile de autor să fie păstrate de către autor, care va aplica o licență Creative Commons (CC) articolului publicat și, eventual, versiunilor manuscrise ale autorului. Este foarte frecvent recomandat CC BY.

Dreptul de autor în contextul OA

Creative Commons (<https://creativecommons.org/>) este o organizație americană non-profit, realizând o rețea internațională dedicată accesului la conținut educațional și extinderii gamei de *lucrări creative* disponibile celor interesați, pe baze legale, în vederea partajării.

O licență precizează ce este permis sau nu să faci cu o creație (text, sunet, imagine, multimedia). Publicarea unui articol, înregistrarea unei melodii, distribuirea unei creații online sunt protejate de drepturile de autor, reglementate de legislația în vigoare (*toate drepturile rezervate*). De cele mai multe ori, drepturile de autor îngădesc reutilizarea sau remixarea unei creații, aceste operații necesitând acceptul autorului.

În concluzie, o licență precizează condițiile de folosire a unui conținut și restricțiile.

CC a lansat mai multe licențe de drepturi de autor, cunoscute sub numele de *licențe Creative Commons*. Aceste licențe permit autorilor operelor creative să comunice ce drepturi păstrează și la ce drepturi renunță, în beneficiul celor interesați sau al altor creatori.

Proiectul a început în 1998, iar în 2019 existau deja aproape 2 miliarde de lucrări licențiate sub diferitele licențe Creative Commons.

Specificul fiecărei licențe Creative Commons este clar explicat, cu simboluri vizuale asociate. Proprietarii de conținut își păstrează în continuare drepturile de autor, dar licențele Creative Commons oferă versiuni care înlocuiesc negocierile individuale pentru drepturi specifice între proprietarul drepturilor de autor (licențiatorul) și licențiatul.

Tipuri de licențe CC :



Atribuire generică

CC BY

Licența permite *distribuirea* (copierea și redistribuirea unei opere în orice mediu și în orice format) și *adaptarea* (remixarea, transformarea și construirea pe baza operei inițiale, a autorului), în orice scop, inclusiv comercial.

Licențiatorul nu poate revoca aceste drepturi cât timp sunt respectați termenii licenței.

Este o licență foarte adaptabilă, care permite o diseminare și utilizare maximă a operelor licențiate.



Atribuire – Distribuire în condiții identice  
CC BY-SA (share-alike)

Licența permite *distribuirea* (copierea și redistribuirea unei opere în orice mediu și în orice format) și *adaptarea* (remixarea, transformarea și construirea pe baza operei inițiale, a autorului), în orice scop, inclusiv comercial.

Licențiatorul nu poate revoca aceste drepturi cât timp sunt respectați termenii licenței.

*ShareAlike* — Dacă se remixează, se transformă sau se construiește pe baza acelui materialul, contribuțiile rezultate trebuie distribuite sub aceeași licență ca și originalul.

Licența este comparată cu *copyleft* licențe gratuite sau cu un software *open source*. În concluzie, toate lucrările noi vor purta aceeași licență, iar aceste derivate vor permite, de asemenea, utilizarea comercială.

Exemplu: Wikipedia

Este licența recomandată pentru materiale care ar include conținutul de pe Wikipedia.



Atribuire – Fără modificări  
CC BY-ND

Licența permite distribuirea integrală și fără modificări, în orice mediu sau format, pentru orice scop, chiar și comercial, cu atribuirea/recunoașterea ca autor a persoanei respective (a autorului).

*No derivatives (Fără derivate)* - dacă se remixează, se transformă sau se construiește pe baza materialului, materialul modificat nu poate fi distribuit.

Licențiatorul nu poate revoca aceste drepturi cât timp sunt respectați termenii licenței.



Atribuire – Necomercial  
CC BY-NC

Licența permite altor persoane să *partajeze* (să copieze, să redistribuie) și să *adapteze* (să modifice, să dezvolte și să adapteze creația originală, să construiască pe baza materialului original – a autorului), în scop necomercial, iar noile creații rezultate trebuie să precizeze autorul (pe dv.). Noii autori nu trebuie să licențieze creațiile lor derivate în termeni identici.

*Necomercial* - Nu poate fi utilizat materialul în scopuri comerciale.

Licențiatorul nu poate revoca aceste drepturi cât timp sunt respectați termenii licenței.



Atribuire – Necomercial- Distribuie în Condiții identice  
CC BY-NC-SA

Licența permite celor interesați să modifice, să adapteze și să dezvolte creația originală (a autorului) în scop necomercial, dar condiția este ca aceștia să precizeze sursa și să-și licențieze creațiile lor în termeni identici.

Licențiatorul nu poate revoca aceste drepturi cât timp sunt respectați termenii licenței.



Atribuire – Necomercial – Fără modificări  
CC BY-NC-ND

Este cea mai restrictivă licență, utilizatorilor fiindu-le *permis* să descarce opera și să o distribuie, iar *interzis* - să modifice opera și să o utilizeze în scopuri comerciale.



All rights guaranteed = Toate drepturile garantate

Licența permite licențiatorilor să renunțe la toate drepturile și să își înregistreze opera sub domeniul public.

Deși atât domeniul public cât și licențele deschise (CC) acordă acces gratuit la materiale, există diferențe importante: licențierea deschisă recunoaște dreptul de proprietate asupra operei, iar aceste opere cu licență deschisă rămân protejate de legea drepturilor de autor; spre deosebire de acestea, operele din domeniul public nu sunt protejate de legea drepturilor de autor. În concluzie, atunci când folosesc opere cu licență deschisă, utilizatorii trebuie să respecte cerințele acesteia, dar acest lucru nu se aplică operelor din domeniul public.



Fig.1 Imagine adaptată după: „Relația dintre domeniul public, Boyoung Chae, licențiat sub CC-BY 3.0. <https://iowaoer.wordpress.com/module-3-copyright-fair-use/>

## Experiențe europene și inițiative românești

Acordurile transformative sunt implementate, la nivel mondial, de multe consorții, pentru a îmbunătăți transparența utilizării fondurilor publice și pentru a controla costurile publicării științifice. Inițiativele active în acest domeniu, cum ar fi OA2020, Plan S sau ESAC (Eficiență și standarde pentru taxele articolelor), dezvoltă un cadru care sprijină alinierea obiectivelor și strategiile de negociere pentru a obține impactul la scară globală.

Acest model de abonare a fost deja experimentat în țări europene precum Austria, Finlanda, Germania, Olanda, Norvegia, Suedia, Elveția, UK, dar și în SUA, au o

experiență semnificativă ; de remarcat că țări din aceeași regiune a Europei ca România au încheiat deja acorduri cu un număr variabil de edituri - Ungaria (14 TA), Cehia (14 TA), Slovenia (5 TA), Polonia.

Datele extrase din Web of Science (2024) indică, pentru perioada 1974 (primul an pentru care WoS furnizează date) - 2024, aproximativ 27% articole publicate în OA. Din totalul celor aproximativ 93.400 articole OA, 86% sunt din perioada 2013 (primul an al proiectelor care au promovat OA)-2024, iar 42.631, adică aproape 46% din totalul OA, aparțin intervalului 2020 (primul an în care publicațiile finanțate din bani publici urmau a fi disponibile în OA, conform solicitărilor CE) – 2024.



Fig. 2 Repartiția pe domenii a celor peste 93.400 articole publicate în OA

Analiza acestor date demonstrează o creștere accelerată a publicării în OA, în ultimii ani, din cele 42.631 articole, 572 fiind *highly cited papers*, iar 45 – *hot papers* (2021 – 3, 2022 – 30, 2023 – 12). Domeniile cel mai bine reprezentate sunt medicină internă (8), medicină cardiovasculară (6), matematică (4), biochimie și biologie moleculară (3), ecologie (3), fizica particulelor (2), știința plantelor (2), alte domenii fiind reprezentate de câte un articol. Domeniul HSS (humanities and social sciences) a furnizat 5 publicații din această categorie.

Articolul cel mai citat, din totalul celor publicate în OA, (2022, din medicină) a totalizat 2.202 citări. Lucrările publicate între 2020-2024, în regim deschis, sunt de tip articol *scientific article* (33.500), *review article* (5.500), *proceeding paper* (1.900), *book chapter* (44), restul fiind alt tipuri de documente. Principalele instituții finanțatoare din România sunt Consiliul Național al Cercetării Științifice CNCS și UEFISCDI, prin proiectele finanțate; un număr semnificativ de articole este finanțat de organisme din străinătate, fiind rezultate din colaborări internaționale (UE, UK Research Innovation, Spanish Government etc).

Datorită Proiectului „Acces la literatura științifică și publicarea în regim deschis” – *Anelis Plus 2023-2025*, din cadrul PNCDI IV (2022-2027), Programul 5.10 Știință și societate (nr.1/7.06.2023), va fi dezvoltată componenta de acorduri transformative prin activități specifice:

- Cunoașterea modelelor de *business* în domeniul acordurilor transformative al editurilor colaboratoare (revistele în care se va putea publica – *hibride* și *gold open access*, lista titlurilor incluse, numărul de APC-uri – limitat sau nu), în vederea identificării celor mai potrivite case editoriale pentru comunitatea științifică din România, în acord cu *output*-ul științific, costurile implicate (finanțare din proiect și cofinanțare) și termenii de desfășurare a Proiectului.

- Selecția editurilor cu care se vor încheia acorduri transformative.

- Încheierea unor acorduri transformative care să includă publicare de articole științifice în regim de acces deschis, cu păstrarea posibilității de a consulta informație științifică a cărei accesare se face sub abonament. Costul abonamentelor va include APC-uri.

- Pentru tranziția către *pay to publish*, se vor desfășura activități care vor susține publicarea în OA și vor familiariza utilizatorii cu noile concepte de publicare, cu pașii de parcurs și condițiile de respectat: cunoașterea platformelor, a modalității de lucru (etapele de desfășurare a procesului, de la încărcarea pe platforme, procesul de *peer review*, primirea acceptului de publicare, implicarea consorțiului), stabilirea și respectarea condițiilor de publicare în depozite instituționale etc.

În perioada iunie-decembrie 2022, Proiectul „Acces la literatura științifică și tehnică” (finanțat din PN III și de cele 89 instituții beneficiare) a adus, ca etapă premergătoare încheierii TA, 10 vouchere de publicare în OA, care se adresau autorilor de corespondență din cele 18 instituții abonate la Cambridge Journals (colecția integrală, STM sau SSH). Taxele acopereau costurile de publicare pentru articolele acceptate până la sfârșitul lui 2022 sau trecerea în acces deschis a celor publicate deja ca articole disponibile doar prin abonament, oferind beneficiul vizibilității și, astfel, posibilitatea obținerii mai rapide a unui număr mai mare de citări.

Colaborarea cu Editura Cambridge a continuat în 2023, primul an al proiectului aflat în derulare, când oferta a însemnat 15 taxe de publicare având ca potențiali beneficiari autori de corespondență din 69 instituții, iar acestea i s-au adăugat 25 APC-uri din partea Royal Chemistry Society.

Bilanțul a indicat o utilizare scăzută – 3 pentru revistele CUP, în 2022, și 2 în 2023, respectiv 10 pentru revistele RSC, *Anelis Plus* identificând drept cauze posibile rata ridicată de respingere în cazul revistelor de excelență științifică, pe de o parte, dar și necunoașterea, de către utilizatorii finali, a posibilității de a publica fără a trebui să asigure taxele în cazul OA. Concluziile evaluării conduc la necesitatea organizării de instruirii pentru utilizarea noilor resurse și tehnologii informaționale, pentru cunoașterea tendințelor inovative în activitatea informațională, în documentarea și publicarea științifică, incluzând acordurile transformative (de la dezvoltarea conceptului, a



modului de aplicare a acestei facilități, alegerea revistei și redactarea articolului, până la finalizarea procesului). Instruirile, care reprezintă oricum o etapă recomandată pentru succesul acordurilor transformative, sunt realizate cu implicarea unor specialiști cu competențe în specificul de publicare al fiecărei edituri.

Ținând cont de experiența din 2022, Consorțiul *Anelis Plus* a inițiat, în 2023, discuții cu edituri colaboratoare, în contextul trecerii la TA, pentru familiarizarea rapidă și extinsă personalului academic cu implicațiile noului mod de publicare, prin organizarea, în 2023 și 2024, a mai multor evenimente cu acest subiect:

1: *Open access at Wiley and Transformative Agreement structure*, susținut de Marta Dyson, Senior Account Manager for Central Europe la Wiley

2: *Admin and Author workflow in publishing OA*, susținut de Graham Woodward, Associate Customer Success Director la Wiley

3: *Anelis Plus & Wiley Transformational Open Access Agreement – Introduction to the new agreement and how to publish open access with Wiley*, susținut de Graham Woodward, Associate Customer Success Director la Wiley

4: *Opportunities to publish in OA Cambridge University Press journals*, susținut de dr. Robert Coravu, Romdidac S.A., reprezentant CUP în România

5: *OA publishing with RSC – Anelis Plus experience in 2023*, susținut de prof. dr. Luminița Silaghi-Dumitrescu, autor de articole publicate în reviste RSC

6: *Transformative Agreement Workshop for Account Administrators: Setting yourself up for TA success*, susținut de Gifty Abraham, Senior Training Executive la CUP.

Prioritățile de intervenție au vizat, alături de promovarea oportunităților oferite odată cu introducerea TA, analiza output-ului științific românesc la diferite edituri, pentru a maximiza numărul articolelor publicate; selecția editurilor astfel încât să fie acoperite toate domeniile/subdomeniile științifice ale instituțiilor participante; obținerea posibilității de a publica atât în reviste hibride, cât și gold OA; obținerea, în acord cu politica editurii, a unui număr nelimitat de APC-uri.

În mod tradițional, acordurile transformative se încheie pentru 3 ani, cu precizarea numărului de APC-uri incluse în fiecare an, nefiind posibilă folosirea celor rămase în perioada următoare. Limitarea perioadei de finanțare la nivelul anului 2025 a lăsat ca unică posibilitate reînnoirea anuală a contractelor cu editurile, propunerile din 2023 incluzând 7 edituri (Elsevier, SpringerNature, Wiley, CUP, IOP, RSC, IEEE), procesul de urmărire, avizare, instruire și evaluare a rezultatelor revenind consorțiului. Rămâne însă foarte important rolul autorilor de corespondență, care trebuie să fie afiliați unei instituții abonate la baza de date în care este inclusă revista, și care vor transmite manuscrisul, folosind platforma editurii, și vor corespunde cu editorul și evaluatorii, pentru peer review. În funcție de editură, opțiunea pentru publicare tradițională sau în OA se face înainte sau după acceptarea articolului, dar aceasta este o condiție necesară.



Fig. 3 Fluxul publicării în OA (prelucrare după Open access publishing workflow, Gifty Abraham: Transformative Agreement Workshop for Account Administrators, online, CUP, January 2024)

Colaborarea dintre consorțiu și edituri include atât avizul Anelis Plus pentru publicare, cât și rapoarte periodice ale editurii asupra statisticilor de publicare, cu informații despre numele și emailul autorului de corespondență, afilierea acestuia, data acceptării articolului pentru publicare, titlul revistei și al articolului, tipul articolului, DOI și/sau link-ul către articolul publicat, dar și un raport anual. De asemenea, sunt prevăzute tipurile de contribuții acceptate pentru publicare în OA și lista de reviste la care pot fi trimise articolele.

## Concluzii

Acordurile transformative sunt temporare și reprezintă tranziția către accesul deschis integral, având rolul de a susține o schimbare rapidă și ireversibilă de la modelul de abonament clasic spre modelul de publicare cu acces deschis. Odată ce portofoliul unui editor se transformă în OA, acesta ar trebui să rămână acces deschis, fără ca modelul de abonament să revină la accesul *paywall*.

Acordurile transformative au potențialul de a converti, la nivel individual (universitate, consorțiu), 100% a rezultatelor cercetării științifice în acces deschis, dar suma tuturor acordurilor determină tranziția la scară globală către OA.

Autorii păstrează drepturile de autor, fără a pierde drepturile de utilizare și reutilizare depline ale operelor lor (autorii eligibili în temeiul acordului păstrează drepturile de autor, iar editorul acordă licență pentru aceste articole sub licențe Creative Commons Attribution CC-BY, CC-BY-NC, CC-BY-NC-SA sau CC-BY-NC-ND).

Acordurile trebuie să fie transparente, cercetarea finanțată din fonduri publice având cea mai largă acoperire posibilă, iar costurile și detaliile tranziției către accesul deschis, precum și progresul acesteia să fie disponibile, astfel încât factorii interesați să poată evalua investițiile și punctele în care procesele trebuie îmbunătățite.

Acordurile transformative au ca scop limitarea costurilor comunicării științifice și promovarea echității în publicarea academică.

Activitățile din 2024-2025, pentru comunitatea științifică din România, au în vedere exemplele de bune practici organizate de structuri similare *Anelis Plus*, asociații profesionale și științifice care au obiective în același domeniu, în colaborare cu editurile partenere, și este așteptat ca diseminarea rezultatelor la manifestări științifice de profil să crească nivelul de accesare a APC-urilor.

Raportul experților independenți asupra *Analizei de țară a sistemului de cercetare și inovare din România (Country Review of the Romanian Research and Innovation System)*, realizat în cadrul Horizon Europe, 2022 – Policy support facility, include o serie de constatări cheie, la a căror îndeplinire va contribui și proiectul în derulare, prin noutățile pe care le introduce în susținerea cercetării din România: asigurarea predictibilității și eficienței sistemului de finanțare, îmbunătățirea guvernanței și a finanțării la nivelul instituțiilor de cercetare și asigurarea unui mediu mai bun pentru resursele umane.

### **Webografie**

Szprot, Jakub; Gruenpeter, Natalia; Rycko, Nikodem; Siewicz, Krzysztof. 2021. *Transformative Agreements: Overview, Case Studies, and Legal Analysis*, disponibil la: <https://zenodo.org/records/4585393>, ultima accesare la 15 noiembrie 2023.

<https://esac-initiative.org/about/transformative-agreements/guidelines-for-transformative-agreements/>

<https://iowaoer.wordpress.com/module-3-copyright-fair-use/>

<https://creativecommons.org/>

Mihai A. PANU  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

## Cultură și ideologie în România interbelică: Rolul cărților ca mijloace de propagandă.

### **Abstract: (Culture and Ideology in Interwar Romania: the Role of Books as means of Propaganda)**

In recent historiography as well as for the general public, the interwar period represents an attractive terrain and a relatively easy scholarly objective. Beyond the systematic analyses of the broad phenomena in that period (society, culture, politics, economy), there are still many under-researched aspects, especially those relating to the micro-levels of everyday life. The country project after the Great Union of 1918 entailed major structural transformations which were internalized in different ways by the society: on the one hand in accordance with legitimate aspirations articulated at community level, on the other as a result of the increasingly deteriorated socio-political climate. This paper aims to investigate a slightly more particular context, which has not often found itself in the middle of historiographical macro-narratives, at least in the Romanian scientific literature. We will try to analyze the scenario of various political instrumentalization attempts of the relationship between ideology and culture and, as a subsidiary, we will highlight the propagandistic potential of written materials, especially those of books. Without aiming at exhaustive interpretations of a complex and multi-layered historical context such as the interwar period, we will insist both on the internal socio-political conditions and on the external geo-political pressures in an attempt to obtain a more veracious radiography of those times.

**Keywords:** *interwar Romania, ideology, propaganda, books, culture.*

**Rezumat:** În istoriografia recentă dar și pentru publicul larg perioada interbelică reprezintă un teren atractiv și totodată o miză științifică relativ facilă. Dincolo de analizele sistematice făcute la nivelul unor fenomene cuprinzătoare din acea perioadă (societate, cultură, politică, economie) există încă numeroase ipostaze insuficient cercetate, în special cele care țin de micro-paluri ale cotidianului acelei epoci. Proiectul de țară de după Marea Unire din 1918 a presupus transformări structurale majore pe care societatea le-a internalizat în maniere diferite: pe de o parte conform aspirațiilor legitime articulate la nivel comunitar, pe de altă parte ca urmare a deteriorării climatului socio-politic general. Această lucrare își propune să investigheze un context ceva mai particular, care nu s-a aflat de prea multe ori în sialul macronarațiunilor istoriografice, cel puțin în spațiul românesc. Vom încerca să analizăm scenariul instrumentalizării politice a relației dintre ideologie și cultură iar, în subsidiar, vom evidenția potențialul propagandistic al producțiilor publicistice, în special al celor de carte. Fără a viza interpretări exhaustive ale unui context istoric complex și multicausal precum cel interbelic, vom insista deopotrivă pe condiționările socio-politice interne și pe presiunile geopolitice externe în încercarea de a obține o radiografie cât mai veridică a acelor vremuri.

**Cuvinte-cheie:** *România interbelică, ideologie, propagandă, cărți, cultură.*

## Introducere

Preocupările în direcția istoriei politice a perioadei interbelice românești au devenit tot mai coerente în ultima vreme grație unui interes public real dar mai ales inițiativelor unor cercetători activi nu doar în țară ci și peste hotare. Fenomenul în sine este unul salutar având în vedere că după Revoluția din 1989 istoriografia românească a avut nevoie de imboldul necesar pentru a scăpa de balastul ideologic al național-comunismului și pentru a se sincroniza cu direcții de cercetare relevante în spațiul occidental. Recalibrarea instrumentarului analitic s-a dovedit a fi un proces de durată, dovadă că și astăzi felurite mistificări național-centriste vag acoperite de vreo metodologie serioasă continuă să agite spiritele, cel puțin în anumite cercuri sociale ceva mai sensibile în fața falselor nostalgii. De fapt în majoritatea țărilor ce au trecut prin experiențe totalitare și în care rescrierea istoriei în cheie ideologică a fost aproape politică de stat, tranziția spre o normalizare a demersurilor științifice în spiritul autonomiei metodologice și al neutralității axiologice s-a dovedit adesea cât se poate de greoaie. Mistificările sistematice la care a fost supusă istoria (națională) a lăsat sechele de lungă durată nu doar în ceea ce privește credibilitatea unei întregi comunități epistemice (în speță istoricii) dar și la nivelul opiniei publice obișnuită să internalizeze doar cadrul unilateral de investigare a trecutului colectiv fără a se preocupa de interpretările alternative. Ori tocmai aceste viziuni alternative dau sens și consistența unei istoriografii care se dorește a fi obiectiv calibrată. Pluralismul abordărilor nu înseamnă căderea în relativism și în dezbateri sterile fără mize reale și fără rezultate palpabile. Dimpotrivă, nevoia interpretărilor plurale este cel mai bun leac împotriva conformismelor de tot felul, o asumare sinceră a faptului că trecutul nostru colectiv nu se poate lăsa investigat în tonuri singulare și, de ce nu, o binevenită cale de a „provoca” (în sensul cel mai rodnic al termenului) discursurile hegemonice dintr-un domeniu atât de important precum istoria.

Misiunea pe care și-o asumă cercetătorul în zilele noastre nu este una ușoară. Dincolo de condiționările unei activități nelucrative și consumatoare de timp, există și o tot mai răspândită cultură a anti-memoriei ceea ce face din demersul istoriografic un efort cu țintă vagă. Într-o lume preocupată de efervescența unui prezent continuu invitația la o călătorie spre trecut este puțin atractivă. În egală măsură cultivarea pluralismului interpretativ și a atitudinilor dubitative, nedogmatice, găsește tot mai greu ecou în contextul aplecării generale spre certitudini comode, „adevăăruri” facile și, dacă se poate, incontestabile. Ceea ce putem numi acum „cultura antimemoriei” și, în general, constatarea misiunii tot mai dificile pe care o are istoricul profesionist, nu trebuie totuși să ne descurajeze complet sau să ne trimită în vecinătatea defetismului. În orice perioadă și în orice context socio-politic întâlnirile cu trecutul pot fi complicate. Revine până la urmă istoricului responsabil, sarcina de a intermedia asemenea întâlniri

și de a se asigura că sunt suficient de dese pentru a nu cădea cu toții în amnezii ori apatii ce ne fac vulnerabili în fața vremurilor.

Lucrarea de față pornește de la motivația întâlnirii cu trecutul și de la nevoia reconstituirii unor episoade particulare. Concret, dorim să aducem în fața cititorului interesat câteva ipostaze din interbelicul românesc și contextul mai larg în care acestea și-au făcut simțită prezența. Obiectivul principal ține de investigarea raportului între cultură și ideologie pornind de la strategiile folosirii cărților drept mijloace de propagandă. În general, sfera culturală s-a aflat în vizorul regimurilor politice mai vechi sau mai noi. Regimurile nedemocratice, prin prisma pretenției salvaționiste care le animă acțiunile, tind să aducă sub ascultare fie treptat și subversiv, fie de-a dreptul cu forța, acele domenii care le pot servi drept bază legitimatoare. Domeniul cultural nu face excepție. Dimpotrivă, se află printre ținutele preferate ale aparatului totalitar și își poate păstra cu greu autonomia pe termen lung. Nevoia de control a fenomenului cultural în ansamblul său are, din punctul de vedere al grupurilor aflate la putere în regimuri nedemocratice, o dublă însemnătate. În primul rând avem de-a face, după cum arătam mai sus, cu transformarea sferei culturale în capital legitimator pentru clasa politică ce dorește să se ancoreze cât mai solid în câmpul puterii. Acest tip de instrumentalizare survine destul de repede în contextul schimbărilor de regim și are efecte de durată în ceea ce am putea numi convertirea nedemocratică a factorului social. Să nu uităm că dimensiunea culturală în ansamblul ei face parte și din logica politică. Nu putem vorbi (doar) despre două planuri complet diferite (dar care se potențează reciproc), ci și despre reale puncte de contact, despre suprapuneri și intersecțiuni, care aduc laolaltă conceptele de „cultură” și „politică” în ipostaze cât se poate de funcționale. Este, poate, suficient să amintim în acest sens dezbaterea purtată încă din anii 60 ai secolului trecut pe marginea formulei compozite de „cultură politică” (Almond, Verba 1989, 22). Din multe puncte de vedere ideea de cultură politică funcționează ca un indicator pentru calitatea relației dintre guvernanți și guvernați, cu alte cuvinte ea desemnează gradul de democratizare într-un regim politic. Un grad extins de democratizare corespunde unei culturi politice de tip participativ (ca să folosim terminologia celor doi autori citați). În al doilea rând, controlul vieții culturale va funcționa direct și indirect ca un mecanism de prevenire a posibilelor dizidențe în interiorul sistemului ce se dorește monolitic. Plecând de la premisa că sfera culturală este, în mare parte, un spațiu al libertății creatoare, al spiritelor non-conformiste, al pluralismului de idei, ne putem ușor imagina că politicul (mai ales acela întrupat în regimuri nedemocratice) va considera lipsa de control asupra unui asemenea domeniu drept o mare vulnerabilitate. Dacă mai luăm în calcul și argumentul conform căruia mediul cultural poate deveni ușor o pepinieră a dizidenței și se dovedește adesea imun la înregimentări venite pe filieră politică, vom avea o imagine destul de clară asupra relației dintre politică și cultură în vremuri de primat ideologic. Despre particularitățile acestei relații cu totul speciale în contextul istoric al României interbelice vom vorbi în cele ce urmează.

## Despre limitele culturii naționale și tentația centralismului politic

În epoca modernă geneza statului națiune a modelat decisiv identitățile sociale și pe cele politice. Odată cu afirmarea ideii de stat națiune pe ruinele geopolitice ale vechilor orânduiri s-a dezvoltat rapid și fenomenul de masă ce a oglindit această idee: naționalismul (Gellner 1984, 73). Dincolo de interminabilele dezbateri între tradiționaliști și moderniști pe tema genezei fenomenului naționalist și dincolo de ipostazele incluzive (civice) ori exclusiviste (integrale) pe care același fenomen naționalist le-a cunoscut pe parcurs, nu putem ignora factorii cultural-politici care i-au influențat decisiv dinamica. România Mare născută din contextul geopolitic favorizant al Primului Război Mondial a fost profund marcată de o paletă întreagă a energiilor asimilabile fenomenului naționalist și s-a confruntat timpuriu cu crize (deopotrivă interne și externe) ce au făcut ca aceste energii să se manifeste adesea radical. Radicalismul (politic) nu este altceva decât o simplificare a realităților, o esențializare a unor contexte identitare până la punctul în care alterofobia grefată pe cultul violenței devine instinctivă. Cazul României interbelice este ilustrator pentru modul în care intersectarea „nefericită” între contexte și fenomene cu potențial destabilizator, provoacă în cele din urmă o deteriorare structurală a întregului edificiu statal. Contextele generatoare de instabilitate și, în particular, cele care au facilitat relația ancilară între cultură și ideologie au apărut ca urmare a unor impulsuri pe care le putem plasa în două categorii: cele care țineau de politica internă a României și cele inițiate din plan extern. Situația geopolitică din Europa, la finalul Primului Război Mondial era caracterizată prin numeroase clivaje. Aceste linii de fractură au fost oficial „sigilate” prin sistemul Tratatelor de la Versailles însă dezactivarea lor a funcționat doar pe termen scurt. Bătrânul continent se găsea în fața unor provocări insurmontabile majoritatea orbitând în jurul triadei nefaste etno-naționalism, extremism ideologic, revizionism. Tranziția între ordinea antebelică și cea postbelică s-a desfășurat cu mari sincope. Ordinea geopolitică din Europa după 1918 a fost una marcată de provizorat și lipsă de ancorare realistă. Dacă ar fi să dăm un singur exemplu în acest sens am aduce în discuție eșecul timpuriu al Ligii Națiunilor care a sucombat, printre altele, sub povara propriului ideal(ism). Statele națiune care au apărut fie și parțial din cenușa vechilor imperii (cum este și cazul României Mari) au avut o identitate geopolitică firavă. Acest lucru venea în mod automat în urma diferendelor teritoriale cu (noii) vecini și, desigur, în urma relațiilor de putere insuficient structurate cu noile centre de putere. Metaforic fie spus, geografia simbolică punea presiune pe geografia politică. Tot în acel context postbelic Europa a intrat în zodia ideologiilor totalitare. Național-socialismul, fascismul, comunismul își lărgeau amprenta puterii speculând resentimentul și degradingolada unei Europe greu încercate de război. Extremismul de dreapta și cel de stânga se întâlneau deasupra statelor europene într-un amestec toxic de resentiment, violență și ură. Ordinea existentă era departe de un stadiu consolidat. La fel și echilibrul de putere continental atât de necesar pentru instaurarea și menținerea unui climat de pace. Într-o Europă a extremelor ideologice, având multiple clivaje sistemice și o ordine

geopolitică puternic contestată, transferul de instabilitate către nivelul statal a fost doar o problemă de timp. De cealaltă parte contextele ce țineau de politica internă a țării au fost la rândul lor cât se poate de relevante. Care ar fi acestea?

În primul rând geneza României Mari, dincolo de entuziasmul, legitim de altfel, care a însoțit-o și de marile speranțe care i-au fost asociate a presupus o serie de transformări majore greu de internalizat în cercuri largi ale populației. Populația din teritoriile ce deveniseră parte a noului proiect național (în speță minoritățile naționale față de care guvernul României asumase anumite principii în contextul sistemului de la Versailles sau ulterior odată cu Hotărârile de la Alba Iulia) (Panu 2015, 57) s-a văzut pusă în situația de a internaliza rapid pretențiile centralismului politic promovată de la București. Inevitabil au apărut probleme de structurare a loialităților politice față de noua construcție națională și față de o clasă politică ce nu reușea (din motive diverse, printre care și instabilitatea parlamentară) să se ridice la nivelul unor standarde realiste în ce privește anvergura reprezentării politice a tuturor locuitorilor țării indiferent din ce arie etno-culturală ar fi putut face parte. Suplimentar s-au creat condițiile pentru o deteriorare a relației dintre majoritate și minorități iar consecințele s-au văzut ceva mai târziu odată cu avântul fenomenului legionar. Așadar, acest prim aspect, ce ține de planul politic intern, îl putem plasa în registrul incapacității politicii centrale de a gestiona dinamicile unei societăți eterogene, în special sfera acelor dinamici ce au legătură cu loializarea politică.

În al doilea rând ar trebui să aducem în discuție tema diverselor crize ce au acționat ca factor destabilizator. Criza parlamentară (Maner 2004, 305), despre care am pomenit anterior, s-a caracterizat prin tentative succesive dar nereușite de a asigura cicluri electorale complete. Alegerile anticipate, cu alte cuvinte incapacitatea unui guvern de a păstra prea mult timp puterea, a produs instabilitate politică iar această instabilitate a avut (cel puțin) un dublu efect: pe de o parte a generat neîncredere la nivelul unei populații ce avea oricum anumite limitări electorale (Radu 2004, 53), pe de altă parte a facilitat ascensiunea curenților radicale dinspre cele două extreme ale spectrului ideologic. Tot la capitolul crize ar trebui invocat exemplul problemelor economice sistemice (care aveau, ce-i drept și cauze externe). Literatura de specialitate conține studii foarte bune care investighează consecințele nefaste ale dezechilibrelor economice, de la curbele de sacrificiu și așa zisul șomaj intelectual (Sdrobis 2015, 49). Printre cauzele problemelor economice s-a numărat și corupția unei clase politice preocupată mai mult de consolidarea intereselor de grup decât de bunăstarea cetățenilor. În atare condiții clivajul deja existent între cetățeni și clasa politică s-a adâncit și mai mult.

Nu în ultimul rând, dar poate cel mai important, cele mai multe rele socio-politice din acea perioadă au avut legătură fie direct fie indirect cu ceea ce am putea numi primat al ideologiei. Întâmplător sau nu secolul al XX-lea mai este numit și secolul extremelor. Această etichetă se poate aplica fără prea mari rezerve interbelicului românesc întrucât extremele ideologice s-au manifestat plenar reușind să deterioreze grav relațiile



intrasocietale și să declanșeze un adevărat cult al violenței mai ales între 1930 – 1940 (Schmitt 2017, 353). Conceptul de „primat al ideologiei” se referă desigur la ascensiunea sistematică a ideologiilor totalitare și la pretenția soteriologică ce îmbracă matricea lor discursivă. Totalitarismul, indiferent de culoarea pe care o poartă, se întrupează într-o adevărată religie seculară (ca să folosim formula lui Eric Voegelin) (Voegelin 2010, 140) și produce efecte devastatoare în viața publică. Originile totalitarismului sunt ombilical legate de dialectica răului, de formele banale prin care acesta din urmă se manifestă, de anxietățile colective instrumentalizate politic, de falșii salvatori care ajung să acapareze scena publică, schimonosind valori civice și deturnând conștiinței de grup în direcția alterofobiei atavice. Primatul ideologiei subjugă realitatea, intoxică gândirea, deformează raportul clasic între identitate și alteritate, presupune discursul urii și internalizarea exercițiului violenței. Tabloul factorilor perturbatori prezentați anterior este întregit de o constantă și sistematică politică centralistă vizibilă inclusiv în sfera culturală. Centralismul politic nu este exclusiv românesc, cel puțin nu în acea perioadă istorică. El se naște la intersecția sensibilă între nevoia elitelor conducătoare de a deține controlul asupra unui proiect național aflat într-o fază de „șantier” identitar și inadecvarea ce se simte la nivelul comunităților mici, mai ales a celor care fac parte din rândul minorităților. Centralismul politic mimează integrarea folosind mai degrabă practicile asimilării, fără să țină cont de profilul societăților plurale și de rezistența comunitară ce se poate transforma ușor în neîncredere, frustrare și resentiment. Pe termen lung pretenția centralismului politic a deteriorat iremediabil chiar și coeziunile naturale existente la nivel societal și a creat condițiile pentru afirmarea extremismului.

### **Rolul cărților în strategiile de propagandă**

În general perioadele istorice care s-au caracterizat prin dezechilibre ideologice majore, nu au fost lipsite de ceea ce am putea numi practici ale propagandei. Asemenea practici erau văzute drept necesare în strategiile de preluare și păstrare a puterii politice. Ținteau în primul rând spațiul public în încercarea de a-i determina agenda și promovau asiduu matricea discursivă a ideologiei dominante. Conceptul de propagandă are un trecut lung și complex (Taylor 2003, 14) iar dacă ar fi să îl plasăm în contextul particular al României interbelice, am putea observa câteva particularități cât se poate de interesante. Pe lângă propaganda politică îndreptată către publicul general existau anumite sub-forme ce vizau categorii bine definite din rândul cetățenilor. În teritoriile nou-înglobate ale României Mari propaganda culturală (care putea îmbrăca ușor forma naționalizării culturale) era destinată preponderent populației școlare (Livezeanu 1995, 107) considerată mai receptivă sub aspectul modelării identitare. Mijloacele de propagandă depindeau în mare măsură de factori obiectivi (precum sursele de finanțare) dar și de caracterul acesteia, adică de acoperirea oficială sau, după caz, de transparența mesajului. Acoperirea oficială însemna pur și simplu că mesajul propagandistic se manifesta neîngrădit fiind parte a regimului politic aflat la putere. De partea cealaltă a

barierei oficiale se afla un ecosistem divers al propagandei care se întindea între tolerare parțială și interdicere totală (din partea autorităților). Pentru analistul oricât de atent și priceput, propaganda culturală este greu de diferențiat de propaganda ideologică. Acest lucru se întâmplă deoarece propaganda ideologică are o morfologie complexă putându-se plia pe majoritatea tipurilor de mesaj. Promovarea legitimă a identității naționale în literatură sau istorie (pentru a da doar două exemple) se putea transforma ușor în balast propagandistic în contextele potrivite. Astfel de contexte potrivite puteau fi chiar și „fabricate” atunci când interesele o cereau. Până la urmă vorbim de nuanțe ale construcției discursive: patriotismul civic, inclusiv specific societăților eterogene se putea transforma în naționalism integral, circumscris etno-cultural și ancorat în lozinci de tip „sânge și glie”; la fel și dialectica sănătoasă identitate vs. alteritate care se putea transforma destul de repede în antagonismul insurmontabil de tip noi vs. ei. Dacă ar fi să ne oprim asupra ideii de propagandă culturală și, mai precis, asupra felului în care cărțile au fost folosite ca vectori de propagandă cultural-ideologică, câteva aspecte cheie ar ieși în evidență. Primul, și cel mai important dintre ele, după părerea noastră, ține de rostul și rolul cărții atunci când este transformată în instrument ideologic. Prin natura lor cărțile se adresează unor grupuri sociale exclusiviste. Vorbim aici de elite care prin poziția lor privilegiată la vârful piramidei sociale puteau acționa ca o portavoce a regimului în rândurile maselor. Cartea ca instrument de propagandă viza acele categorii care nu răspundeau atât de ușor la impulsul ideologic (comparativ, să zicem cu mediile vernaculare, mai puțin sau deloc instruite). Succesul nu era neapărat garantat, dat fiind faptul că, oricât de bine elaborate ar fi fost și oricât de bine ar fi fost calibrat mesajul, impactul lor în rândurile elitelor, adică a unei categorii sociale înzestrată cu discernământ și spirit critic peste medie, nu avea cum să fie unul total.

Având în vedere structura și obiectivele acestui studiu, ne vom opri (într-o abordare de tip micro-studiu de caz) doar asupra propagandei asociate dreptei radicale și doar asupra rolului pe care l-au avut cărțile<sup>1</sup> în acest context particular. Fenomenul de extremă dreaptă în România interbelică a avut ca principal exponent bine-cunoscuta Mișcare Legionară. În perioada de apogeu această organizație a ajuns să aibă o structură complexă și un aparat de propagandă puternic. A avut parte de adeziunea unor categorii sociale diverse incluzând țărani simpli, membri ai clerului sau intelectuali ai vremii. Strategiile de propagandă ale extremei drepte românești au fost construite în jurul unui excepționalism național organic alături de mistică și violență purificatoare. În ceea ce privește difuzarea de carte ca mijloc de propagandă se cuvine să amintim pentru început lucrarea pseudo-biografică a lui Corneliu Zelea-Codreanu „Pentru legionari” (1936). Codreanu își dezvăluie profilul ideologic și trasează cadrele unei problematice din care nu lipsește pulsiunea antisemită. Ochiul critic al specialistului nu poate ocoli nici „Cărticica șefului de cuib” (1935), apărută în mai multe ediții și semnată tot de Codreanu. În acest caz avem de-a face cu un fel de îndrumar ideologic ce cuprinde de

---

<sup>1</sup> O bună analiză a folosirii tipăriturilor (cărților) ca mijloace de propagandă se poate găsi în: Roland Clark, *Holy legionary youth: fascist activism in interwar Romania*, Cornell University Press, 2015, p. 141-143.

asemenea norme de organizare și repere de conduită pentru membrii mișcării. Tot în categoria instrumentelor de propagandă intră și cartea semnată de Ion Moța „Cranii de lemn” (1937), ce cuprinde o întreagă colecție de texte pe care acesta le publicase în decursul mai multor ani în diferite organe de presă. Alte nume importante ale extremei drepte românești au semnat la rândul lor cărți de propagandă. Este și cazul lui Vasile Marin care publică în 1937 o lucrare intitulată „Crez și generație”, un exercițiu de jonglerii ideologice cărora li se adaugă explicit mania antidemocratică. Interesant este faptul că această carte publicată de Marin conține o prefață semnată de Nae Ionescu, intelectual foarte vizibil cu mare priză la tineret în acele vremuri. În sfârșit, poate că în acest micro-inventar al tipăriturilor de propagandă s-ar putea încadra și un album foto, apărut în 1936 sub semnătura lui Mihail Polihroniade și intitulat „Tabăra de muncă”. Albumul cuprinde fotografiile realizate în diferite contexte și locuri precum și prezentări succinte ale activităților surprinse. Peisajele și grupurile umane surprinse făcând diferite munci (în general construcții și munci ale câmpului) transmit privitorului un fel de îndemn la acțiune, un imbold militantist, o estetică a organicismului ranforsat ideologic. Privite din perspectiva zilelor noastre aceste tipărituri par anacronice și lipsite de substanță. La vremea respectivă însă, au făcut parte din arsenalul ideologic al unei mișcări politice radicale, ce a avut o ascensiune fulminantă și a sfârșit în cele din urmă sub povara propriilor utopii salvaționiste.

### Concluzii

Reconstituirea unor secvențe istorice complexe precum a fost cea a interbelicului românesc reprezintă o provocare majoră prin prisma calibrării metodologice, a capacității documentare și, nu în ultimul rând, a obiectivelor avute în vedere. Cercetarea istorică, dincolo de optimizarea metodologică și de posibilitățile documentării, este importantă și din perspectiva mizelor asumate. Răspunsurile la întrebarea „De ce studiem/cercetăm istoria?” se cer trecute prin grila unor imperative științifice reale, menite să cultive îndoiala metodică în raport cu orice tendință de influențare a demersului analitic. Investigațiile cu rezultat prefabricat, argumentele favorabile unor interese anume (fie ele și naționale), poziționările deliberat maniheiste sau tentațiile monopolurilor interpretative nu trebuie să își găsească ecou în logica acestor cercetări, cu alte cuvinte, nu trebuie să le corupă obiectivele. Raportul generic între cultură și ideologie rămâne unul complex și dificil de analizat indiferent de epocă sau context istoric. În regimurile nedemocratice asaltul asupra sferei culturale este unul real și sistematic. Motivele acestei stări de fapt le-am expus punctual în lucrarea de față. Ar merita cu siguranță analizate, desigur într-un studiu separat, situațiile în care autonomia culturală poate fi păstrată fie și minimal în contexte ideologice totalitare. În orice caz, concluzia pe care suntem înclinați să o avansăm, cel puțin cu privire la contextul românesc interbelic ar fi aceea că sfera culturală nu a capitulat definitiv în fața presiunii ideologice iar instrumentalizările în cheie propagandistică au reușit doar parțial. Cultura nu funcționează ca o fortăreață ferită de nocive imixtiuni. Ea ține mai degrabă

de un spațiu simbolic deschis, compatibil cu valorile plurale, aflat mai tot timpul în fervoarea ideilor. Spațiul cultural din România interbelică a fost afectat de instrumentalizări ideologice. Acest lucru este un fapt istoric ușor de scos în evidență. Mai dificilă este însă stabilirea gradului de „infestare” cu virusul ideologiilor extremiste și a consecințelor pe termen lung.

Aceasta lucrare și-a propus să investigheze geneza contextelor nefavorabile, atât la nivel micro (planul politicilor interne) cât și la nivel macro (planul sistemic de politică externă), ce au generat asaltul factorului ideologic asupra sferei culturale. În plan secund am încercat să scoatem la lumină felul în care cultura scrisă (în particular producția de carte) a putut deveni vector propagandistic pentru grupurile asociate extremei drepte. Cărțile de propagandă, deghizate atent în creații puse în slujba culturii naționale, au țintit prin mesajul lor categoriile instruite ale societății adică, în linii mari, nivelul elitelor. În felul acesta s-au creat premisele unei legitimării ideologice de sus în jos, de la vârful piramidei sociale către bază. În linii mari, mesajul propagandistic a fost propagat atât în direcție vernaculară (majoritatea ipostazelor pe care le putem identifica) precum și la nivelul elitelor, așa cum s-a întâmplat parțial cu producția de carte. Fără a avea pretenția unei inventarieri exhaustive (mai ales că folosim în această lucrare doar un micro-studiu de caz), insistăm asupra necesității diversificării perspectivelor analitice, astfel încât relația dintre cultură și ideologie să-și dezvăluie ipostaze suplimentare. Totodată, dorim să accentuăm faptul că, în pofida unor studii cât se poate de temeinice deja publicate, perioada interbelică românească nu poate fi considerată un capitol istoriografic pe cale să se încheie. Dimpotrivă, există încă numeroase aspecte ce așteaptă să fie puse sub lupa specialiștilor, mai ales în ariile ce țin de sensurile istoriei politice.

## Bibliografie

- Almond, Gabriel, Verba, Sidney. 1989. *The Civic Culture. Political Attitudes and Democracy in Five Nations*. Newbury Park: Sage Publications.
- Clark, Roland. 2015. *Holy legionary youth: fascist activism in interwar Romania*. Cornell University Press.
- Gellner, Ernest. 1994. *Națiuni și Naționalism. Noi Perspective asupra trecutului*. Antet.
- Livezeanu Irina. 1995. *Cultural politics in Greater Romania: regionalism, nation building, and ethnic struggle, 1918-1930*. Cornell University Press.
- Maner, Hans Christian. 2004. *Parlamentarismul în România 1930–1940*. București: Editura Enciclopedică.
- Panu, Mihai Adrian. 2015. *Capcanele Ideologiei. Opțiuni politice ale etnicilor germani în România interbelică*. Cluj-Napoca: Editura Mega.
- Radu, Sorin. 2004. *Electoratul din România în anii democrației parlamentare: 1919-1937*. Iași: Institutul European.
- Schmitt, Oliver Jens. 2017. *Corneliu Zelea-Codreanu. Ascensiunea și căderea „Căpitanului”*. București: Humanitas.
- Sdrobis, Dragoș. 2015. *Limitele meritocrației într-o societate agrară. Șomaj intelectual și radicalizare politică a tineretului în România interbelică*. Iași: Polirom.
- Taylor, Philip. 2003. *Munitions of the Mind: A History of Propaganda*. Manchester University Press.
- Voegelin Eric. 2010. *Religiunile politice*. București: Humanitas.

Arina STOENESCU  
(Lund University, Södertörn  
University)

## Politica tipografierii în contextul românesc 1508–1989. Diversitate, identitate și uniformitate politizată în tipografia românească

**Abstract: (The Politics of Typography and Linguistic Diversity in Romania during Twentieth Century)** Typography does not merely represent the materiality of the text in which elements of politics and history are embedded but also generates meaning both through the design of the letters and their arrangement and connection with language and the content of the text. Typography can also offer new perspectives on how linguistic diversity is visualized, perceived, and politicized. The evolution of the use of the Cyrillic and Latin alphabets with their variations in design (Gothic and Antiqua) in the Romanian space from the 16th century to the end of the 20th century in the territories where Romanian was spoken, which belonged to three different empires (Austro-Hungarian Empire, Ottoman Empire, and Russian Empire) until 1918 when modern Romania was created, presents a vast and relevant material for outlining the three proposed periods of typographic evolution here. Local typographic development and the Romanian typographic landscape followed the predominance of multilingualism in Transylvania and Banat, as well as the multilingualism in Wallachia and Moldavia. After the Second World War, Socialist Romania belonged to the sphere of influence of the Soviet Union, and Soviet standards were imposed on the Romanian printing industry, significantly affecting typography and the quality of printed materials. This work aims to bring attention to a possible characterization model for an easier navigation and understanding of the evolution of Romanian typography between the appearance of the first printed work on Romanian territory in 1508 and the fall of communism in Romania in 1989.

**Keywords:** *politicised uniformity, typography, polygraphy, tehnoredactor (Romanian word politically imposed in the countries belonging to the Soviet bloc), transitional alphabet.*

**Rezumat:** Tipografierea nu reprezintă doar materialitatea textului în care sunt înglobate elemente de politică și istorie, ci generează semnificații atât prin designul literelor cât și prin aranjamentul și conexiunea acestora cu limbajul și conținutul textului. Tipografierea poate oferi, de asemenea, noi perspective asupra modului în care diversitatea lingvistică este vizualizată și percepută dar și politizată. Evoluția utilizării alfabetului chirilic și latin cu variațiile sale în designul acestuia din urmă (Gotic și Anticva) în spațiul românesc începând din secolul al XVI-lea până la sfârșitul secolului al XX-lea pe teritoriile vorbitoare de limbă română care au făcut parte din trei imperii diferite (Imperiul Austro-Ungar, Imperiul Otoman și Imperiul Rus) până în 1918 când a fost creat statul modern România prezintă un material vast și relevant pentru conturarea celor trei perioade de evoluție tipografică și de tipografiere propuse aici. Dezvoltarea tipografică locală și peisajul tipografic românesc au urmat plurilingvismul predominant în Transilvania și Banat precum și multilingvismul din Țara Românească și Moldova. După cel de-al Doilea Război Mondial, România Socialistă a aparținut sferei de influență a Uniunii Sovietice iar standardele sovietice au fost impuse industriei tipografice românești, afectând semnificativ tipografierea și calitatea tipăriturilor. Lucrarea își propune aducerea în atenție a unui posibil model de caracterizare pentru o mai ușoară navigare și înțelegere a evoluției tipografiei și tipografierii românești în perioada cuprinsă între apariția primei lucrări tipărite pe teritoriul românesc în 1508 și până la căderea comunismului în România în 1989.

**Cuvinte-cheie:** *politizare și uniformizare tipografică, tipografiere, poligrafie, tehnoredactor, alfabetul de tranziție.*

Scopul acestei lucrări este de a propune o posibilă înțelegere asupra tipografiei și tipografierii în contextul românesc și de a evidenția principalii factori care fac posibilă o demarcare a trei perioade de dezvoltare. În acest text voi face o distincție clară între termenii *tipografiere* și *tipografie*. Prin termenul de *tipografiere* definesc aici procesul de materializare a textului prin formatare tipografică cu ajutorul unei garnituri de litere [typeface] cu fonturile aferente [font] și aranjamentul acestora într-o structură conștientă, ierarhică [typographic hierarchy] în strictă conexiune cu conținutul unui text. Cele trei perioade tipografice distincte sugerate aici pot fi caracterizate prin diversitate (1508–1859), căutarea identității tipografice (1860–1947) și uniformitate politicizată (1948–1989). Perioadele identificate intenționează să ajute la înțelegerea conexiunilor dintre tipografie și politică în peisajul tipografic românesc accentuate în special în timpul erei comuniste. Perioadele de transformare propuse aici coincid relativ bine cu perioadele discutate de istoriografia românească contemporană.

### **Diversitate tipografică în țările românești (1508–1859)**

Prima perioadă pe care o sugerez, definită de diversitate tipografică, a început cu introducerea tiparului în țările românești, atribuită călugărului sârbo-român Macarie și *Liturghierului* său din 1508, realizat la Mănăstirea Dealu din apropierea orașului Târgoviște, atunci capitala Valahiei. Moldova nu a înregistrat nicio activitate tipografică în perioada prezenței lui Macarie în Valahia și nici mai târziu, pe parcursul întregului secol al XVII-lea, când cărți tipărite la Kiev erau aduse în principat (Mitruc 2011). Tiparul valah a influențat mai târziu tipăriturile slavone din Transilvania. Tipografiile transilvănene publicau cărți bisericești în slavonă destinate utilizării în Biserica Ortodoxă Română (Karadja 1941, 530). O schimbare semnificativă a avut loc după 1717–1750, când cărțile cu caracter laic reprezentau doar 16 procente din titlurile publicate. Rata a crescut la 53 procente în ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea și a ajuns la 75 procente în primele trei decenii ale secolului al XIX-lea (Georgescu, Călinescu, Tismăneanu 1990, 113; Tomescu 1968, 110). Această situație poate fi văzută ca o consecință a creșterii nivelului de alfabetizare în rândul elitei, urmată de o cerere crescută de cărți seculare. Mai departe, modul de viață oriental a fost înlocuit treptat de unul occidental influențat de prezența ofițerilor europeni la București (Valahia) și Iași (Moldova), staționați în aceste orașe datorită războaielor dintre Rusia, Imperiul Otoman și Imperiul Habsburgic. În timpul ocupației ruso-austriece a capitalei moldovenești Iași, în 1787–1792, boierii au început să studieze franceza iar cărțile erau comandate direct din Austria, Franța și Germania. La începutul secolului al XIX-lea, cărțile occidentale erau cele mai populare atât în bibliotecile private, cât și în cele bisericești (Georgescu, Călinescu, Tismăneanu 1990, 119–12).

Tipografiile din Transilvania erau destinate tipăririi cărților în latină, germană și maghiară, limbile elitei din această regiune, toate folosind alfabetul latin, atât cu font de tip gotic (de origine germană) cât și roman (cu serife, de origine italiană), privit cu scepticism de Biserica Ortodoxă Română. Atât literele latine, cât și cele chirilice erau

privite cu neîncredere în funcție de poziția orientării religioase, influenței culturale și puterii guvernamentale. Manualul *Bucoavnă*<sup>1</sup> din 1783 este un exemplu timpuriu și rar de text românesc tipărit cu litere latine. Sibiuul a deținut una dintre primele librării din regiune, în 1790 patru tipografii fiind localizate în oraș.<sup>2</sup> Execuția și compoziția tipografică, sau tipografierea conform definiției mai sus menționate a cărților, ziarelor și almanahurilor produse în oraș erau de înaltă calitate influențate de prezența sașilor în oraș și pe conexiunile cu comunitatea de limbă germană și tradițiile tipografice ale acesteia. Istoria tiparului din Sibiu necesită mai multă atenție și poate contribui la înțelegerea relațiilor dintre limbă, tipar, tipografiere și politică.

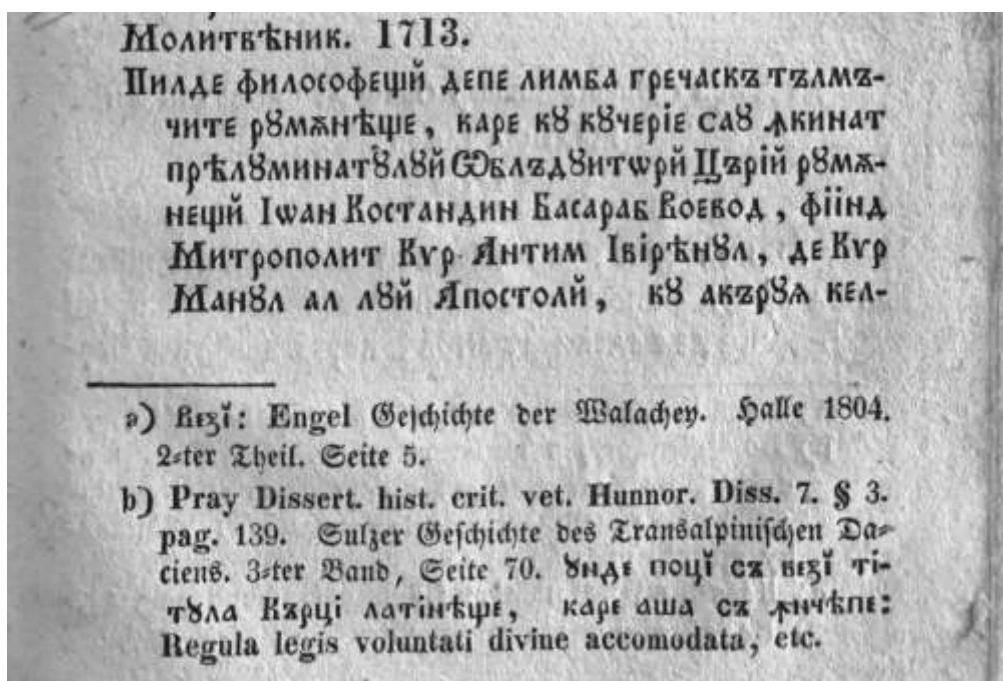


Figura 1. Detaliu de pagină cu note de subsol tipografiate folosind trei tipuri diferite de litere de tipar: Latine Romane, Latine Fraktur și Chirilice reprezentând diversitatea garniturilor de literă de tipar folosite pe teritoriile românești în perioada 1508–1859, caracterizată de diversitate tipografică. POPP, V. 1838. Disertație despre tipografiile românești în Transilvania și învecinatele Țări de la începutul lor până la vremile noastre, Sibiu, S-au tipărit la Gheorghie de Klosius, p. 61. Foto: pionier press.

Epoca Iluminismului în Transilvania a dat naștere Școlii Ardelene, o mișcare socială și politică care a oferit argumente istorice și lingvistice în sprijinul ideii că

<sup>1</sup> Denumirea de „bucoavnă” este definită în Dicționarul Explicativ al Limbii Române, DEX, ca fiind un „abecedar” tipărit cu litere chirilice și care își are originile în limba slavonă veche.

<sup>2</sup> Librăria lui Martin Hochmeister se afla în centrul Sibiului, în Piața Mică, în apropierea Turnului Sfatului.

populația Transilvaniei descinde din colonizatorii romani ai provinciei Dacia. Printre cele mai mari realizări ale sale au fost pregătirile pentru trecerea de la alfabetul chirilic la cel latin în scrierea și tipărirea limbii române în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Aceasta a fost perioada în care tipărirea în limba română cu litere latine a luat avânt. Școala Ardeleană a propus înlocuirea *caracterelor slavone (slova)* cu *litere latine (litera)* în scrisul românesc (Micu-Klein 1779). În concluzie se poate afirma că această perioadă de diversitate tipografică a croit drumul unui anumit stil tipografic care a imitat estetica alfabetului chirilic implementând-o în designul literelor latine cum vom vedea atât în crearea primului font numit Arhaic românesc dar și preluarea acestui stil sau a variantelor acestuia în tipografierea cu conotații istorice și ulterior naționaliste în perioada comunismului ceaușist. Această perioadă s-a încheiat cu crearea statului modern al României în 1859 prin unirea celor două principate dunărene, Moldova și Valahia.

### Căutarea identității tipografice (1860–1947)

A doua perioadă de dezvoltare tipografică sugerată aici este definită printr-o căutare a identității tipografice. Aceasta s-a desfășurat în perioada următoare formării statului modern român și poate fi cuprinsă între 1860 și 1947, anul abdicării forțate a regelui român Mihai I și instaurarea Republicii Populare Române. Dezvoltarea rapidă a tehnologiei în domeniul tiparului, combinată cu un nivel mai ridicat de alfabetizare, cel puțin în rândul populației urbane, și o conștientizare crescută a tipografilor privind importanța tipografierii și a calității acesteia pentru cititor, a pregătit terenul pentru o evoluție remarcabilă și importantă pentru tiparul românesc. Tipograful Constantin Petrescu-Conduratu (1844–1900) după ce s-a mutat la București, capitala statului modern român, a fost implicat din 1864 în gestionarea tipografiei lui C. A. Rosetti (1816–1885), scriitor, politician și proprietar de tipografie. Mai târziu, Conduratu a deschis o altă tipografie împreună cu Petre Ispirescu (1830–1887), folclorist, editor și publicist, iar după 1869 a condus cu succes propria sa tipografie, implicându-se în publicarea a două jurnale profesionale, *Gutenberg* și *Tipografia Română* între 1889 și 1894. Ghidul său *Călăuza pentru studiul tipografic conținând principii teoretice și practice prelucrate de Const. P. Conduratu Compositoru-tipografu* apărut în 1876, a fost unul dintre foarte puținele manuale pentru tipografi. În semn de recunoaștere pentru această lucrare „i s-a acordat un ac cu diamante și insignele princiare de către Prințul Carol la Palatul Regal în 1876”. Conduratu este de asemenea menționat ca patron a cărei tipografie a redus ziua de lucru la nouă ore și a introdus duminicile libere (Molin 1926, 7–8). Viața și activitatea lui Conduratu ilustrează elocvent situația industriei tipografice în Principatele Unite Române în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Activitatea lui Petrescu-Conduratu exemplifică, de asemenea, efortul pe care



tipografi proeminenți ai vremii l-au investit în creșterea calității artelor grafice românești.<sup>1</sup>

În Transilvania, Sibiuul a continuat să se remarce cu o bogată activitate tipografică în prima decadă a secolului XX-lea, în oraș deschizându-se mai multe tipografii noi. O nouă tipografie religioasă a fost înființată în 1922 de Biserica Ortodoxă și denumită „Lumina satelor”, cu propriul ziar și librărie care a funcționat până în 1934. Ultima mare tipografie deschisă în Sibiu în perioada interbelică a fost „Tipografia și Institutul de Artă Grafică Dacia Traiană” care a funcționat în perioada 1921–1947 în curtea vechii Case de Finanțe. Un alt stabiliment „Tipografia și prima fabrică română de ștampile din Ardeal” a fost deținută de Octavian Vestemean și și-a început activitatea în 1922. Afacerea s-a mutat la trei adrese diferite, ultima fiind casa Böbel.<sup>2</sup> Tipografia a produs cărți, atât laice (monografii, ficțiune, poezie) cât și religioase, ziare și reviste locale, oferind și servicii de tipar ocazional (buletine oficiale, calendare și pagini preimprimare pentru reviste medicale). În perioada comunistă, pentru a o salva de la confiscare, tipografia a fost donată statului în 1949, fostul proprietar căpătând astfel permisiunea de a locui în continuare în incinta tipografiei. Vestemean și-a continuat activitatea legată de cărți deschizând un atelier de legătorie de carte în casa unde a lucrat până la moartea sa în 1978 (Primăria Sibiuului, Accesat 2023).

Un alt exemplu important al acestei perioade înfloritoare pentru tiparul românesc a fost crearea și turnarea la Turnătoria Bugra a „primului caracter de literă specific românească”, Arhaic Românesc, de Virgil Molin (1898–1968)<sup>3</sup> între anii 1925–1926 (Molin 1927, 205–208). A fost o realizare importantă a unei perioade dominate de o puternică căutare a identității în tipografia și tipografierea românească. Probabil că Molin, o persoană de o deosebită importanță pentru istoria tipografiei românești, era cel mai în măsură să afirme acest lucru nu numai datorită studiilor sale specializate în arte grafice la Leipzig, dar și datorită interesului și scrierilor sale despre utilizarea chirilicului în țările române, în special cele referitoare la primele materiale tipărite în principatele dunărene. Câțiva ani mai târziu, în 1932, Molin a făcut o caracterizare foarte clară a situației afirmând că: „Nu se poate vorbi despre un stil național în arta grafică românească” din cauza a ceea ce el a numit „elementarismul în arta tipografică” din contextul românesc. Cu toate acestea, el a concluzionat că „există încă speranța ca arta tipografică românească să-și găsească calea proprie” (Molin 1932, 291). Molin trebuie să fi fost dezamăgit, când a murit în 1968, după două decenii de comunism,

---

<sup>1</sup> Denumirea de artă grafică face referire la industria tipografică din perioada pre-comunistă.

<sup>2</sup> „Tipografia și Prima Fabrică de Timbre Românești din Transilvania” se afla inițial pe strada Țiglariei până în anul 1928, când s-a mutat pe strada Tribunei nr. 14. În 1941, tipografia s-a mutat pentru ultima dată în casa Böbel.

<sup>3</sup> Virgil Molin, de origine bănățean, născut la Cârnecea, licențiat în artele grafice la școala pentru tipografi Technikum für Buchdrucker din Leipzig, a fost implicat activ atât în scena tipografică românească fiind redactorul revistei Grafica Română, dar și în crearea unei noi școli naționale de tipografi.

departe de scena publică tipografică pe care o crease și din care făcuse activ parte pe tot parcursul carierei sale de tipograf, redactor și deputat.

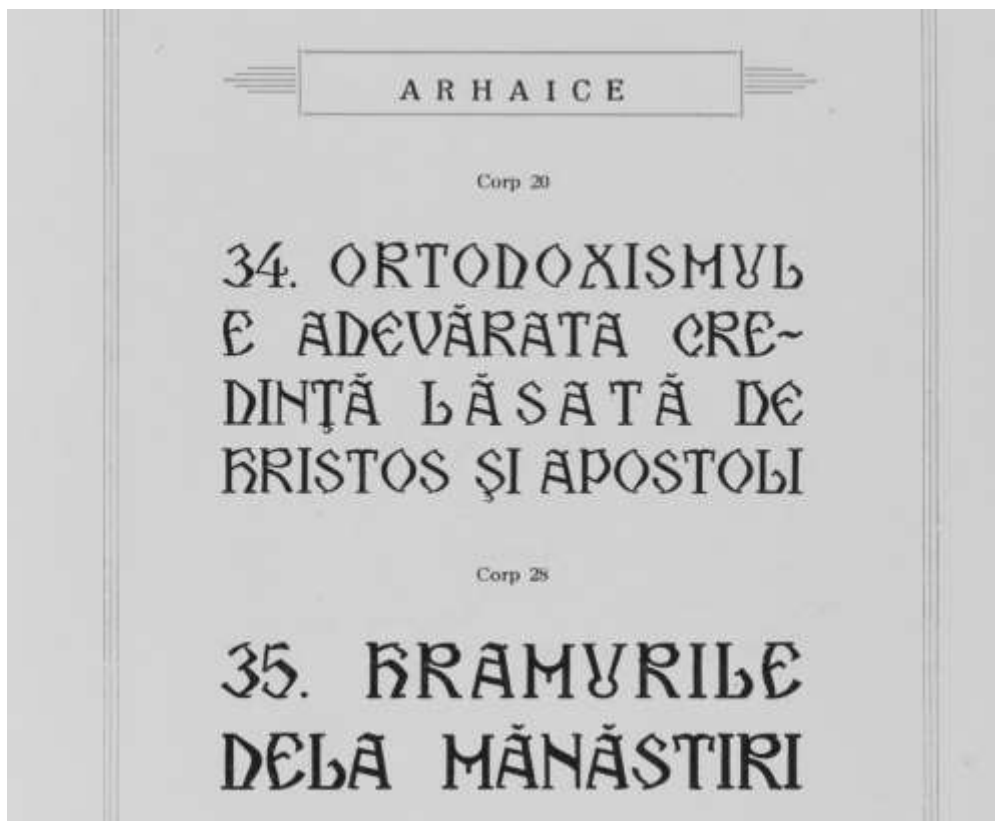


Figura 2. Detaliu de pagină de probar de litere din 1939 cu prima familie de fonturi „Arhaic Românesc” creată de Virgil Molin în 1925, turnată și pusă în vânzare de Turnătoria Bugra în 1926. „[P]rima literă concepută și turnată pe pământ românesc” era disponibilă de la corpul între 20 și 60 de puncte tipografice, dimensiuni potrivite rubricilor. Abramovici David & Lumina. Tipografie stereotipie legătorie de cărți fabrică de ștampile 1939. Probar de litere. Piatra Neamț, p. [15]. Foto: pionier press.

În 1928, peste 70 de tipografii erau active în București, capitala tânărului stat de numai zece ani a României Mari, numărând peste 4.000 de muncitori angajați. Cele mai mari tipografii erau dotate cu cele mai bune și noi mașini și materiale disponibile la acea vreme, importate din Viena sau din orașe germane cu tradiții îndelungate în fabricarea mașinilor de tipar. Trei până la patru turnătorii furnizau tipografilor diferite fonturi, deși majoritatea garniturilor de literă proveneau de la turnătorii străine care operau în România prin reprezentanți locali (Krannich 1928, 18). În 1939 se înregistra o creștere semnificativă, România numărând peste 800 de tipografii cu peste 30.000 de muncitori angajați în industria tipografică. Prese moderne au fost introduse, în special

în București, iar culegerea zațului în marile tipografii de ziare era asigurată de peste 100 de mașini de cules (Molin 1939, 11). Concluzionând, se poate afirma că perioada conturată aici a fost caracterizată de eforturile depuse în dezvoltarea tipografiei românești prin căutarea unei identități tipografice. Aceasta a marcat crearea unei conștiințe tipografice întrerupte de cele două războaie mondiale și de regimul comunist totalitar instalat în România la 30 decembrie 1947.

### **Uniformitatea tipografică politizată (1948–1989)**

A treia perioadă pe care o voi contura aici este definită de o uniformitate tipografică politizată care s-a desfășurat între 1948 și 1989. Aceasta perioadă a fost marcată de economia planificată și centralizată, o schimbare semantică impusă tipografiei românești după modelul sovietic, o istorie ideologizată a cărții unde tipografierea a fost ignorată, lăsând în urmă un peisaj tipografic sărăcit. După desființarea partidelor de opoziție, autoritățile comuniste au eliminat publicațiile acestora, supunând presa unei supravegheri de stat complete. Bibliotecile și librăriile au suferit epurări pentru a eradica materialele politice inadecvate, iar activitatea jurnaliștilor, scriitorilor, artiștilor și muzicienilor a fost subordonată secției de Agitație și Propagandă a Comitetului Central al Partidului. Orice publicație necesita aprobare explicită pentru a merge mai departe (Deletant 2019, 67). Fostele autorități și elite ale industriei artelor grafice au fost eliminate din noul domeniu, după anul 1948 când domeniul a fost redenumit ca poligrafie, care a devenit parte a „industriei ușoare” conform modelului importat din Uniunea Sovietică. Spre sfârșitul primei decade de comunism, distanța ideologică dintre România și Uniunea Sovietică a crescut, iar liderul comunist Gheorghiu-Dej a introdus unele măsuri pentru a indica calea independentă a țării în relație cu Uniunea Sovietică. Multe dintre acestea au fost în sectorul cultural, cum ar fi desființarea în 1963 a Institutului de Studii Româno-Sovietice, transformarea Institutului Maxim Gorki în Facultatea de Limbi Slavone ca parte a Institutului de Limbi Străine. Mai departe, predarea limbii ruse în școlile românești nu a mai fost obligatorie iar editura Cartea Rusă și-a lărgit politica editorială și și-a schimbat numele în Editura Univers (Abraham 2016, 45).

*Legea numărul 119 din 11 iunie 1948, pentru naționalizarea întreprinderilor industriale, bancare, de asigurări, miniere și de transport* (Monitorul Oficial 1948, nr. 133 bis/11 iunie 1948) a fost punctul de plecare pentru o tranziție de la economia capitalistă la una comunistă centralizată, structurată după modelul sovietic al planurilor cincinale. Naționalizarea proprietăților în conformitate cu postulatele marxist-leniniste, promulgată doar la jumătate de an după proclamarea Republicii Populare, a avut un impact profund pe termen lung asupra societății românești. Aproape 9.000 de întreprinderi au trecut în proprietatea statului fără compensație iar la finalul acestui proces toate proprietățile „burghezo-moșierești” fiind confiscate și așa zis naționalizate. Statul comunist a devenit proprietarul absolut al resurselor și mijloacelor

de producție și a adus o schimbare dramatică în economia țării, cu efecte esențialmente negative asupra multor domenii, inclusiv industria poligrafică, cum fusese numită industria tiparului, și activitatea editorială. Începutul economiei de comandă centralizată a fost marcat de crearea, tot în 1948, a Comisiei de Stat a Planificării (Abraham 2019, 40).

Planificarea centralizată a afectat semnificativ industria poligrafică, iar lipsa constantă de hârtie a dus la o tipografie densă, fonturi economice, cum ar fi fonturi Sans serif condensate, și doar patru pagini de hârtie de proastă calitate în multe dintre ziarele zilnice, pe întreaga perioadă comunistă. Acest lucru s-a întâmplat și în alte țări din blocul estic, manifestându-se prin fenomenul de *gazeta de perete*,<sup>1</sup> o influență sovietică destinată economisirii materialului tipărit, cu precădere ziare, care trebuia să ajungă la un public larg. Mai mult, scopul declarat al regimului de a industrializa rapid țara prin concentrarea pe industria grea s-a făcut pe seama altor sectoare, cum ar fi industria ușoară, din care făcea parte și industria poligrafică. Starea economiei a fost marcată profund de noua ideologie comunistă, iar lipsurile de fonturi cu care industria poligrafică a trebuit să se confrunte se pot observa în împutinarea acestora în noile întreprinderi poligrafice prin studiul probarelor de litere.

O nouă terminologie inspirată de modelul sovietic a fost introdusă în industria tipografică românească, începând cu anii 1950, ca de altfel și în celelalte țări aparținând blocului socialist. Termenul „poligrafie” a înlocuit „artele grafice” atunci când se făcea referință la industria tiparului. După primele două decenii de guvernare comunistă care au transformat profund industria poligrafică din țară, a fost introdusă o nouă definiție a muncii creative a tipografului care poate fi ilustrată cu un citat din publicația românească apărută în limba engleză și destinată publicului internațional *A General Survey of the Romanian Book (O privire generală asupra cărții românești)* care afirmă că:

„contribuția artelor grafice [aici artele grafice se referă la arta ilustrației tipărite] nu ar fi fost suficientă pentru a afirma arta cărții. *Formatul, tipul de font* [...] cel mai potrivit pentru genul de lucrare, chiar și pentru fiecare lucrare separată, *corectitudinea compoziției mise-en-page, rubricarea, sunt toate operațiuni care necesită un efort creativ. Editarea artistică, designul cărților ridică problema compoziției, deși mijloacele artistice ale designerului sunt ... hârtia și fontul.*<sup>2</sup> Cu aceste două elemente, editorii artistici – ‚artiștii moderni’ ai cărților frumoase – au produs valori estetice care stârnesc emoții egale cu cele stârnite de orice altă operă de artă” (Trancă și Marinescu 1968, 61).

<sup>1</sup> Fenomenul „gazeta de perete” (în limba rusă „stengazeta”) s-a răspândit în Uniunea Sovietică începând cu Revoluția Rusă din 1917. Prin gazeta de perete a fost posibilă difuzarea știrilor și propagandei în fabrici, școli și alte locuri în care se adunau un număr mare de oameni, fie prin afișarea unui ziar tipărit care deja exista, fie prin adunarea de materiale din mai multe ziare.

<sup>2</sup> Marcarea cursivă a textului îmi aparține.

*Tehnoredactorul*, un alt termen impus după modelul sovietic, desemna persoana responsabilă pentru compoziția tipografică și grafică a unei cărți, ziar sau alt tip de material tipărit, și era ocazional menționat și ca „editor artistic”. Termenul era încărcat semantic cu predilecția ideologiei comuniste pentru tehnologie și clasa muncitoare. Prin naționalizare, comunismul a fost întărit prin crearea unei baze industriale puternice, care a contribuit și la creșterea mărimii clasei muncitoare – forța conducătoare în societate conform ideologiei comuniste (Treptow 1997, 520). Originile termenului *tehnoredactor* și semnificația sa în peisajul tipografic după 1948 sunt discutate în capitolul tezei de doctorat în lucru „Tehnoredactorul, modelatorul tipografierii comuniste” (Stoenescu, în curs de apariție). În plus, știința a fost invocată ca furnizor de permanente soluții pentru munca modernă a tehnoredactorului. De exemplu, se afirma că: „În zilele noastre, problemele artei creării cărții sunt rezolvate din ce în ce mai des prin știință. Fizica, medicina, psihologia au dobândit dreptul de a vota în ceea ce privește alegerea formatelor, fontului și dimensiunii acestuia, punctul, alternanța spațiilor tipărite și a celor goale, lungimea rândurilor, etc.” (Trancă și Marinescu 1968, 61). Garnitura de litere, cu fonturile aferente a fost redusă la o componentă mecanică care au devenit parte a mecanicii fine a procesului de tipărire. Cu toate acestea, fontul a fost totuși menționat ca o parte intrinsecă a procesului de design al cărții.

Cuvântul tipărit a fost central în comunicarea în masă a ideologiei comuniste și a jucat un rol cheie în păstrarea puterii comuniste. Pe de altă parte, regimul comunist nu era interesat să angajeze istorici și bibliografi pentru a scrie o istorie aprofundată a tiparului și tipografierii în România cu atât mai puțin cu cât aceasta ar fi atins subiecte necorespunzătoare ideologiei comuniste cum ar fi legătura tiparului cu biserica și orientarea vestică a tiparului transilvănenan. În cartea sa relevantă, deși ideologizată, din 1965, *Începuturile și biruința scrisului în limba română*, istoricul literar român și slavistul Petre P. Panaitescu (1900–1967)<sup>1</sup> a concluzionat că:

„Slavonismul, în istoria culturii noastre, n-a fost decît o formă a diferențierii de clasă, o încercare a nobilimii, a bisericii și statului domnesc de a păstra o poziție predominantă și de a lăsa în întuneric clasele aservite și neprivilegiate. Așadar, înlocuirea limbii slavone cu cea română nu poate însemna decît biruința acestor clase. Din simpla enunțare a problemei [de cercetare] reiese, pare că înlăturarea slavonei a însemnat nu rezultatul unei încete schimbări firești, ci o luptă cu caracter social, așa cum apare în toate societățile împărțite pe clase ; mica nobilime, dregătorii locali, orașenii, oamenii liberi

---

<sup>1</sup> Trebuie menționat că Petre P. Panaitescu a fost nu numai un istoric literar și profesor la Universitatea din București, dar și o persoană controversată care s-a alăturat mișcării ultra-naționaliste Garda de Fier și a condus Universitatea din București în timpul scurtei perioade la putere între 1940 și 1941. După ce a fost închis în timpul guvernului pro-sovietic dominat de comuniști, a fost eliberat pentru că noul regim comunist din prima decadă a comunismului românesc considera că unele dintre teoriile sale despre influența slavonă asupra culturii române sunt utile. Panaitescu s-a retras din mediul academic în 1965.

au dus această luptă, care poate fi intitulată lupta poporului român pentru dreptul lui la cultură” (Panaitescu 1965, 227).

În opinia mea Panaitescu trece cu vederea absența clasei de mijloc în principatele dunărene și faptul că elita educată, prinții, domnii, boierii puteau citi cărți importate în limba lor originală. În plus, tipografiile aparțineau Bisericii Ortodoxe (care practica liturghia în slavonă) și se aflau în mănăstiri unde arta tiparului era efectuată de călugări. Această din urmă remarcă făcută de bibliograful Constantin I. Karadja<sup>1</sup> în contribuția sa la arta tiparului românesc vechi nu a făcut niciodată parte din discursul oficial al istoriei cărții în epoca comunistă, deoarece Karadja avea ceea ce pe atunci era considerată o „origine nesănătoasă” (Karadja 1941, 535).

Necesitățile puterii comuniste guvernante erau mai degrabă să sublinieze rolul cuvântului tipărit în formarea națiunii române, ceea ce era în linie cu poziția naționalistă a comunismului românesc, un fenomen care și-a atins apogeul în ultimul deceniu al conducerii lui Nicolae Ceaușescu. De exemplu, conform discursului comunist despre tipar și istoria cărții, metafora „torței” aducătoare de lumină era frecvent utilizată, chiar și atunci când se sublinia importanța „circulației neîntrerupte a cărții românești, pe teritoriul românesc, în ciuda vremurilor dificile, [care] a menținut aprinsă torța conștiinței naționale”. Astfel, istoriografia tiparului și tipografiei românești din epoca comunistă trebuie revizitată și discutată în primul rând ca o sursă descriptivă, mai ales că analiza tipografierii, a compoziției tipografice și a designului caracterului de literă este aproape inexistentă, cu precădere referitor la secolul XX. Multe dintre scrierile despre istoria cărții din epoca comunistă au evitat o perspectivă analitică critică, concentrându-se în schimb în mare parte pe studii descriptive într-un discurs predominant cronologic și rareori tematic. Ceea ce era scris era adesea redus la simple instrumente ale propagandei comuniste. În ultima parte a introducerii uneia dintre puținele cărți dedicate istoriei cărții românești, „Pagini din istoria cărții românești”, considerată de autori ca „pagini care redau, pentru prima dată în literatura noastră de specialitate, multiplele aspecte ale cărții românești, de la origini până în prezent” tonul propagandistic poate fi identificat în ciuda erudiției scriitorilor, Dan Simionescu (1902–1993) și Gheorghe Buluță (1947–2016).<sup>2</sup> Părți semnificative din introducerea acestei lucrări au fost politizate propaganda comunistă fiind amestecată cu reflecții relevante despre progresul presei de tipar.

---

<sup>1</sup> Constantin I. Karadja (1889–1950) a fost un prinț de origine suedezo-română cunoscut pentru activitatea sa bibliofilă și diplomatică în timpul celui de-al doilea război mondial și membru onorific din 1946 al Academiei Române. A fost destituit din funcția sa de regimul comunist în 1947 și a decedat la București trei ani mai târziu.

<sup>2</sup> De menționat faptul că istoricul de carte și bibliograful Dan Simionescu avusese deja o contribuție lungă și importantă la bibliografia românească înainte de perioada comunistă. În acea perioadă Simionescu l-a cunoscut și a colaborat cu tipograful Virgil Molin împreună cu care a scris despre calitatea tipografică a materialelor tipărite în Țara Românească de către primul tipograf sârbo-român Macarie.

„Era firesc astfel ca de activitatea tipografică să fie legate și începuturile mișcării muncitorești, tipografii constituindu-se ca detașament de avangardă al clasei muncitoare la începuturile cristalizării conștiinței sale și, mai târziu în focul luptelor sociale. Cu o asemenea tradiție, tiparul românesc a continuat, după victoria socialismului în patria noastră, să îndeplinească o funcție de mare însemnătate în edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate și în formarea omului nou” (Simionescu și Buluță 1981, 7).

Este indiscutabil că tipografii au făcut parte din avangarda mișcării socialiste prin natura activității lor dar pentru propaganda comunistă a fost convenabil să folosească progresismul profesiei de tipograf, literat și deja implicat în mișcarea socialistă, pentru a legitima ideologia comunistă. Introducerea a fost revizuită într-o a doua ediție, îmbunătățită și extinsă, publicată în 1994, după căderea regimului comunist, cu un nou titlu: *Scurtă istorie a cărții românești* (Simionescu și Buluță 1994, 6–7).

Sfârșitul anilor 1960 a marcat una dintre cele mai relaxate și deschise perioade din România, cu un nou lider carismatic, Nicolae Ceaușescu, care dorea ca țara să se detașeze de influența Uniunii Sovietice și să urmeze calea pe care predecesorul său, Gheorghe Gheorghiu-Dej, o inițiasse după moartea lui Stalin, în 1953. În ciuda perioadei de relativă relaxare politică și a influenței occidentale asupra designului tipografic românesc, care a diminuat efectul standardizării sovietice caracteristice anilor 1950, tipografierea românească a rămas la un standard inferior comparativ atât cu standardele românești anterioare, cât și cu cele ale altor țări socialiste. Următoarele două decenii ale comunismului românesc, anii 1970 și 1980, au lăsat în urmă un peisaj tipografic sărăcit. Perioada de declin cultural a început cu „Tezele din iulie” (Treptow 1997, 540) ale lui Ceaușescu din 1971 și a culminat cu un cult crescut al personalității. Au urmat „Tezele de la Mangalia” din vara anului 1983, care au întărit fixarea dogmatică asupra conceptului „omului nou”, „constructorul conștient de socialismului și comunismului”, și întărirea noului model de conștiință socialistă. În același an, Ceaușescu a refuzat să trimită secretarii din Comitetul Central responsabili cu ideologia pentru o întâlnire la Moscova cu colegii din țările comuniste, sub pretextul că românii aveau deja „Tezele de la Mangalia”. Mai mult, conceptele ideologiei comuniste au fost redenumite în România: „socialism științific” în loc de „socialism marxist-leninist” și „internaționalism socialist” în loc de „internaționalism proletar”. În 1984, a fost introdusă o nouă poziție în conducerea orașelor și municipiilor: vice-secretarul responsabil cu propaganda, era al doilea în rang după primar. După introducerea acestui post, directorii bibliotecilor locale au fost demși, iar sarcina de coordonare și conducere a acestei activități a fost alocată secretarilor de propagandă (Betea et al. 2015, 22–23).



Figura 3. Prima pagină din data de 24 iunie 1989 a cotidieneleor România liberă, Scinteia și Scinteia tineretului care exemplifică cultul personalității liderului comunist Nicolae Ceaușescu și materializarea vizuală a textului prin tipografieră. Fonturile fără serife, tip bloc, și verzalele sunt folosite cu precădere la tipografierea lozincilor dar și a textelor care se adresează lui Ceaușescu sau îl citează direct. Informația anecdotică conform căreia Nicolae Ceaușescu preferea literele sans serif (datorită simplității acestora și lizibilității crescute în rândul cititorilor mai puțin experimentați) a fost confirmată și de jurnalistul Petre Mihai Băcanu, activ la România liberă, într-un interviu luat în 2018 pentru teza de doctorat încă în lucru Tipografiere și politică în România comunistă 1948–1989. De remarcat este de asemenea și folosirea a numeroase nivele tipografice care creează impresia unui material complex în ciuda existenței a numai trei nivele de conținut în afară de lozincă de fond. Foto: pionier press & Arcanum Newspapers.

Evoluția cultului personalității lui Nicolae Ceaușescu a fost însoțită în anii 1980 de o scădere a calității vieții de zi cu zi în întreaga societate dar și de o sărăcire accentuată a calității și diversității tipografiei românești. Acesta se putea manifesta și era evidențiat în multe slogane realizate cu litere albe, sans serif, pe pancarte roșii. Aceste litere bloc simple erau produse la Combinatul Fondului Plastic, CFP, tăiate din carton alb și lipite pe pancarte textile. Calitatea materialelor tipărite din această perioadă a fost cea mai slabă din întreaga perioadă comunistă românească. În încheiere, se poate afirma referitor la această ultimă perioadă a istoriei tipografiei românești din modelul propus, că uniformitatea tipografică politizată care se poate observa între 1948 și 1989 a fost rezultatul transformărilor ideologice și economice care au avut loc în cele patru decenii de comunism românesc. O tipografiere reglementată conform standardelor sovietice impuse în anii 1950 și-a făcut loc în peisajul tipografic românesc, unde, printre alte aspecte, utilizarea fonturilor fără serif a devenit predominantă.

## Concluzii

Istoria tipografiei și tipografiei românești arată exemple recurente de conexiuni cu puterea politică, începând cu influența bisericilor Ortodoxă Română, Catolică și Lutherană, trecând prin schimbarea motivată politic de la literele chirilice la cele latine



și încheindu-se cu transformarea radicală a peisajului tipografic în timpul regimului comunist. Pentru o mai ușoară orientare și înțelegere a acestui fenomen de conexiune dintre tipografie și politică propun trei faze distincte în desfășurarea lor de-a lungul secolelor. Prima fază a fost definită de diversitate tipografică (1508–1859) și s-a încheiat cu formarea statului modern român. A doua fază, definită de efortul de a realiza o identitate tipografică (1860–1947), a fost necesară în formarea statului național care a culminat în perioada interbelică și s-a încheiat cu abolirea monarhiei române. A treia fază a fost marcată de uniformitate tipografică și tipografie politizată (1948–1989) care a început cu proclamarea Republicii Populare Române, a fost modelată de controlul politic prin standardele sovietice impuse în întreaga industrie poligrafică (o denumire de sorginte sovietică) și s-a încheiat cu un peisaj tipografic sărăcit la momentul căderii dictaturii comuniste.

În timpul primei perioade (1508–1859) și la începutul celei de-a doua perioade (1860–1947), aici prezentate, tipografia și tipografierea românească a utilizat două alfabete, chirilic și latin, a căror folosire a fost puternic influențată de puterea politică, fie biserica (folosind predominant alfabetul chirilic), fie guvernarea politică (folosind predominant alfabetul latin). În timpul conversiei de la sistemul de scriere chirilică la cea latină după 1862, s-a folosit un amestec de alfabete combinând litere din ambele case de tipar, noul latin și vechiul chirilic. Acest alfabet mixt, mai târziu numit „alfabetul de tranziție”, a fost puternic influențat atât de factori politici cât și tehnologici. A treia perioadă, sugerată aici, cea a uniformității tipografice politizate (1948–1989), a fost modelată de transformările puternice prin care a trecut industria tipografică românească în perioada regimului comunist. Naționalizarea urmată de crearea întreprinderilor poligrafice, controlul tuturor mijloacelor de comunicare în masă a contribuit la schimbările dramatice și de lungă durată în tipografia românească. Schimbarea semantică politizată impusă în prima decadă a comunismului românesc a introdus noi cuvinte precum „industrie poligrafică” și „tehnoredactor”, întrerupând astfel terminologia istoriografiei erei pre-comuniste și îngreunând recuperarea acesteia și reluarea scrierii unei istoriografii detașate politic.

## Bibliografie

### Surse tipărite

- Abraham, Florin. 2016. *Romania since the Second World War: A Political, Social and Economic History*. New York: Bloomsbury Academic.
- Betea, L., Mihai F., Țiu I., Diac C. 2015. *Viața lui Ceaușescu*. București, Târgoviște: Adevărul Cetatea de Scaun.
- Deletant, Dennis. 2019. *Romania under Communism: Paradox and Degeneration*. Routledge.
- Georgescu, Vlad., Călinescu M., Tismăneanu V. 1990. *The Romanians: A History*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press.
- Karadja, Constantin I. 1941. *Die Alte Rumänische Buchdruckerkunst. Geschichte der Buchdruckerkunst Zweiter Band: Die Entwicklung der Buchdruckerkunst vom Jahre 1500 bis zur Gegenwart*, Ediție îngrijită de Gustav Adolf Erich Bogeng și Hermann Barge. Rudolstadt in Thüringen: Demeter-Verlag in Berlin.

- Krannich, Iosif R. W. 1928. *Manual grafic. Noțiuni tehnice și practice pentru uzul elevilor și lucrătorilor în artele grafice*. București: Cartea Românească S. A.
- Micu-Klein, Samuel. 1779. *Carte de rogacioni pentru evlavia homului chrestin*. Vienna: Joseph Nob. de Kurzbek.
- Molin, Virgil. 1926. *Album memorativ: cuprinzând biografia și portretele oamenilor de seamă din industria și arta tiparului*. Craiova: Grafica Română.
- . 1939. *Cartea tipografului. Litera și uneltele culegătorului*. Vol. I, București: Editura Uniunea Camerelor de Muncă.
- Panaiteșcu, P. P. 1965. *Începuturile și biruința scrisului în limba română*. București: Editura Academiei Republicii Populare Române.
- Simionescu, D., Buluță G. 1981. *Pagini din istoria cărții românești*. București: Editura Ion Creangă.
- . 1994. *Scurtă istorie a cărții românești*. București: Editura Demiurg.
- Tomescu, Mircea. 1968. *Istoria cărții românești de la începuturi pînă la 1918*. București: Editura Științifică.
- Trancă, D., Marinescu I. 1968. *A General Survey of the Romanian Book*. Bucharest: Meridane.
- Treptow, Kurt W. 1997. *A History of Romania*. Iași: Center for Romanian Studies.

### Publicații periodice

- Ceaușescu, Nicolae. 1982. *Promotor al bătăliei pentru un om stăpîn pe cele mai înaintate cuceriri ale științei și culturii. Președintele Nicolae Ceaușescu despre formarea omului nou*. „Magazin: revistă săptămânală editată de ziarul „România Liberă” XXVI, no. 1268.
- Kelly, Catriona. 2002. *A Laboratory for the Manufacture of Proletarian Writers’: The Stengazeta (Wall Newspaper), Kulturnost and the Language of Politics in the Early Soviet Period*. „Europe-Asia Studies” 54, no. 4, p. 573–602. <http://www.jstor.org/stable/826425>.
- Marea Adunare Națională. 1948. *Lege nr. 119 din 11 iunie 1948 pentru naționalizarea întreprinderilor industriale, bancare, de asigurări, miniere și de transporturi*. București: „Monitorul Oficial” nr. 133 bis/11 iunie 1948.
- Mitric, Olimpia. 2011. *An unknown marginal inscription written by Petru Movilă? in 1629 and found in the library of the Putna Monastery (Bukovina, Romania)*. „The Slavonic and East European Review”, Vol. 89, no. No. 1 (January 2011), p. 108–11.
- Molin, Virgil. 1927. *Inovațiuni tehnice în domeniul tiparului*. „Almanahul Graficei Române”, p. 205–8.
- Molin, Virgil. 1932. *Die Rumänische Buchdruckerkunst in der Vergangenheit und Heute*. „Gutenberg Jahrbuch”, p. 282–91.
- Molin, V., Simionescu D. 1958. *Tipăriturile Ieromonahului Macarie pentru Țara Românească*. Biserica Ortodoxă Română LXXVI, no. 10–11 (octombrie–noiembrie 1958).

### Surse digitale

- „Bucovină”. 2023. <https://dexonline.ro/intrare/bucovina/7068/definitii>.
- The Historical & Architectural Heritage of Sibiu: History of Printing*. 2017. [https://patrimoniul.sibiu.ro/istorie\\_en/detalii/74](https://patrimoniul.sibiu.ro/istorie_en/detalii/74), ultima accesare la 29 ianuarie 2024

### Material iconografic pentru argumentație vizuală

- Popp, V. 1838. *Disertație despre tipografiile românești în Transilvania și învecinatele Țări de la începutul lor până la vremile noastre*, Sibiu, S-au tipărit la Gheorghie de Klosius.
- Abramovici David & Lumina. Tipografie stereotipie legătorie de cărți fabrică de stampile 1939. *Probar de litere*. Piatra Neamț.
- 1989 „România liberă”. Cotidianul consiliului național al frontului democrației și unității socialiste, anul XLVII, numărul 13 881, 24 iunie, p. 1.
- 1989 „Știința”. Organ al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, anul LVIII, numărul 14 571, 24 iunie, p. 1.

1989 „Scînteia tineretului”. Organ al Comitetului Central al Uniunii Tineretului Comunist, anul XLV, seria II, numărul 12 459, 24 iunie, p. 1.

Istorie și studii culturale

---

History and cultural studies

Mihaela-Andra ANDREI  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

## Dihotomii identitare în Basarabia în contextul cristalizării conștiinței naționale: 1918-1940

**Abstract: (Identity dichotomies in Bessarabia in the context of the crystallization of national consciousness: 1918-1940):** The paper aims to investigate the identity paradoxes that Bessarabia faced in the period 1918-1940, in the context of the creation of the national consciousness in the Greater Romania. In an interstitial zone, of political and cultural interference, the identity of the inhabitants of the territory of Moldova was (re)shaped, over time, by several major historical paradigms that articulated the national-state construction. The premises of an identity dissolution were born with the annexation in 1812 of the territory named Bessarabia. This is when Bessarabia knows for the first time a different and difficult direction of development, becoming a community separated from all the other Romanian territories. The situation changes during the period of unified Romania when the link with the Romanian *Centre* is restored. The inhabitants of the Bessarabian territory are faced with a process of “Romanization”, which crystallizes the landmarks of a Romanian national consciousness. The nationalist sentiments of young intellectuals, existing since the beginning of the 20th century, intensified in the following decades, being expressed in various publications, political groups and organizations that urged national reawakening. However, a complete “identity synchronization” with the Greater Romania was only partially successful, given the multi-ethnic imperial legacies, the deep rural character (complete with the high degree of illiteracy), the obstacles faced by the Romanian administration, the reluctance of some Bessarabians to believe in the pan-Romanian ideal, the uncertainty regarding the international status of the “recovered” territory. During this period, the identity of Bessarabia was shaped and understood through different perspectives related to the ambivalent cultural legacies. Just like in the European space, the revalidation of an identity by the Bessarabian political elites was done through the reinterpretation of historical events.

**Keywords:** *national identity, Bessarabia, cultural interference, ethnicity, periphery.*

**Rezumat:** Lucrarea de față își propune să radiografeze paradoxurile identitare cu care s-a confruntat Basarabia în perioada 1918-1940, în contextul coagulării conștiinței naționale din România întregită. Într-o zonă interstițială, a interferențelor politice și culturale, identitatea locuitorilor de pe teritoriul Moldovei a fost (re)modelată, de-a lungul timpului, de câteva paradigme istorice majore care au articulat construcția național-statală. Premisele unei disoluții identitare se creează odată cu anexarea în 1812 a teritoriului botezat Basarabia. În aceste condiții, Basarabia cunoaște pentru prima dată o direcție diferită și anevoioasă de dezvoltare, devenind o comunitate separată de toate celelalte teritorii românești. Situația se schimbă în perioada României întregite când are loc o restabilire a legăturii cu *Centrul* românesc. Locuitorii teritoriului basarabean sunt puși în fața unui proces de „românizare”, care cristalizează reperele unei conștiințe naționale românești. Sentimentele naționaliste ale tinerilor intelectuali, existente încă de la începutul secolului XX, s-au accentuat în următoarele decenii, fiind concretizate prin diverse publicații, grupări politice și organizații care îndemnau la redeșteptarea națională. Cu toate acestea, o „sincronizare identitară” completă cu România Mare a fost doar parțial reușită, date fiind moștenirile imperiale multietnice, caracterul profund rural (completat gradul ridicat de analfabetism), obstacolele cu care s-a confruntat administrația românească, reticenta unor basarabeni în a crede în idealul panromânismului, incertitudinea cu privire la statutul internațional al teritoriului „recuperat”. Pe parcursul acestei perioade,

identitatea Basarabiei a fost modelată și înțeleasă prin diferite perspective raportate la moștenirile culturale ambivalente. Întocmai ca în spațiul european, revalidarea unei identități de către elitele politice basarabene s-a făcut prin reinterpretarea evenimentelor istorice.

**Cuvinte-cheie:** *identitate națională, Basarabia, interferențe culturale, etnicitate, spațiu marginal.*

Fiind o regiune aflată la răspântie (*borderland*), de-a lungul timpului, Basarabia a fost contestată și dezbinată de puteri externe care au vizat crearea unor „politici ale identității”, determinând un cadru identitar aflat sub semnul ambivalenței, al instabilității și al diviziunii. De-a lungul secolului XX politicile culturale care au articulat construcția națională au lăsat moșteniri de diferite nuanțe.

În anul 1812, necunoscând măcar limitele exacte, turcii cedau Imperiului Rus o întindere de pământ care nu le aparținea. Partea de est a Țării Moldovei devenea Basarabia și pentru prima dată se alătura paradigmei imperiale. Un veac de stăpânire rusă imperială a însemnat traversarea prin proiecte de deznaționalizare și de transformare a populației românești într-o minoritate prin politicile de colonizare (King 2018, 19), creându-se premisele unei crize identitare. Cu toate acestea, provincia și-a păstrat întotdeauna o amprentă estompată din caracterul românesc din care s-a extras, mai târziu, în 1918, substanța mișcării naționale. După a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ideile care susțineau panromânismul începeau să prindă, vag, rădăcini în Basarabia, deși încă nu predominau (King 2018, 58). Impulsul căutării unei identități a fost semnificativ, mult mai târziu, la începutul secolului XX. În această lucrare voi radiografa caracterul hibrid al identității din spațiul basarabean din cadrul României Mari. Conceptul *identității naționale* este privit aici din perspectiva modernă constructivistă, care consideră națiunea ca fiind o entitate „imaginată” (Anderson 2001, 5) sau „construită” de membrii ei, modelată de elite.

Politicile lingvistice și culturale impuse au avut un rol deosebit de important în modelarea identității. De la mijlocul secolului al XIX-lea, folosirea limbii române a fost interzisă, iar începând cu anul 1871 Imperiul Rus a început înlocuirea mai pronunțată a limbii române cu limba rusă în toate palierele oficiale și administrative, după o perioadă lungă în care majoritatea populației rămăsese de origine „moldovenească”, potrivit statisticilor imperiale (King 2018, 58). Într-o lucrare de sociolingvistică cu privire la limba română în Basarabia, cercetătoarea Lidia Colesnic-Codreanca stabilește faptul că, începând din anul 1871, regiunea a intrat într-o etapă a „monolingvismului oficial”<sup>1</sup> unul dintre principalii stâlpi de răspândire fiind, în primă

---

<sup>1</sup> Procesul de rusificare lingvistică s-a accentuat în timpul schimbării mitropolitului Chișinăului care a condus o campanie de rusificare; după o perioadă de aproape 70 de ani în care în majoritatea bisericilor și mănăstirilor încă se folosea limba română, arhiepiscopul Pavel Lebedev a adoptat rusa ca limbă oficială

fază, Biserica Ortodoxă. Un important program de școlarizare a instituit, tot după a doua decadă a secolului, reorganizarea școlilor, stabilindu-se predarea tuturor materiilor în limba rusă, deschiderea mai multor școli în zonele populate de „moldoveni”, laolaltă cu interzicerea învățământului în limba română în mai multe județe. Cu toate acestea, politicile de „rusificare” nu au avut impactul așteptat, întrucât la finalul secolului încă exista un procent covârșitor de analfabetism, un motiv fiind accesul redus al autohtonilor la școlarizare cauzat de gradul ridicat de sărăcie al comunităților de la țară. În plus, elita moldovenească avea acces la școlarizare în limba rusă, limba „moldovenească” devenind, cu timpul, o limbă a țărănimii. În *Istoria Basarabiei* Ion Nistor constată:

Puținii absolvenți români ai liceelor basarabene își continuau studiile la universitățile din Odessa, Kiev, Harcov, Dorpat, Moscova, Petrograd și numai rar când îndrăzneau cineva să-și facă studiile la Iași sau București. Unii dintre ei, neavând prilej să învețe în școală limba lor maternă, o uitară [...]. Alții, mai tari de fire, țineau morțiș la limba și neamul lor. (Nistor 1923, 378).

Paradigma naționalității poate fi percepută drept o comunitate modernă, „imaginată” dintr-un material istoric, după cum observă B. Anderson (2001). Pentru Ernest Gellner: „naționalismul transformă uneori culturi preexistente în națiuni sau alte – ori le inventează și deseori chiar le elimină, este o realitate, bună ori rea și în general inevitabilă” (Gellner 1994, 78). Cert este însă faptul că naționalismul a fost un construct al modernității care a avut un rol fundamental în modificarea fizionomiilor naționale în special în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea în construirea noilor națiuni în Europa. Naționalismul se folosește de culturile/populațiile preexistente pe care le „exploatează”, „manipulează”, „accentuează”, așa cum observă Ernest Gellner (1994). Totuși, chiar dacă națiunea este legată într-o măsură de discursul elitelor politice care omogenizează și standardizează cultura, nu se poate afirma că națiunile sunt cu adevărat inventate sau artificiale, ci își au rădăcina într-un material etnic comun, indivizii fiind legați de un sentiment de apartenență.

În primul deceniu din secolul XX, ideea unirii regiunilor începea să circule printre tinerii de la Chișinău și din provincie care își făceau studiile în imperiu. Însuflețite de speranța de schimbare și influențate de climatul dominat de tensiune din imperiu, grupurile studențești formate în acea perioadă intrau în contact cu problemele politice și înființau organizații culturale semiclandestine (Basciani 2018, 61).

În contextul tulburării situației politice din Basarabia, sentimentele naționaliste latente ale autohtonilor au fost (re)descoperite și intensificate. Revoluția din 1905 a fost un eveniment hotărâtor în coagularea conștiinței românești, care a creat o nouă

---

pentru desfășurarea liturghiilor, după cum observă Lidia Colesnic-Codreanca în *Limba română în Basarabia (1812-1918)*.

generație de tineri cu idei liberatoare, pentru că „revoluția după războiul ruso-japonez [...] a pus și problema drepturilor naționalităților din Rusia [...] aproape toate popoarele subjugate au început o luptă îndârjită pentru redobândirea drepturilor naționale, pentru cultură și pentru limbă națională” (Ciobanu 1992, 226). În această perioadă începe formarea unor grupuri politice antagoniste și a unor cercuri literare printre intelectualii basarabeni. Contextul de agitație prin care trecea Imperiul Rus a avut ecouri în cele mai mari orașe, printre care se afla și Chișinău. Criza regimului țarist care se zbătea între modernizare economică și autocrație a simulat avântul acestor grupări formate din studenți, care cunoșteau două direcții – una de natură revoluționară și alta de sorginte panromânească. Ion Pelivan și Pantelimon Halippa, ajutați de Vasile Stroescu, au fondat „Societatea pentru Cultura Națională Moldovenească” al cărei obiectiv central era independența Basarabiei. Ulterior, în 1906, primii doi, susținuți de profesorul ieșean Constantin Stere, au pus bazele primei gazete românești – „Basarabia” (tipărită cu litere chirilice) și au răspândit mesaje de redeșteptare națională (au susținut introducerea limbii românești în instituțiile și în școlile din Basarabia, au evocat originea românească, au publicat poeți români etc.). Alte periodice angrenate în discuții cu caracter național au fost „Viața Basarabiei”, condus de Alexie Nour, „Glasul Basarabiei”, „Cuvânt moldovenesc” (Iași, 1913). Deși impactul scrierilor periodice nu a fost semnificativ, având în vedere procentul ridicat de analfabetism al moldovenilor, precum și durata scurtă a gazetelor persecutate în permanență de autoritățile țariste, avântul acestui curent panromânesc a avut un rol decisiv în transformarea identitară a Basarabiei. O altă premisă a cristalizării conștiinței românești a fost activismul naționalist de pe front din 1917 al intelectualilor transilvăneni, susținători ai ideii de unificare a regiunilor istorice românești. Contactul dintre exponenții ideii de unificare și intelectualii moldoveni și-a pus amprenta asupra cercurilor politice și intelectuale moldovenești (Basciani 2018, 84-85).

A devenit axiomatic faptul că marile conflicte joacă un rol major în delimitarea noilor atitudini și a reflecțiilor. Locul națiunilor este rediscutat după Primul Război Mondial, observându-se o mai mare implicare în viața politică din partea intelectualilor, dar și noi practici ale elitelor. Cum am arătat deja, mulți dintre intelectuali s-au angajat în înființarea ziarelor și a revistelor a căror activitate s-a tradus mai apoi chiar în mișcări naționale. Figurile politice au urmărit integrarea tuturor regiunilor populate de vorbitori ai limbii române, cum era și cazul Basarabiei, într-un stat unitar, alimentând starea permanentă de tensiune între Imperiul Rus și Principate. Așadar, anul 1918 marchează unirea celor două teritorii de pe malurile Prutului, printr-un vot al Sfatului Țării. Începând cu anul 1918 noi relații de putere au loc, iar *centrul* de la București încearcă să implementeze un intens proces de schimbări realizat sub lumina unor reforme (electorală, agrară, constituțională, culturală) (Corobca 2019, 80) care contribuie, la supraviețuirea conștiinței de apartenență la poporul român.

Amestecul de caractere latine și slave ale Basarabiei se remarcă cu ușurință în tot spațiul basarabean după unire, trăsătură observată și înregistrată în numeroase



lucrări istorice și în jurnale de călătorie ale vremii. Cele mai multe scrieri din perioada interbelică ilustrează un spațiu dihotomic: „o elită urbană” rusificată și o țărănie moldovenească. Nici istoricii ruși nu au ascuns această trăsătură a hibridității specifică Basarabiei, un exemplu relevant se regăsește chiar în *Istoria Basarabiei* a scriitorului Batiuşkov: „Gubernia Basarabia se deosebește printr-o neobișnuită diversitate a componenței sale etnografice și în această privință ea constituie ca și cum o regiune de tranziție de la populația rusă la cea românească” (apud Frunțașu 2002, 32). În *What I have seen in Bessarabia* din 1919, geograful francez Emmanuel de Martone consemnează realitățile sociale și politice din timpul unei călătorii pe care o face în spațiul pruto-nistrean, observând istoria, etnografia, geografia, limba și mișcarea socială a spațiului. Acesta observă componența etnică felurită a Chișinăului. Autorul remarcă o stare continuă de tensiune, zvâcnită din nemulțumirile diferitelor naționalități – evreii majoritari aveau un conflict mocnit cu românii, iar comunitatea rusă era legată de fostul imperiu. La sate, în schimb, „cu toții se numesc, invariabil, moldoveni” (apud Musteață 2020, 58).

În plan cultural, promovarea limbii române și înființarea de școli a reprezentat o politică centrală a administrației românești. În pofida dificultăților întâlnite în implementare, se cristalizează lent reperele unei identități naționale românești, prin încercarea de a elimina decalajul dintre Basarabia și celelalte regiuni ale țării.

Chestiunea unității este discutată și disputată de istoricul Lucian Boia în lucrarea *Istorie și mit în conștiința românească*, în care susține ideea că unitatea este un „arhetip esențial – de la ansamblul cosmic la celulele de bază ale societății, totul trece prin acest demers unificator”. Dacă originea etnică a românilor, susține istoricul, a fost afirmată încă de la Grigore Ureche, acest demers nu a făcut parte dintr-un proiect politic, întrucât fenomenul era încă necunoscut în epocă. În plus, termenul „român” a fost pe plan secundar până în prima jumătate a secolului al XIX-lea:

Moldovenii știau prea bine că vorbesc cam la fel cu muntenii și se simțeau apropiați în multe privințe de țara vecină, ceea ce însă nu i-a împiedicat să-și spună timp de secole, moldoveni, și nu români (cum continuă să-și spună și astăzi românii din Basarabia). (Boia 2017, 253).

Contextul socio-istoric al unirii nu a fost reprezentat, însă, doar de mișcările naționale manifestate sub diverse forme – publicații, grupări politice, organizații etc. – și de interacțiunile de pe frontul de Est dintre intelectualii moldoveni și românii din Transilvania. Germenele identității românești a fost construit printr-un proces complex și îndelungat, inițiat de intelectualii basarabeni în timpul revoluției din preajma anului 1905.

„Problema Basarabiei” a fost tratată cu mai mult interes în perioada interbelică în mediul academic românesc, dat fiind faptul că noul stat trebuia să-și legitimeze drepturile asupra teritoriului disputat cu Uniunea Sovietică. Încă din 1912, odată cu publicarea lucrării lui Nicolae Iorga, *Basarabia noastră: scrisă după 100 de ani de la*

*răpirea ei de către ruși*, s-a marcat un moment-cheie în discursul istoriografic românesc. Istoricul denunța „răpirea” Basarabiei de către ruși, făcând un prim pas către modelarea discursului public. Ulterior, mai mulți istorici au accentuat evidențiat mai curând caracterul naționalist și patriotic al unirii, neglijând starea de tensiune din noua regiune și dificultățile procesului de unire.

Dificila asimilare a Basarabiei în restul statului român a avut diverse cauze. Pe plan local, caracterul profund rural al regiunii (dublat de gradul ridicat de analfabetism care privea o parte extinsă a populației), obstacolele diverse cu care s-a confruntat administrația românească, reticența unor basarabeni în a crede în idealul panromânismului, incertitudinea cu privire la statutul internațional al teritoriului „recuperat” au amenințat drumul integrării. Starea permanentă de anxietate din regiune a fost menținută permanent de activismul violent al bolșevicilor, la care s-a adăugat sentimentul de uniformizare forțată resimțit atât de țărani, cât și de restul populației care cuprindea minoritățile – „nu se urmărea, de fapt, o integrare reală, ci o asimilare precipitată și superficială a întregului teritoriu și a tuturor locuitorilor” –, remarcă și Alberto Basciani (Basciani 2018, 130).

În plus, în perioada dintre cele două războaie mondiale, diversitatea etnică încă era o componentă majoră în Basarabia, urmare firească a politicilor de colonizare implementate de Imperiul Țarist. Drept urmare, prezența românilor în orașe era discretă. Pentru țărani obișnuiți, „naționalismul” nici nu era o perspectivă care să suscite interesul (Fruntașu, 120).

Pe lângă acestea, trebuie remarcat faptul că, o vreme îndelungată basarabeni nu au fost incluși în mișcările definitorii de emancipare a României din secolul al XIX-lea (latinizarea limbii române, Unirea Principatelor de la 1859 etc.) (King 2002, 49). Încă din perioada ocupației țariste, Basarabia a fost considerată un teritoriu marginal, maleabil, populat de țărani obedienți cu un vag sentiment de etnie.

Așadar, spațiul basarabean a fost constrâns să se raporteze la centre ideologice distincte, care au articulat starea de neliniște și de nesiguranță. Confruntarea paradigmei imperialiste cu a celei naționaliste a marcat anii '20 și '30 și a alimentat permanent starea de criză, polarizând societatea și determinând un spațiu dihotomic.

## Referințe bibliografice

- Anderson, Benedict. 2001. *Comunități imaginate*. În românește de Olteanu Roxana, Potrache Ioana. București: Humanitas.
- Basciani, Alberto. 2018. *Dificila unire: Basarabia și România Mare (1918-1940)*. În românește de George Doru Ivan, Maria Voicu. Prefață de Keith Hitchins. Chișinău: Editura Cartier.
- Boia, Lucian. 2017. *Istorie și mit în conștiința românească*. București: Humanitas.
- Ciobanu, Ștefan. 1992. *Cultura românească în Basarabia sub stăpânirea rusă*. Chișinău: Editura Enciclopedică Gh. Asachi.
- Colesnic-Codreanca, Lidia. 2003. *Limba română în Basarabia (1812-1918)*. Chișinău: Editura Museum.
- Corobca, Liliana (coord.). 2019. *Panorama comunismului în Moldova Sovietică*. Iași: Polirom.
- Fruntașu, Iulian. 2002. *O istorie etnopolitică a Basarabiei (1812-2002)*. Chișinău: Editura Cartier.

- Gellner, Ernst. 1994. *Națiuni și naționalism. Noi perspective asupra trecutului*. În românește de Robert Adam. București: Editura Antet.
- King, Charles. 2002. *Moldovenii. România, Rusia și politica culturală*. În românește de Diana Stanciu. Prefață la versiunea românească de Alexandru Zub. Chișinău: Editura Arc.
- Musteață, Sergiu (coord.). 2002. *Identitățile Chișinăului*. Ediția a V-a. Chișinău: Editura Arc.
- Nistor, Ion. 1923. *Istoria Basarabiei*. Cernăuți: Institutul de Arte grafice și Editură „Glasul Bucovinei”.

Mariana BALACI,  
Cătălin BALACI  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara/  
Muzeul Satului Bănățean)

## Aspecte privind diversitatea de credință la *Tibiscum*

**Abstract:** (*Aspects of diversity of faith at Tibiscum*) The archaeological research carried out in the civilian settlement near *Tibiscum* roman fort has played a very important role in recent years in understanding and identifying on the field what is related to the development and internal organization of the *Tibiscum* civil settlement, but also of the presence of certain types of public buildings, in our case it is the identification of the sacred area where buildings may have been built with the clear purpose of gathering and worship the protective deities of the *Tibiscum* community. Thus, at the present time, we consider that we can safely say that to the north of the large stone fort was the sacred area of the civilian settlement, here being identified and investigated even only partially until now, two places of worship, one of larger dimensions of about 14x22 m, and the other of more modest dimensions of 8x8 m. We believe that this delimitation of the sacred area of *Tibiscum* gives the possibility to rethink the way in which the civil settlement developed, but also the way in which its territory was divided, and its character established, i.e. whether it is an area where we have private properties or we have areas where public buildings were erected, i.e. the space itself becomes a public one.

**Keywords:** *vicus organization, religion, temple, religious manifestation.*

**Rezumat:** Cercetările arheologice efectuate în așezarea vicană de la *Tibiscum* în ultimii ani au avut un rol foarte important în înțelegerea și identificarea în teren a ceea ce ține de dezvoltarea și organizarea internă a așezării civile tibiscense, dar și a prezenței unor anumite tipuri de clădiri publice, în cazul nostru fiind vorba de identificarea zonei sacre unde să fi fost construite clădiri cu scop clar de a aduna și a da posibilitatea de a adora divinitățile protectoare ale comunității de la *Tibiscum*. Astfel, în momentul de față considerăm că putem spune fără a greși, că la nord de castrul mare din piatră s-a aflat zona sacră a așezării de pe malul stâng al Timișului, aici fiind identificate și cercetate chiar și doar parțial până în momentul de față două lăcașe de cult, unul de mai mari dimensiuni de aproximativ 14x22 m, iar celălalt de dimensiuni mai modeste de 8x8 m. Credem că această delimitare a zonei sacre de la *Tibiscum* dă posibilitatea regândirii modului în care s-a dezvoltat așezarea civilă, dar și a modului în care teritoriul său a fost împărțit și stabilit caracterul său, adică dacă este o zonă unde avem proprietăți private sau avem zone unde s-au ridicat clădiri publice, adică spațiul respectiv devin el în sine unul public.

**Cuvinte-cheie:** *organizare vicus, religie, templu, manifestare religioasă.*

*Tibiscum* este cea mai importantă așezare romană din zona de sud-vest a provinciei romane. Aici de-a lungul stăpânirii romane au existat mai multe castru romane, unele dintre ele concomitent, fapt care a condus la constituirea mai multor nuclee de locuire civilă.

Un rol important în dezvoltarea unei așezări și a comunității conlocuitoare l-a avut, alături de viața economică și cea militară, viața culturală, ea este cea care prin toate aspectele care o cuprind definește comunitatea și este necesar de urmărit modul prin care se exprimă și se evidențiază în întregul societății. O componentă particulară a vieții culturale este viața religioasă, concretizată prin credințele populației din acea așezare, pentru *Tibiscum* acest lucru este cu atât mai interesant de urmărit datorită modului de exprimare al religiei specifice unei populații inter-etnice.

Până acum câțiva ani se cunoșteau destul de puține lucruri despre viața religioasă a populației tibiscense, majoritatea erau informații indirecte referitoare la populația acestui oraș. Cercetările arheologice desfășurate însă la nord de castrul mare de piatră de la *Tibiscum* au avut menirea să furnizeze informații directe importante pentru viața religioasă.

Dar în primul rând ...

De ce această zonă?

De ce acum au fost realizate aceste cercetări?

Ce se credea că se află în zona aceasta destul de mare și aproape neatinsă de cercetările arheologice de până în anii 2013-2014?

Toate aceste aspecte pot fi lămurite, credem noi, de modul în care a fost gândită împărțirea terenului de către administrația acelor vremuri. Pentru a fi mai clari, vom face o trecere succintă a informațiilor referitoare la așezările vicane și a *Tibiscum*-ului în special.

Așezarea civilă a luat ființă odată cu înființarea primului castru de la *Tibiscum*, etapele evolutive ale așezării și ale castrului fiind succesive (Benea 2003; Benea 2019; Ardeț, Ardeț 2004). În apropierea șanțurilor de apărare al castrului mare de la *Tibiscum*, pe laturile de nord și est ale acestuia, se găsesc clădirile așezării civile adiacente fortificațiilor militare de aici, adică cele ce formau *vicus*-ul militar. Existența unui *vicus* militar la *Tibiscum*-Jupa este indubitabilă, așezarea vicană de aici a fost evidențiată prin numeroasele campanii arheologice efectuate aici.

Organizarea nucleului civil la *Tibiscum* s-a realizat, așa cum am spus, în strânsă legătură cu etapele construirii și regândirii sistemului de castre de aici. Organizarea așezărilor civile se realiza după anumite norme date de dispunerea castrului, dar și a realităților de teren.

Cercetătorii străini s-au preocupat de definirea acestui tip de așezări, existând astăzi o întregă pleiadă de autori ce își iau drept scop al cercetării *vicii* militari, ajungându-se la concluzia, unanim acceptată, că importanța lor este departe de a fi minoră și că aceste așezări au jucat un rol economic important în viața provinciilor din care au făcut parte, fiind componentă integrantă a felului de viață roman.

Ulterior s-a simțit nevoia ca să se facă distincții în cadrul termenilor folosiți, datorită caracterului generalist al acestora. Ca urmare termenul *vicus* militar s-a impus pentru descrierea așezării civile din apropierea unui castru de trupă auxiliară, mai ales după publicarea lucrărilor lui C. S. Sommer, considerat a fi „părintele” *vicus*-ului

militar (Sommer 1984; Sommer 1988). Cercetarea sa, întreprinsă pentru așezările de acest tip din *Britannia* și din *Germania*, a dus la stabilirea unui model de cercetare a acestor așezări pentru restul imperiului, și în același timp, a dus la înțelegerea tipologiei și rolului acestui tip de așezare.

După această stabilire a termenilor și ordonare a tipologiei de cercetare problema *vicus*-ului militar a devenit, după M. Tarpin, o „afacere a cuvintelor” (Tarpin 2002, 7-8). Autorul se referă în special la stabilirea diferențelor dintre *pagus* și *vicus* și încearcă o separare a termenilor pe bazele textelor antice și ale cercetărilor epigrafice. El ajunge la concluzia că termenul de *vicus* implica un anumit tip de fondare a așezării respective, pe când termenul de *pagus* desemna mai degrabă o unitate teritorială și că termenii nu sunt legați de mărimea sau importanța respectivei așezări (Tarpin 2002, 49).

Răspândirea acestui tip de așezare, la nivelul occidentului roman, nu este uniformă și continuă; așezările de acest tip sunt mai dese în provinciile puternic militarizate, acest lucru fiind cât se poate de evident chiar de la prima vedere. Folosindu-se de criteriul menționării epigrafice M. Tarpin trece în revistă existența *vici*-lor în provinciile occidentale ale Imperiului Roman (Tarpin 2002, 247-260, anexa 1). Astfel, pe scurt, el ajunge la următoarele rezultate: în *Britannia* sunt atestate asemenea *vici* în legătură directă cu zidul lui Hadrian și *limes*-ul de aici, în esență toate aceste așezări fiind *vici militares*, lucru întâlnit în toate provinciile cu viață militară intensă, cum sunt provinciile de graniță, provincii aflate sub imediată amenințare a atacurilor ostile.

Situația este asemănătoare în *Germania* și *Galia nordică* unde *limes*-ul aduce o concentrare importantă de asemenea *vicii militares*.

În *Hispania* aceste *vicii* se găsesc în apropierea minelor din *Lusitania*, *Baetica* fiind aproape fără nici o mențiune de asemenea așezări. În *Gallia Cisalpină* și în *Gallia Narbonensis* așezări de acest tip apar de-a lungul axelor rutiere ce străbăteau aceste provincii, dar în esență caracterul lor este unul civil.

Obligatoriu, odată cu întemeierea unui castru lua ființă și așezarea civilă formată din familiile soldaților, peregrini, meșteșugari și negustori, cu scopul principal de a deservi economic nevoile castrului.

Teritoriul destinat înființării unui asemenea *vicus* era o parcelă ce nu fusese locuită înainte, era scos din *ager publicus*, el era împărțit în loturi, ca modalitate a unei sistematizări a așezării (Sommer 1988, 460).

Modul de organizare interioară a așezării era determinat de poziția față de castru; fie *vicus*-ul militar se așeza de-a lungul drumului principal de acces, înspre *porta praetoria* a castrului, fie așezarea se află în spațiul dintre poarta pretoriană și una din porțile principale ale castrului, adiacent drumului de acces în castru. O fază ulterioară de dezvoltare a așezării, posibil chiar ultima, este reprezentată de dispunerea construcțiilor în jurul fortificației pe toate laturile sale, anulând astfel elementele defensive ale castrului (Sommer 1984, 23).

Cercetările din *Germania*, *Raetia* și *Britannia* au permis să se stabilească

tipologia prezentată mai sus, ea poate fi extinsă și pentru *Dacia* deoarece rezultatele cercetărilor arheologice o confirmă (Benea 2003, 12).

Modul de organizare al unui *vicus* nu a fost lăsat la voia întâmplării, a existat un nivel de control și organizare al planificării, fie din partea militarilor, fie din partea vicanilor însăși. În apropierea castrului, după stabilirea acestuia, exista un spațiu destinat așezării civile, mai mult, cimitirele și templele erau construite imediat după ridicarea castrului, la o distanță care să permită spațiu suficient de dezvoltare ulterioară al *vicus*-ului (Sommer 2001, 47).

Această planificare se regăsește și în tipologia clădirilor, respectiv în construcția clădirilor de tip *striphouse*, tip constructiv ce se regăsește în întreg imperiul, constituind majoritatea în așezările civile de acest tip. Aceste clădiri au fost catalogate drept taverne și/sau magazine cu facilități de producție (Salway 1965, 14).

Terenul destinat așezării civile era, așa cum am menționat mai sus, împărțit în loturi și organizarea sa internă era precis stabilită (Sommer 1999). Modul său de organizare internă era determinat, în principal, de drumul de acces în castru, drum care stabilea poziția așezării față de castru, poziția băilor și cea a cimitirului (în cele mai multe cazuri acestea erau amplasate în așa fel încât să nu jeneze dezvoltarea ulterioară a așezării), împreună cu cadrul geografic al zonei respective.

Clădirile ce constituiau așezarea puteau avea două caractere, public sau privat. Clădirile publice din interiorul așezării sunt reprezentate de *thermae*, temple și de așa numitele *mansio*, fără a avea însă și caracter administrativ (Salway 1965, 165-166; Salway 1969; Sommer 1999). Tipul obișnuit de clădire privată este reprezentat de casa cu fronton îngust și dezvoltare în adâncimea lotului, clădire a cărei formă deriva în principal din forma parcelelor acordate; lungimea acestor clădiri variază de la douăzeci la treizeci de metri, lățimea atingând maximum zece metri (Sommer 1984).

Edificiile de cult erau construite fie de întreaga unitate militară, fie de soldați sau din inițiativă civilă. Se consideră că pentru cultul oficial al statului exista locul special amenajat din *aedes* și că în *vicus* se celebrau zeitățile naționale ale trupelor și civililor (Salway 1965, 166). Locul acestor temple rămâne greu de stabilit, întrucât se pare că, în privința lor, nu au existat reguli precise de amplasare, ele fiind lăsate pe seama comunităților locale (Sommer 2001; Tamba 2001).

La *Tibiscum* se cunoaște de existența unui templu dedicat lui *Apollo* (Rusu Pescaru, Alicu 2000) pe malul drept al Timișului și la distanță de centrul așezării civile. Un alt presupus lăcaș de cult a funcționat la un moment dat chiar în așezarea vicană, mai exact în clădirea III din *vicus*. Descoperirea unui cap supradimensionat al lui *Jupiter Dolichenus* a determinat-o pe dna Doina Benea să considere că aici a funcționat un astfel de lăcaș de cult dedicat acestei divinități (Benea, Bona 1994). Un alt lăcaș de cult, de data aceasta dedicat zeilor palmyreni se consideră a fi funcționat chiar în interiorul castrului (Timoc 2005; Boda, Timoc 2016, 46-47).

Cercetările efectuate la *Tibiscum* în ultimii 30 de ani s-au concentrat în mare parte în zona castrului, dar și în zona civilă, în ceea ce ține de aceasta atât pe malul

drept, cât și pe cel stâng. În urma campaniilor arheologice coordonate de către Universitatea de Vest din Timișoara și Muzeul Județean și al Regimentului de Graniță din Caransebeș au fost identificate diferite etape ale dezvoltării așezării civile și a castrelor, fapt care a mai lămurit anumite aspecte legate de evoluția în timp a *Tibiscum*-ului în ansamblul său.

În campania arheologică din anul 2012, în sectorul Universității de Vest din Timișoara a fost trasată o primă secțiune într-un spațiu care până atunci nu fusese aproape deloc cercetat, păstrându-se doar urmele unei secțiuni magistrale de aproximativ 50 de m realizată de R. Petrovszschî în anii '80 ai secolului trecut și care nu a condus, după spusele dânsului la nimic notabil. Acesta credem că a fost principalul motiv pentru care nu a fost cercetată această zonă. Totuși, datorită faptului că vara lui 2012 s-a dovedit a fi una foarte caldă și secetoasă, în acest areal dispus la nord de castru, adică în fața *portei principalis sinistra*, la aproximativ 100 de metri de ea, s-a conturat forma unei construcții patrulater, de dimensiuni de aproximativ 20 de m (Fig. 1). Acest lucru a fost evidențiat în teren prin faptul că iarba era foarte uscată sub forma acestui patrulater, pe ductul zidurilor din piatră. În câteva zile am decopertat suprafața unei secțiuni și s-a conturat un zid din piatră re râu legată cu mortar, cu o grosime de aproximativ 0,85 m<sup>1</sup>. Era dovada clară că și în această zonă care nu a fost cercetată aproape deloc sunt construcții, având drept obiectiv atunci să stabilim în campaniile următoare rostul și rolul acesteia (Fig. 2). În campaniile următoare au fost efectuate două secțiuni pentru a surprinde zidurile de est, nord și vest ale clădirii, apoi cercetarea s-a efectuat pe suprafețe de aproximativ 5x3 m pentru a surprinde cât mai exact fazele evolutive ale acestei clădiri ridicată din piatră, cât și pentru a stabili caracterul acesteia.

În campaniile care au urmat am reușit să dezvelim aproximativ  $\frac{3}{4}$  din suprafața clădirii. Aceasta se prezintă sub forma unui patrulater, cu dimensiunile aproximative de 14x22 m, având pe latura scurtă, de sud un portic cu o lățime interioară de 1,70 m. Clădirea este ridicată în totalitate din piatră de râu legată cu mortar, grosimea zidurilor exterioare fiind de aproximativ 0,80-0,85 m. De menționat că în campania din anul 2017, când ne-am îndreptat atenția asupra dezvelirii părții de nord a clădirii, s-a conturat un zid median, perpendicular pe zidul de nord și care împarte în două spații egale o parte a acestei clădiri (Fig. 3). Nu știm deocamdată pe ce lungime se regăsește acest zid, el fiind și distrus parțial, urmând ca în campania din anul 2023 să obținem și această informație. Concluzia noastră la finalul campaniei din 2019 a fost aceea că această clădire are două spații egale cu o lățime interioară de 5,80 m, clar delimitate asemeni unor *cellae* și astfel ne-am formulat o primă ipoteză că am putea să ne aflăm în fața unui templu (Cronica 2017, *Jupa*). Astfel, pe lângă termele romane ridicate de către *Numerus Palmyrenorum Tibiscensium*, aceasta ar fi o altă clădire publică în zona civilă, aflată pe malul stâng al râului Timiș.

Această clădire numerotată de noi încă de la început ca fiind clădirea XV (C.

<sup>1</sup> Cercetarea a fost coordonată în perioada 2012-2015 de către M. Balaci și C. Timoc, apoi până în prezent doar de către M. Balaci.



XV) are mai multe faze de refacere, lucru susținut de tehnicile diferite de reparare sau de recompartimentare a spațiului. De altfel, în colțul de nord-est am surprins în campania din 2014 un pinten asemeni unui contrafort ridicat în exterior, menit să susțină zidurile de nord și de est în acea zonă de întâlnire a lor, posibil ca urmare a unor acțiuni naturale care au condus la slăbirea acestei zone (Cronica 2014, *Jupa*).

Materialul arheologic nu este foarte bogat în interiorul clădirii, se remarcă câteva fragmente de statuete din ceramică, o statueta de bronz, o monedă de argint de la *Vitellius* bătută în aprilie 69, depusă drept ofrandă în zidul de nord chiar în locul în care este ridicat acel zid perpendicular pe zidul de nord, precum și o serie de alte fragmente ceramice de tip *terra sigillata* și fragmente de vase de sticlă. Asupra materialului arheologic nu vom insista în această lucrare, el fiind în curs de prelucrare.

Un alt aspect important remarcat în campaniile arheologice l-a reprezentat faptul că în exteriorul zidului de nord, pe toată lungimea lui, pe o lățime de aproximativ 0,70-0,80 m avem o depunere intenționată de vase ceramice fragmentare. Considerăm că această depunere ritualică avea loc după banchetele organizate în cinstea divinităților adorate aici. Care sunt acestea? Nu ne-am hazarda încă să spunem în acest moment. Această depunere ritualică de vase ceramice folosite în timpul banchetelor o avem doar de-a lungul zidului de nord și are o grosime a stratului de fragmente ceramice de aproximativ 15 cm. Multe dintre aceste fragmente provin de la vase de tip *paterra*, castroane, farfurii și o parte dintre acestea sunt decorate prin ștampilare. Se impune ca în anii următori să analizăm aceste fragmente ceramice care sunt foarte numeroase. În literatura de specialitate am identificat câteva astfel de manifestări ritualice, e drept sunt puține, mult mai frecvente fiind gropile ritualice unde erau îngropate aceste fragmente provenite de la vasele folosite în timpul procesiunilor și banchetelor religioase. Amintim aici două astfel de depuneri de vase în Gallia în situl arheologic de la Crevans (Haute-Saône) (Tisserand *et al.* 2012, 161) sau mai timpuriul sanctuar de la Parapezza (De Cazanove 2012, 293).

Începând cu campania din anul 2016 derulată de către colegii de la Muzeul Județean de Etnografie și al Regimentului de Graniță din Caransebeș la mică distanță, de aproximativ 50 m de edificiul nostru de cult, au apărut zidurile unui alt lăcaș de cult de formă patrulateră, ridicat din piatră de râu legată cu mortar, iar în interiorul acestuia s-a putut observa o podea realizată din cărămizi (Cronica 2016, *Jupa*). Aici au fost efectuate cercetări non-invazive de către o echipă de cercetători din Polonia, iar în urma acestor cercetări a fost identificată foarte clar o structură de formă patrulateră (Pisz, Tomas, Timoc 2021, pl. V, VI). S-a trecut astfel la cercetarea arheologică a acestei clădiri (Fig. 4).

Iată, că în arealul aflat la aproximativ 50 m de *porta principalis sinistra* s-a identificat zona sacră a *Tibiscum*-ului, până în acest moment, grație cercetărilor arheologice întreprinse de cele două instituții în ultimii 10 ani fiind identificate două edificii de cult, unul de mai mari dimensiuni, iar celălalt de mai mici dimensiuni și care a avut drept model lăcașele de cult specifice lumii gallice.

Considerăm că cercetările arheologice efectuate în așezarea vicană de la *Tibiscum* în ultimii ani au avut un rol foarte important în înțelegerea și identificarea în teren a ceea ce ține de dezvoltarea și organizarea internă a așezării civile tibiscense, dar și a prezenței unor anumite tipuri de clădiri publice, în cazul nostru fiind vorba de identificarea zonei sacre unde să fi fost construite clădiri cu scop clar de a aduna și a da posibilitatea de a adora divinitățile protectoare ale comunității de la *Tibiscum*. Astfel, în momentul de față considerăm că putem spune fără a greși că la nord de castrul mare din piatră s-a aflat zona sacră a așezării de pe malul stâng al Timișului, aici fiind identificate și cercetate chiar și parțial două lăcașe de cult, unul de mai mari dimensiuni, iar celălalt de dimensiuni mai modeste. Credem că această delimitare a zonei sacre de la *Tibiscum* dă posibilitatea regândirii modului în care s-a dezvoltat așezarea civilă, dar și a modului în care teritoriul său a fost împărțit și stabilit caracterul său, adică dacă este o zonă unde avem proprietăți private sau avem zone unde s-au ridicat clădiri publice, adică spațiul respectiv devin el în sine unul public.

Prezența de edificii publice în Dacia în cadrul acestui tip de așezări, este reprezentată de terme și de temple, care sunt frecvente. În majoritatea așezărilor, nu sunt cunoscute edificii publice destinate administrației interne; sunt identificate o serie de clădiri mai mari, însă atribuirea lor unor sedii administrative nu poate fi făcută, deoarece majoritatea prezintă aspectul unor locuințe mai mari sau a unor *mansiones* (Oltean, Hanson 2001, 124). Deocamdată, la *Tibiscum* nu avem cunoscute decât terme și temple.

Apariția structurilor compacte indică apariția unui proces de urbanizare treptată al acestui tip de așezări alături de evidenta existență a unui plan de sistematizare înainte de întemeierea acesteia, care a permis dezvoltarea de tip urban (Sommer 1984, 26). Aspectul acestor așezări este, așadar, preconizat înainte de dezvoltarea lor, fiind deci evidentă o viziune edilitară a autorităților asupra acestei forme de așezare.

## Referințe bibliografice

- Ardeț, Adrian, Ardeț, Lucia Carmen. 2004. *Tibiscum. Așezările romane*, Cluj Napoca: Editura Nereamia Napocae.
- Benea, Doina. 2003. *Istoria așezărilor de tip vici militares în Dacia romană*, Timișoara: Editura Excelsior Art.
- Benea, Doina. 2004. *Atelierile romane de mărgelă de la Tibiscum*, Timișoara: Editura Excelsior Art.
- Benea, Doina. 2019. *Castrul roman de la Tibiscum*, Timișoara: Editura Waldpress.
- Benea, D., Bona, P. 1994. *Tibiscum*, București: Editura Museion.
- Benea Doina, Crînguș Mariana. 2001. *Evoluția vicus-ului de la Tibiscum în secolele II – III. Cu privire la principalele căi de acces în așezare*, in „Sargetia” 30, 2, 181-192.
- Boda, Imola, Timoc, Călin. 2016. *The sacred topography of Tibiscum*, in „Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Historia”, 61, 1, 41-61.
- Cronica cercetărilor arheologice din România. Campania 2014.*
- Cronica cercetărilor arheologice din România. Campania 2016.*
- Cronica cercetărilor arheologice din România. Campania 2017.*
- De Cazanove, Olivier. 2012. *L'offrande ceramique dans les lieux de culte*, in „Perspective”, 2, 291-296.

- Oltean, Ioana, Hanson, W. S. 2001. *Military vici in Roman Dacia. An aerial perspective*, in „ActaMN” 38, 1, 123-135.
- Rusu-Pescaru, A. Alicu, D. 2000. *Templele romane din Dacia (I)*, Acta Musei Devensis.
- Pisz, Michal, Tomas, Agnieszka, Timoc, Călin. 2021. *Noi observații în legătură cu topografia sitului arheologic de la Tibiscum-Jupa (jud. Caraș-Severin)*, in „Analele Banatului”, 29, 163-185.
- Salway, Peter. 1963. *The Frontier People of Roman Britain*, Cambridge.
- Salway, Peter. 1969. *The Position of Civilians in the Frontier Areas of the Roman Empire*, in “The Classical Review” (s.n.) 19, 3, 273-274.
- Sommer, Sebastian. 1984. *The military vici in Roman Britain*, BAR 129, Oxford.
- Sommer, Sebastian. 1988. *Kastellvici von Zugmantel. Untersuchungen Zugmantel am taunus in Obergermanien und zu den Kastellvici in Obergermanien und Raetien*, in „Fundberichte aus Baden-Wurtemberg” 13, 457-708.
- Sommer, Sebastian. 1999. *From conquered territory to Roman province: recent discoveries and debate on the Roman occupation of SW Germany*, in „JRA”, 32, 161-198.
- Sommer, Sebastian. 2001. *Kastellvici und Kastell – Modell für die Canabae Legionis*, in „BHAUT”, 4, 47 – 57.
- Tamba, Dan. 2001. *Tipuri de așezări civile de castre pentru trupe auxiliare în provinciile dacice*, Studia Archaeologica et Historica Nicolae Gudea dicata, 249-283.
- Tarpin, Michel. 2002. *Vici et Pagi dans l'occident romain*, École française de Rome.
- Timoc, Călin. 2005. *Templul palmyrenilor din castrul de la Tibiscum-Jupa*, in „Patrimonium Banaticum”, 4, 115-122.
- Tisserand, N., Mouton-Venault, S., Cambou D., Schaal, C. 2012. *Un sanctuaire antique en question: le mobilier au secours de l'interprétation du site de Crevans (Haute-Saône)*, in „Revue Archéologiques de l'Est”, 61, 159-174.



Fig. 1- Dispunerea secțiunilor din 2012-2013 în sectorul UVT.



Fig. 2- Detalii secțiuni 2012-2013.



Fig. 3- Zidul de nord al templului cu zidul median, perpendicular pe cel de nord (suprafețe cercetate în 2017).



Fig. 4- Dispunerea în plan a celor două lăcașe de cult (după Pisz Michal, Tomas Agnieszka, Timoc Călin 2021).

Mirela BONCEA,  
Călin TIMOC  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara/  
Muzeul Național al Banatului,  
Bursier al Școlii Române  
de la Roma)

**„Descoperirea Transilvaniei”  
de către savantul Luigi Ferdinando  
Marsigli și colaboratorii săi italieni  
din armata hasburgică**

**Abstract:** (“The Discovery of Transylvania” by the scholar Luigi Ferdinando Marsigli and his Italian collaborators in the Habsburg army) Count Marsigli is a personality of the Italian academic world (celebrity acquired during his lifetime), of noble Bolognese origins who also served as an officer in the christian-mercenary armies of Emperor Leopold I of Habsburg in the "Great War against the Turks" (1683-1699). With his encyclopedic-enlightenment research skills, the passionate explorer makes a consistent contribution to the knowledge by the Viennese Aulic Council of the new possessions acquired by the war from the Turks in various fields of earth sciences (geography, geology, biology, mineralogy, hydrology) and also (history, demography, theology, political science), thus helping the House of Austria to take the best decisions in the administration of these new possessions: Hungary, Transylvania, Banat of Timisoara, Serbia, Bosnia and Croatia. Being since the end of the 17th century a member of several important academic societies in Rome, Paris and London, Luigi Ferdinando Marsigli publishes his research at a high scientific level in two editions in Latin and French in Hague (in 1726 and 1744), in 6 volumes, the conclusions of his work. For the topic of the colloquium, we believe that Marsigli's linguistic and ethnographic observations related to these populations deserve special attention, his records being, in our opinion, extremely valuable, capturing the languages spoken in Transylvania at the end of the 17th century, in their authentic and archaic form that allow today's researchers to judge how this multilingual and multicultural environment has been able to preserve itself until now.

**Keywords:** *research, science, encyclopedic, multilingual, multicultural.*

**Rezumat:** Contele Marsigli a fost o personalitate a lumii academice italiene (o celebritate dobândită datorită cercetărilor sale academice), de origini nobile bolognese, care a servit, de asemenea, ca ofițer în armatele creștin-mercenare ale împăratului Leopold I de Habsburg în „Marele Război împotriva turcilor” (1683-1699). Cu talentele sale de veritabil cărturar enciclopedist iluminist, pasionatul explorator și-a adus contribuția la raportările și analizele Consiliului Aulic vienez, cu privire la noile posesiuni dobândite de la turci, în diverse domenii ale științelor pământului: geografie, geologie, biologie, mineralogie, hidrologie, dar și istorie, demografie, teologie, științe politice. El a ajutat astfel Casa de Austria să ia cele mai bune decizii în administrarea acestor noi provincii: Ungaria, Transilvania, Banatul de Timișoara, Serbia, Bosnia și Croația. Membru, încă de la sfârșitul secolului al XVII-lea, al unor importante societăți academice din Roma, Paris și Londra, Luigi Ferdinando Marsigli și-a publicat la Haga (în 1726 și 1744) cercetările sale de înaltă ținută științifică în două ediții, în 6 volume, în latină și franceză. Pentru tema conferinței, considerăm că observațiile lingvistice și etnografice ale lui Marsigli asupra populației merită o atenție deosebită. În opinia noastră, ele sunt extrem de valoroase, surprinzând limbile vorbite în Transilvania la sfârșitul secolului al XVII-lea în forma lor autentică și arhaică, ceea ce permite

cercetătorilor să judece modul în care acest mediu multilingv și multicultural a reușit să se păstreze până astăzi.

**Cuvinte-cheie:** *cercetare, știință, enciclopedie, multilingv, multicultural.*

Contele Luigi Ferdinando Marsigli se trage dintr-o importantă familie patriciană din Bologna, ai cărei membri, generații întregi, au fost oameni învățați cu preocupări științifice. Bunicul patern a fost un mare matematician al vremurilor sale și a colaborat mult cu astronomul Galileo Galilei, de care îl va lega o prietenie sinceră. Tatăl, Carol Marsigli era și el un bun matematician, dar și-a dorit pentru fiul său Luigi ceva mai mult, conștient fiind că acesta era înzestrat din naștere cu o memorie excepțională și o „foame de cunoaștere” remarcabilă, care îl ajuta să asimileze foarte multe cunoștințe într-un timp foarte scurt (Stoye 1994, 16). Acesta va avea grijă să fie meditat fiul său de mari savanți ai epocii, celebrul medic Marpighi (primul străin intrat în rândul membrilor de onoare a Academiei Regale Londoneze) fiind unul dintre cei care va lucra cel mai mult cu tânărul Marsigli și care îi va canaliza preocupările spre „Științele Naturii”, un domeniu complex care cerea multă acribie și solicita multe cunoștințe practice, precum și multă muncă de teren, de explorare și strângere de informații (Kiss 2006, 19-20).

Pe linie maternă tânărul Marsigli avea deschisă calea spre importante biblioteci ale Vaticanului și a altor lăcașe de cultură catolice, multe rude de-ale sale, la care se adaugă mai târziu și fratele cel mare Felipe, erau episcopi și înalți prelați catolici. În desele sale vizite din tinerețe la Roma, Luigi Ferdinando Marsigli ajunge să se împrietenească cu viitorul papă Clement al XI-lea, care era și el la vremea respectivă un om cult cu preocupări științifice (Giometti 2014, 248). Datorită acestei prietenii, tânărul Marsigli nimereste în cercul select de intelectuali din jurul reginei Cristina-Alexandra a Suediei, care în ultima perioadă a vieții a preferat să renunțe la tron și să se mute la Roma (orașul științelor și artelor), iar din renta viageră pe care i-o asigură Parlamentul suedez să susțină tineri artiști și cercetători. Datorită ei reușește Marsigli să publice de timpuriu cartea dedicată Bosforului, strâmtoarea care definește Constantinopolul și desparte Europa de Asia (Stoye 1994, 24-25). Cartea se va dovedi un adevărat „best-seller” și îi va aduce celebritatea contelui Marsigli de timpuriu, mai multe academii din vestul Europei, de la Londra, Paris și din Țările de Jos vor fi interesate să colaboreze cu el în proiecte similare (Kisary 2005, 26).

Începutul Marelui Război cu turcii (1683-1699) și îmbrățișarea carierei militare de către tânărul conte, va schimba traiectoria științifică a acestuia. Cunoștințele sale matematice și hidrologice fiind utilizate în reglarea tirului artileriei și în construcția de poduri și punți pentru trecerea apelor de către trupele imperiale. De asemenea mulți generali importanți cu care va colabora îi vor cere să întocmească hărți precise ale

zonelor dușmane, precum și proiecte de asedii, Marsigli dovedindu-se a fi un foarte priceput genist (Boncea, Timoc 2020, 121).

Apogeul carierei militare îl va cunoaște în momentul încheierii celebrei păci de la Karlowitz (1699), când savantul italian va acorda consultanță delegației țărilor creștine despre demografia, istoria și bogățiile naturale ale provinciilor turcești, care urmau să intre în componența Imperiului habsburgic. Drept răsplată, la propunerea bătrânului conte Kinski, un apropiat al împăratului Leopold I și protector al lui Marsigli, savantul italian este numit președinte al comisiei confiniare bilaterale cu misiunea de a trasa noua graniță dintre cele două puteri regionale. Aproape doi ani va dura această muncă de teren, cu ocazia aceasta Luigi Ferdinando Marsigli își strânge multe notițe, hărți și alte materiale și pentru proiectul său dedicat descrierii fluviului Dunărea și a teritoriilor limitrofe, proiect monografic pentru care primise cu câțiva ani în urmă o propunere contractuală din partea Academiei regale londoneze (Stoye 1994, 199-201).

Interesul pentru cercetările lui Marsigli în zona balcanică a Europei era foarte mare, în epoca iluministă pe care o traversa Europa în perioada conflictelor militare austro-turce, deoarece se cunoșteau puține lucruri despre zona aceasta, iar epoca mercantilistă pe care o traversa lumea avea nevoie pentru dezvoltarea relațiilor diplomatice și comerciale de date exacte despre geografia, demografia, istoria și resursele acestor teritorii îndepărtate ale Euro-Asiei (Kiss 2006, 21-22).

În Imperiul otoman, datorită religiei islamice, nu au fost încurajate oficial științele, cartografia fiind chiar interzisă (din motive de idolatrie), iar contele Marsigli nu a fost singurul savant căruia i se cerea un „raport geografic extins” al situației din zonă. Putem să-l amintim aici pe ilustrul Dimitrie Cantemir, cărturarul-domn al Moldovei, care a răspuns pozitiv, la începutul secolului al XVIII-lea, cererii Academiei din Berlin legat de țara pe care o condusesese vremelnice. Așa a apărut cunoscuta sa carte: „Descriptio Moldaviae”, finanțată de prusaci<sup>1</sup>.

Luigi Ferdinando Marsigli, în postura de comisar imperial, are la dispoziție atât resurse materiale și financiare generoase cât și rețeaua de diplomați și înalți funcționari la care putea apela pentru a strânge informații relevante. La acestea se adaugă și calitatea sa de intelectual desăvârșit, cu o pregătire pluridisciplinară excepțională, care i-a permis să extragă din multitudinea de informații și observații strânse din teren, elementele inedite care puteau interesa mediile academice din vestul Europei. Din aceste motive scrierile sale sunt de o calitate științifică ce depășește epoca în care a trăit, el reușind să cuprindă în descrierile sale informații fascinante de geologie, geografie, hidrologie, cartografie, astronomie, demografie, istorie, lingvistică, teologie și etnografie. De multe ori complexitatea datelor furnizate de acesta au pus în dificultate alți cercetători ai epocii (și chiar pe cei din ziua de azi) în înțelegerea operei sale. Spre exemplu, în cazul Banatului, conașionalul său, marele învățat Francesco Grisellini va

<sup>1</sup> <https://magazinistoric.ro/300-de-ani-de-la-primirea-lui-dimitrie-cantemir-in-academia-regala-prusaca-d-e-stiinte-de-la-berlin/> (22.12.2023)



face o descriere oficială a regiunii pentru Curtea vieneză a împărătesei Maria Theresia, pornind de la scrierile contelui, după ce întreprinde și el o muncă de teren timp de circa doi ani (aprox. 80 de ani mai târziu decât Marsigli) și de multe ori nu înțelege observațiile lui Marsigli și îl contrazice (Griselini 1984, 219). Ori noi, la mai bine de două secole mai târziu când cartografia, arheologia și științele arhivistice de azi au cercetat subiectele abordate de cei doi savanți italieni, am putut constata că Marsigli a fost mai exact și mai priceput, având de cele mai multe ori dreptate în expertiza sa. Calitatea informațiilor sale, astăzi, nu ar mai trebui puse la îndoială, iar valoarea lor este indubitabilă fiind de cele mai multe ori primele referințe științifice pentru această regiune, care s-a schimbat foarte mult după colonizarea habsburgică și asanarea regiunilor mlăștinoase bănățene (Timoc 2022, 618).

Contele Marsigli a avut și șansa de a colabora cu Morando Visconti, un alt italian foarte priceput în construcția de cetăți și citirea terenului, proiectul lor comun de a furniza pentru Consiliul aulic veneze de război o hartă precisă a Transilvaniei a fost foarte apreciat și de comunitatea săsească, care a sprijinit tipărirea în serie la Sibiu a acestei minunate hărți, care cuprinde laolaltă informații generale despre geografia provinciei, cu resursele sale și cetățile active, fiind însă marcate pe ea și ruinele romane, precum și toponime românești care atrăgeau atenția lumii că latinii au stăpânit pe vremuri aceste locuri și că există în mediile rurale urmași ai acestor romani, care au cucerit în timpul împăratului Traian, Dacia (Kisary 2005, 160).

Cercetarea Transilvaniei a constituit pentru contele Marsigli o revelație! Regiunea fiind una multietică și multireligioasă, cu multe cetăți și ruine antice, cu resurse ale solului și subsolului foarte variate a lăsat o impresie foarte puternică asupra italianului. Din punct de vedere lingvistic savantul italian a făcut o serie întregă de descoperiri, multe din ele rămase în fondul arhivistic Marsigli, puțin valorificate științific și cultural, păstrate la fondul special al Bibliotecii Universității din Bologna (Fрати 1928, 8).

Fiind convins că regiunea fusese parte a Regatului medieval maghiar și că limba maghiară, respective germana-saxonă (datorită sașilor) este dominantă în zonă, a constatat că în estul provinciei majoritari erau secui care comunicau într-o limbă maghiară distinctă și aveau un alfabet runic ancestral care semăna mult cu cel viking. De la un baci secuiești a cumpărat un baston de cioban care avea gravat pe el un calendar vechi, după care se orientau în treburile lor crescătorii de animale din zonă și care își aveau origini din epoca în care religiile dominante erau cele păgâne, pentru că nu avea nimic în comun cu structura vreunui calendar creștin (Kisari 2005, 67).

Deoarece în schițarea zonei montane a Transilvaniei Marsigli trebuia să ia informații hidronomice și toponimice de la populația locală a constatat cu surprindere că se poate înțelege foarte bine cu aceștia, care vorbesc un fel de italiană pe care ei o numesc graiul românesc (Marsigli 1726, IV, 24-25). Acești valahi care sunt de condiție umilă, de religie ortodoxă sunt prezenți în număr mare în mediile rurale sau în ariile montane, ocupația lor de bază fiind creșterea animalelor. De la ei, Marsigli a cules

denumiri toponimice foarte asemănătoare cu cele italiene (Ripa 2017, 100). Iată câteva exemple:

<b>Limba română</b>	<b>Limba italiană (veche)</b>
Munte înalt	Monte alta
Piatra mare	Pietra male
Lacul tulbure	Lago torbido
Porțile de fier	Porta di ferro
Apa sărată	Acqua salata
Pinul negru	Pino nero
Mina de aur	Miniera d`oro

Luigi Ferdinando Marsigli concluzionează – după ce a comparat și analizat populațiile ce conviețuiesc în Transilvania – că acești valahi simpli din zonele montane izolate ale Transilvaniei sunt cea mai veche populație a regiunii și ar putea fi urmașii coloniștilor aduși de romani în Dacia și de aici similitudinile frapante cu limba italiană (Kisari 2005, 63).

Savantul Francesco Griselini, constată la fel, același lucru. El se apleacă și mai mult asupra fondului de cuvinte de bază utilizate de valahii din Banatul de munte, oferindu-ne în lucrarea sa un întreg glosar de termeni (Griselini 1984, 202-203).

Ipotezele lui Marsigli sunt fascinante, mai ales pentru că vin de la o persoană cultă care face cunoștința prima dată cu acest spațiu, iar referirile la românii din Transilvania și originea lor străveche sunt între cele mai timpurii din literatura de specialitate care dezbate etnogeneza românilor. Din nefericire, pentru că contribuțiile lui esențiale sunt mai cu seamă în domeniul geologiei, arheologiei și cartografiei, constatările sale lingvistice nu au fost luate în serios și nici nu sunt citate de istorici și de lingviști (decât în mod absolut accidental).

## Referințe bibliografice

- Boncea, Mirela, Timoc, Călin. 2020. *Generali italiani in armata habsburgică în lupta pentru eliberarea Banatului de sub turci de la finele secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea*, în „Quaestiones Romanicae”, VIII/2 (2020), Szeged-Timișoara, p. 117-126.
- Frati, Lodovico. 1928. *Catalogo dei manoscritti di Luigi Ferdinando Marsigli conservati nella Biblioteca Universitaria di Bologna*. Firenze: Leo Olschki.
- Giometti, Cristiano. 2014. *Un pittore e mercante sconosciuto nella Roma di Clemente XI. Thomas Edwards e l'inventario dei suoi quadri, Inventari e cataloghi: collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*. A cura di Cinzia Maria Sicca. Pisa: University Press. p. 247-256.
- Francesco Griselini. 1984. *Încercare de istorie politică și naturală a Banatului Timișoarei*. Prefață, traducere și note de Conștin Feneșan). Timișoara: Editura Facla.
- Kisari Balla-György. 2005. *Marsigli tabornok terkepei*. Budapest: Author Printhouse.
- Kiss, Andrei. 2006. *Păsările contelui Marsigli*. Timișoara: Cosmopolitan Art.
- Marsigli, Luigi Ferdinando. 1726. *Danubius Pannonico-Mysicus. Observationibus Geographicis, Astronomicis, Hydrographicis, Historicis, Physicis, perlustratus in six tomos digestos*. La Haye.

Ripa, Silvia. 2017. *Note prelimine all epistola di Marsili a Filippo de Torre*, în „Tibiscum. Studii și Comunicări Caransebeș” (S.N.), 5, p. 93-101.

Stoye, John. 1994. *Marsigl's Europe (1680-1730)*. Yale University Press.

Timoc, Călin. 2022. *Fortificația quadriburgium (?) de la Peștera Veterani din Clisura Dunării*, în „Cercetări Arheologice”. Revistă a Muzeului Național de Istorie a României 29.2, 2022, București, p. 615-630.

### Ilustrații:



Fig. 1 – Conte Luigi Ferdinando Marsigli, în ținuta de colonel al armatei imperiale în slujba habsburgilor (Muzeul Marsigli din Palazzo Poggi – Bologna, fotografia autorilor)



Fig. 2 – Mappa mineralogica a zonei central-transilvănene, după Marsigli (1726).

Valachi & moribus & Lingua differunt a Rascianis, licet eandem Græcam Religionem profiteantur, atque utantur ipforum iisdem Illyricis caracteribus. Ii Danubii ripas accollere incipiunt, quæ fiunt a Ramis Montis Æmi & Carpati, nec amant vivere in planitiis, præterquam in duabus Provinciis Vallachiâ, & Moldaviâ. Revera ab antiquis Romanorum descendunt, seque Romanos jaçant, corruptoque nomine, *Fuminessi*, vocant; & Lingua ipforum, corrupta Latina, aut Italâ Lingua est. Montes colunt libenter ob inveteratum usum, cum a Nationibus dominantibus Hungariæ, & Transilvaniæ intra montes relegati jam fuerint; nec unquam inde prodire, nec se aliò conferre potuerint, præterquam in duas dictas Provincias. Callida & sagax eorum indoles, rusticis exercitiis dedita, & præcipuè studio propagandi armenta, ipsisque adest quædam modica urbanitas, & subrustica comitas, quæ ab Hungaris & Rascianis differunt.

Fig. 3 – Observațiile de teren în limba latină ale conțelui Marsigli referitor la limba valahilor, citat din Marsigli 1726, IV, p. 26.



Fig. 4 – Ținuta populațiilor conlocuitoare din Transilvania, notate și desenate de Marsigli, după Kisary 2006, p. 134.



Fig. 5 – Informații și constatări ale conțelui Marsigli, vizavi de limba și alfabetul runic secuiesc, după Kisary 2006, p. 67-69.



Fig. 6 – Viziunea lui Marsigli asupra Daciei Romane după cercetările lui de teren în Banat și Transilvania (hartă în ciornă din fondul Marsigli al Bibliotecii Universitare din Bologna, fotografia autorilor).

Adrian DEHELEANU  
(Muzeul Național al Banatului,  
Timișoara)

**Tematica istorică în arta oficială  
românească între 1966-1989  
(pictura, sculptura, grafica)**

**Abstract: (Historical topics in Romanian official art between 1966 and 1989 -Painting, sculpture, graphics)** This paper tries to provide an analysis on the evolution of Romanian official art with historical topics from 1966 to 1989, i.e. during the period when Nicolae Ceaușescu was the leader of communist Romania. The analysis of the official fine art of this interval was made considering the context of the ideological dimension of this art, regarded to be an effective means of communist propaganda in communized Romania. The transformation of Romanian fine art was made in this epoch by imposing visual and conceptual patterns specific to the communist ideology, by almost totally excluding everything that meant artistic value and tradition in this field. The art with an engaged, historically inspired topic was influenced, among others, both by the social and political context of the time, as well as by elements related to the biography of artists in their relationship with the communist régime in Romania. The propaganda of the communist régime through official art with historical topics was actually a stage of refining the means to obtain the perfect method of manipulating Romanian society. And the manipulation was carried out through official exhibitions. The exhibitions were usually organized by specialized units (county, municipal or city libraries, the so-called 'houses of culture', bookstores, museums), but also by state institutions (Ministry of National Defense, Ministry of Foreign Affairs, Ministry of Interior or other institutions subordinated to these ministries at central and regional level), various county cabinets for the political and ideological activity of the Communist Party of Romania, Council of Socialist Culture and Education, Union of Art Artists, etc. So, thematic, anniversary, homage exhibitions were also an important instrument for manifesting Nicolae Ceaușescu's personality cult. A privileged theme in the press, but also in Western historiography about Romania, in the eighties of the 20<sup>th</sup> century, Nicolae Ceaușescu's personality cult, reflected in the official Romanian art (painting, sculpture, graphics), survived not only because of the aberrant forms in which it manifested itself, but also for the way it was addressed in the posterity of the communist dictator, one intensely frequented in the specialized literature. The tendency to transform any exhibition not directly related to Nicolae Ceaușescu's person or activity into an instrument for promoting his personality cult gradually became visible in the early 1970s, generalizing at the end of the same period and extending until the end of the 1980s.

**Keywords:** *Romania, communism, Nicolae Ceausescu, official art, propaganda.*

**Rezumat:** Acest articol încearcă să ofere o analiză asupra evoluției artei oficiale românești cu tematică istorică din perioada 1966 - 1989, adică în perioada când în fruntea României comuniste se afla Nicolae Ceaușescu. Analiza artei plastice oficiale din acest interval s-a făcut având în vedere contextul dimensiunii ideologice al acestei arte, considerată a fi un mijloc eficient al propagandei comuniste din România comunizată. Transformarea artei plastice românești s-a făcut în această epocă prin impunerea unor tipare vizuale și conceptuale specifice ideologiei comuniste, prin excluderea aproape în totalitate a tot ceea ce însemna valoare artistică și tradiție în acest domeniu. Artă cu tematică angajată, de inspirație istorică, a fost influențată printre altele atât de contextul social și politic al epocii, cât și de elemente ce țin de biografia artiștilor în relația lor cu regimul comunist din România. Propaganda regimului comunist prin intermediul artei oficiale cu tematică istorică era de fapt o etapă de rafinare a mijloacelor pentru obținerea metodei perfecte de manipulare a societății românești. Iar manipularea s-a realizat prin intermediul

expozițiilor oficiale. Expozițiile erau de obicei organizate de unități de profil (biblioteci județene, municipale sau orașenești, case de cultură, librării, muzee), dar și de instituții de stat (Ministerul Apărării Naționale, Ministerul Afacerilor Externe, Ministerul de Interne sau în cadrul altor instituții subordonate acestor ministere la nivel central și regional), diferite cabinete județene pentru activitatea politico-ideologică ale Partidului Comunist din România, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea Artiștilor Plastici etc. Așadar expozițiile de artă plastică tematică, aniversare, omagiale au reprezentat și un instrument important de manifestare a cultului personalității lui Nicolae Ceaușescu. Temă privilegiată în presă, dar și în istoriografia occidentală despre România, în anii optzeci ai secolului XX, cultul personalității lui Nicolae Ceaușescu, reflectat în arta oficială românească (pictură, sculptură, grafică), a rămas nu numai datorită formelor aberante în care s-a manifestat, ci și pentru felul în care a fost discutat în posteritatea dictatorului comunist, unul intens frecventat în literatura de specialitate. Tendința de transformare a oricărei expoziții care nu era direct legată de persoana sau activitatea lui Nicolae Ceaușescu într-un instrument de promovare a cultului personalității acestuia a devenit vizibilă în mod treptat, la începutul anilor 1970, generalizându-se la sfârșitul aceleiași perioade și prelungindu-se până la finele anilor 1980.

**Cuvinte-cheie:** *România, comunism, Nicolae Ceaușescu, arta oficială, propaganda.*

Odată cu ocuparea militară a României de către Uniunea Sovietică și a celorlalte țări din Europa de Est, după anul 1945, câmpul artistic a fost subordonat drastic unui mod de existență marcat profund de ideologia totalitară. Din acel moment, evoluția artistică din această regiune a devenit într-o anumită măsură distinctă de evoluția internațională a artei moderne, dominată fiind de reguli socio-culturale specifice regimului totalitar comunist (Cioroianu 2005, 199).

Impus României prin forța armatelor de ocupație, totalitarismul marxist-leninist nu putea și nici nu intenționa să revoluționeze ceva (Frunză 1990, 12). Cu atât mai puțin în cultură și artă sau în literatură. Obiectivele sale fuseseră -încă de la început-circumscrie către cu totul alte zone de interes căci „gnoza marxistă, convertită în religie de stat, urmărea exercitarea unui control total”. Similar cu tot ceea ce avea să se petreacă și în celelalte regimuri comuniste totalitare, comunismul românesc iniția, încă de la începutul instaurării lui, o brutală și aberantă acțiune de distrugere sistematică a culturii, de întunecare definitivă a istoriei, miturilor, artei, a credințelor și în general a întregii spiritualități, adică a acelor elemente constitutive și determinante, singurele care despart civilizația de barbarie (Cioroianu 2005, 203). Dar nici agresivitatea și nici aroganța specifică celor ce se pretindeau unici purtători ai progresului, nici teroarea sălbatică declanșată încă din primii ani nu reușeau să atenueze endemica spaimă a dictaturii față de inexprimabilul și ireprezentabilul adăpostit în enigmatică ființă umană, față de acel misterios „ceva”, care continua să existe ca un inalienabil al libertății în eminența faptelor spiritului, altfel spus ale culturii și artei (Cioroianu 2006, 44).

Marxismul -concluzionase la vremea lui Karl Popper-, în concordanță deplină cu teza ce-l fundamentează (capitalismul nu poate fi reformat, ci doar distrus), a fost



dintotdeauna lipsit de orice componentă constructivă. Într-adevăr, potențialul său distructiv va depăși și cele mai catastrofice previziuni. Pe temeiurile pretinsului concept al claselor antagonice, în relațiile interumane este impusă vigilența gândirii și atitudinii revoluționare; adică delatările, violența și ura viscerală (Shafir 1985, 67). Prin urmare, așa-zisul „discurs revoluționar” nu va fi altceva decât o penibilă colecție de invective grosiere și exprimări înveninate, îndemnând la violență și ură, la demascare, la înfierări și la o insațiabilă obsesie a stârpirii dușmanilor poporului. De unde și sentimentul de coșmar și nebulie ce va cuprinde nu numai societatea, ci și întregul partid, pentru că, până la urmă, nimeni nu avea cum să ajungă la înțelegerea- de altfel a unor inexistente rațiuni- pe care se dorea întemeierea acțiunilor „imensei mașini de zdrobit și ucis” (Shafir 1985, 70).

Agitația și „vigilența revoluționară” vor tulbura și vor distruge cultura, artele, știința, învățământul. Toxicitatea discursului comunist – depășind toate limitele suportabilului – instaura o generalizată stare de suspiciuni paranoide, nesfârșite confruntări și violențe, cuvintele de ordine fiind strategie, tactică, luptă, fronturi, bătălii, atacuri, putrefacția poeziei, idei dușmănoase, toate ilustrând cât se poate de limpede esența distructivă a marxism-leninismului. Astfel s-a conturat- din ce în ce mai limpede- una dintre cele mai importante instituții ale totalitarismului: limba de lemn în întreaga cultură de sorginte comunistă (Frunză 1990, 15).

Perceperea comunismului ca un imperiu al raționalității reci, în care oamenii se transformă în mașini, poartă înainte de toate pecetea unei mari tradiții literare a proiectelor sociale utopice și a polemicilor antiutopice, căci în perioada Războiului Rece, Occidentului îi era refuzată o experiență nemijlocită a comunismului sovietic. Această tradiție literară duce de la Platon, prin Thomas Morus, Saint-Simon și Fourier, până la Zamiatin, Huxley și Orwell (Groys 2009, 31). În această tradiție, societatea utopică este descrisă, fie pozitiv, fie negativ ca una raționalizată în întregime, funcționalizată, rigidă, în care toți membrii au o funcție bine circumscrisă, în care întreaga viață de zi cu zi a fiecăruia e strict reglementată (Burakowski 2011, 33).

Istoriografia românească împarte perioada comunistă prin care a trecut România în trei perioade distincte. O primă perioadă ar fi cea de instaurare prin forță a noului regim după Al Doilea Război Mondial (1939-1945), perioadă care are ca scop „construirea fundamentelor societății socialiste” și durează aproximativ din momentul ocupării țării de către Uniunea Sovietică, după 1945, până la finele anilor '50 și începutul anilor '60 ai secolului al XX-lea, când efectele pozitive ale scurtei perioade hrușcioviene deschid calea unor forme diverse (Burakowski 2011, 37). Ar urma apoi o a doua perioadă, de așa-numită normalizare, când regimurile comuniste urmăresc „consolidarea societății socialiste” și care ar acoperi variabil anii '60 și prima jumătate a anilor '70 ai secolului al XX-lea, în cazul României. Ar mai exista o a treia perioadă, de stagnare și decadență, când natura nonreformistă a sistemului comunist din România devine din ce în ce mai evidentă și mai constrângătoare; această perioadă se încheie cu colapsul comunismului românesc din decembrie 1989 (Corobca 2020, 670).

La începutul anilor '70, contactul destul de scurt, dar fertil al mediului artistic românesc cu contextul cultural european a dat naștere rapid unor semne promițătoare în arta momentului, când o producție de nivel internațional își face apariția, confirmată de altfel și de expoziții organizate în străinătate, și de câteva premii internaționale obținute de artiștii români (la Paris, Edinburgh, Berlin etc.) (Corobca 2020, 672).

Dar această inflorescență nu va avea timp să se împlinescă complet în cei câțiva ani de „liberalism socialist”, autorizat de regim din rațiuni politice pe care intelectualii nu pot nici să le înțeleagă în adevărata lor motivație, nici să le influențeze. În cuvintele unui critic literar din epocă, „scurta perioadă de slăbire relativă a controlului din anii 1965-1971, adică retragerea aparentă și parțială a partidului din anumite sectoare ale vieții sociale, a arătat tuturor că multe lucruri puteau fi realizate fără intervenția directă a partidului (Cârnelci 2013, 47). Dar partidul nu poate admite că ceva este posibil în această lume fără el, în afara «liniei» sale și a controlului său... Partidul a «simțit» deci că s-a creat în epocă un sentiment periculos, sentimentul că se poate trăi mai bine într-o lume depolitizată... fără ajutorul omniprezent al activistului de partid”(Cârnelci 2013, 50).

Evoluția politică fiind cea care decide destinul domeniului artistic într-un sistem totalitar, semne premergătoare ale unei noi închideri culturale se anunță odată cu „tezele din iulie” 1971, moment în care Ceaușescu, întors dintr-o vizită oficială în China comunistă și alte țări asiatice, decide să impună o „revoluție culturală” de tip chinezesc și în România. Cum arată istoricul Vlad Georgescu, aceste „teze din iulie” împing cultura română înapoi cu zece ani, pentru că reiau formule ideologice dure care păreau uitate de multă vreme (Cârnelci 2013, 55).

„Tezele” critică astfel „ideologia burgheză și mentalitățile retrograde, străine principiilor eticii comuniste și spiritului de partid”, atacă „comoditatea călduță, mic-burgheză” a intelectualilor și concepțiile lor „liberalist anarhice, supunându-se la tot ce provine din străinătate și în special din Occident”, afirmând, în același timp, „dreptul clasei muncitoare de a interveni atât în literatură cât și în artele plastice și în muzică”, ca și dreptul acesteia „de a admite numai ceea ce corespunde socialismului, intereselor patriei noastre socialiste”... Sigur că prin „clasa muncitoare” se înțelege întotdeauna, într-un regim comunist, de fapt aparatul activiștilor de partid (Cârnelci 2013, 60). Tot în „tezele din iulie” din 1971 se spune în mod clar: „Țara are nevoie de activiști și munca intelectualilor nu se justifică decât ca activism în slujba Partidului” (Cârnelci 2013, 44).

Între 1971 și 1974, se observă tot mai multe semne ale reapariției „cultului personalității”, ca și cele ale orientării clasei conducătoare către un regim prezidențial, întronat *de facto* în 1974, odată cu alegerea lui Nicolae Ceaușescu ca primul președinte al Republicii Socialiste România. Începând cu această dată, edificarea conștientă a „mitului Conducătorului” este pusă în lucru de ideologia regimului, prin mijloacele unei culturi oficiale din nou ofensive. Propaganda prin mass-media, expozițiile colective de artă, volumele colective de literatură „omagială” și albumele colective de artă „în

omagiuul Conducătorului” se multiplică spre finele anilor '70. Această situație va închide din nou domeniul cultural în chingile constrângătoare, deși mai puțin brutale decât înainte, ale unei mentalități staliniste regăsite (Cârnecki 2013, 40).

Altfel spus, în fața unei culturi independente din ce în ce mai influente în raport cu cultura oficială, partidul tinde să micșoreze drastic spațiul de libertate acordat oamenilor de cultură și să asedieze instituțiile culturale deja existente. Astfel, declanșează din nou lupta pentru controlul simbolic-ideologic al producției artistice, în timp ce oamenii de litere și de artă vor fi obligați să facă eforturi disperate pentru a-și pune spațiul profesional la adăpost de asalturile neîncetate ale intelectualilor ideologici, de partid (Cârnecki 2013, 49).

Cu toate acestea, de-a lungul anilor '70 ai secolului al XX-lea, grație acestor eforturi din ce în ce mai dificile, premisele unei producții artistice independente și diversificate, înrădăcinate în această scurtă perioadă de deschidere liberală, continuă să dea naștere la acțiuni, opere și expoziții destul de spectaculoase, ținând cont de structurile culturale oficiale din ce în ce mai orientate către naționalism. Aceste manifestări artistice de calitate vor da iluzia, pentru o vreme, că raportul mai flexibil dintre puterea totalitară și câmpul artistic nu s-a schimbat. Dar către finele deceniului '70 atacurile ideologilor oficiali se întăresc. După campania „împotriva experimentului”, declanșată în 1974 și amintind vremea realismului socialist, vine rândul campaniei „pentru umanismul socialist” în 1978 și al „protocronismului” către 1980 (Cârnecki 2013, 61).

În 1974, istoricul și criticul literar Edgar Papu, respectat specialist în literatură comparată, a publicat în revista *Secolul 20* studiul *Protocronismul românesc*. Autorul făcea o pledoarie pentru o mai bună promovare, cunoaștere a culturii române și a reperelor ei pe plan internațional, pentru un protocronism ponderat (Cristian 2011, 78). Ideologia oficială a preluat și amplificat agresiv aceste idei, coroborându-le cu ascensiunea cultului personalității. Una dintre formele/consecințele la nivelul culturii de masă ale acestei politici manipulatorii a fost Festivalul Național „Cântarea României” (1976-1989), care, sub aparența încurajării creației culturale de expresie larg democratică, a dezvoltat, prin artizanii lui din zona aparatului ideologic al Partidului Comunist Român, o strategie de nivelare a valorilor, de suprapunere/confuzie între creația profesionistă și cea de amatori. Cu toate acestea, rezultatele de bună calitate și câștigurile estetice de la începutul deceniului opt vor fi păstrate și vor reuși să influențeze pozitiv existența unei producții artistice independente, paralelă cu cea oficială, și de-a lungul anilor '80 (Vasile 2011, 90).

Unul dintre cele mai interesante și semnificative fenomene culturale românești ale perioadei a fost formarea și lansarea, drumul spre maturitate al *generației culturale '80*. Putem vorbi de o generație culturală datorită convergențelor formative într-un interval de timp și un context social-politic și de civilizație date dintr-un mediu intelectual comun, datorită reacțiilor asemănătoare la un anume context, opțiunilor de lectură identice sau apropiate, de cultură filmică și muzicală (Vasile 2011, 93).

Arta cu „temă angajată” (Theodorescu, Porumb 2018, 58) de inspirație istorică rămâne o prestație obligatorie a mediului artistic, în perioada 1966-1989, iar participarea la expozițiile „tematice” și la cele „aniversare” constituie un atu social, în schimb artiștii devin mai liberi în tratarea acestor comenzi sociale pe care le pot executa acum de o manieră mult mai personală. S-ar putea spune că, în vreme ce *conținutul* operei „cu temă” rămâne încă sub controlul cenzurii ideologice, *forma* îi revine de acum artistului (Theodorescu, Porumb 2018, 600). Rigiditatea stilistică erijată în dogmă face loc acum unei varietăți mult mai mari de demersuri individuale. Dacă trebuie încă păstrată o recognoscibilitate realistă minimală, necesară pentru a face să „treacă” mesajul ideologic, în schimb aceasta poate fi îmbogățită, modulată, deformată chiar, prin tot soiul de jocuri grafice mai mult sau mai puțin expresioniste, gestualiste, prin citate „pop” sau „hiperrealiste”, cu adaosuri de colaje, de fotografii etc (Theodorescu, Porumb 2018, 613).

În 1968, se deschidea în sălile Casei Scânteii o mare expoziție retrospectivă - Expoziția artelor plastice (pictură, sculptură, grafică) organizată de un comitet UAP. Un eveniment important la care au participat delegați ai partidelor comuniste din toată lumea. Momentul avea o încărcătură propagandistică extraordinară, PCR dorind să demonstreze confrăților străini, prin toate mijloacele, dezvoltarea multilaterală a României pe care partidul o izbutise în anii din urmă. Se retrasează cu această ocazie linia directoare a creației românești, solicitându-se de la viitoarele opere o mai profundă pătrundere a vieții poporului muncitor, respingându-se ferm temele care nu sunt desprinse din acest sector sau nu sunt suficient de însuflețitoare pentru oamenii muncii, adevărații eroi ai noii lumi și beneficiarii de drept ai actului cultural (Enache 2018, 122).

Printre cele 514 piese, mai vechi sau mai noi, expuse la acest eveniment, se regăsesc și câteva lucrări istorice - 41 - în proporție infimă. Le vom enumera aici exclusiv pe cele realizate în 1967: *Întâlnirea dintre petroliști și țărani răsculați în 1907* de Emil Aniței, *Teroare fascistă* de Ion Bițan, *13 decembrie 1918* de Alexandru Ciucurencu, *Vasile Roaită* de Marin Iliescu, *13 decembrie 1918* de Tiberiu Krausz, *Demonstrație muncitorească 1918* de Gheorghe Labin, *V.I.Lenin* de M.H.Maxy, *Doftana* de Vasile Melica, *Partizani în Deltă* de Ion Pacea, *Miting muncitoresc pe Valea Prahovei în 1933* de Constantin Pauleț, *13 decembrie 1918* de Eugen Popa, *Februarie 1933* de Mihai Rusu, *Pâine greviștilor* de Ion Sălișteanu, *U.T.C.-iști în fața plutonului de execuție* de Gheorghe Șaru, *Ilie Pintilie* (basorelief) de Eftimie Bârleanu, *Comunist la Doftana* (gips) de Marius Butunoiu, *Grivița 1933* (gips) de Alexandru Deacu, *13 decembrie 1918* (gips) de Constantin Foamete, *13 decembrie 1918* (gips) de Alexandru Gheorghiuță, *Nu vom uita! Doftana 1940* (gips) de Octavian Ilica, *Lupeni 1929* (gips) de Ion Irimescu, *Partizani* (basorelief) de Ion Jalea, *V.I.Lenin* (bronz) de Dorio Lazăr, *1907* (gips) de Cornel Medrea, *Greva de la Lupeni din 1929* (gips) de Vladimir Predescu, *Ilegaliști* (gips) de Andrei Szobotka, *Fonaghi* (gips) de Artur Vetro, *Lupeni 1929* (gips) de Ion Vlad, *Portret*, din ciclul „Doftana” (gips) de Lelia Zuaf-

David, ciclul „*Lupeni 1929*” (tuș, guașă) de Constantin Baciuc, *Ioan Vodă cel Cumplit, Mircea cel Bătrân, Gheorghe Doja*, ilustrații pentru *Povestiri eroice*, Eusebiu Camilar de Marcela Cordescu, *Olga Bancic* (linogravură) de Gheorghe Ivancenco, *În ilegalitate* (gravură) de Natalia Matei, *I.C.Frimu* (linogravură) de Fred Micoș, *Grivița 1933, după represiune* (linogravură) de Gheorghe Naum, ciclul „*Lupta clasei muncitoare în ilegalitate*” (linogravură) de Victor Rusu Ciobanu, *Studiu pentru „1907”* (cărbune) de Rudolf Schweitzer-Cumpăna, *Ședință ilegală de partid* de Ioan Untch (Enache 2018, 123).

Totodată arta monumentală oficială din anii '60 și '70 ai secolului al XX-lea a cunoscut o dezvoltare cantitativă remarcabilă, dată fiind importanța pe care i-o acorda regimul, sistemul de propagandă, în vederea modelării ideologice, spirituale a „omului nou”. S-au lansat numeroase comenzi de sculptură și pictură monumentală, chiar de tapiserie bidimensională de mari dimensiuni, pe teme de istorie veche, modernă și contemporană, de ilustrare a realizărilor societății socialiste, portrete ale unor făuritori de istorie sau de cultură românească (Cârneli 2013, 67). Sculptura românească a trecut prin schimbări importante în anii '60-'70, pe traseul valorificării formale a sugestiilor preluate din zona artefactelor populare, „revelație” facilitată de redescoperirea lui Brâncuși, acesta fiind el însuși un punct de sprijin pentru mutația în discuție. Sculptura monumentală de comandă socială pe teme istorice, culturale și social-politice s-a distanțat și ea de arta oficială anterioară, însă într-un registru mai restrâns decât cel descris în rândurile de mai sus, adică în unul în care constante au rămas aderența la figurativ, la un realism de bază alături uneori cu o componentă clasicizantă sau cu discrete elemente de retorică romantică (Guță 2015, 23).

Realismul plasticii monumentale a început să se relaxeze, să se nuanțeze, a căpătat uneori nuanțe poetice, metaforice. Unii artiști au introdus o componentă expresionistă, uneori accentuată, în reprezentare, iar sinteza formală (în unele cazuri cu influențe folclorice), câteodată chiar o tendință de geometrizare, au câștigat la rândurile teren. Propunem câteva exemple de sculptură de for public ale anilor '60 ai secolului al XX-lea și din prima jumătate a decadei următoare: *Eminescu* de Gheorghe D. Anghel, 1966, bronz, București; *Neagoe Basarab* Doina Lie, 1968, piatră, Curtea de Argeș; *Mihai Viteazul* (ecvestră) de Oscar Han, 1968, bronz, Alba Iulia; *Lupeni '29* de Ion Irimescu, 1969, bronz, Lupeni; *Școala Ardeleană* de Romul Ladea, 1970, bronz, Cluj; *Electrificare* de Constantin Popovici, 1971, metal inox, Barajul de la Vidraru, Argeș; *Mircea cel Bătrân* (ecvestră) de Ion Jalea, 1973, bronz, Tulcea; *Ion Andreescu* de Paul Vasilescu, 1973, bronz, Buzău; *Sfatul bătrânilor* de Geza Vida, 1974, piatră, Baia Mare; *Horia, Cloșca și Crișan* de Ion Vlasiu, 1975, bronz, Cluj-Napoca (Marin 2008, 111).

În aceeași ordine de idei artele decorative sau artele aplicate cu funcționalitate decorativă, ambientală au fost privite multă vreme ca minore, asociate ca zonă de desfacere prin intermediul Fondului Plastic (sau, mai târziu, Decorativa) și nu au fost supuse aceluiași rigori estetic ideologic sau cenzorial (Popica, Zamfir 2011, 23).

Decorative, geometric-abstracte, stilizate, aceste exprimări sunt recuperate mai târziu în interpretarea istorică (a căutătorilor de *trans-* sau *neoavangarde*) tot ca limbaje *experimentale*, artiștii creatori fiind și ei tratați ca *experimentalisti*. La mijlocul anilor '60 ai secolului al XX-lea, artele decorative primesc o atenție deosebită pentru considerarea rolului lor social în construirea „omului nou”, în contextul noilor programe de construcții ale ansamblurilor arhitecturale urbanistice, așa-numitele de mai târziu „magistrale ale socialismului”. După modelul expozițiilor de stat din 1965 este organizată Expoziția de Stat a Artelor Decorative, care, din 1968, capătă și ea titulatura *republicană* (considerată o reușită, manifestarea impune și prezența artiștilor Ritz și Peter Jacobi ca reprezentanți ai genului, în cadrul pavilionului românesc la Bienala de la Veneția din 1970) (Popica, Zamfir 2011, 25).

În această perioadă, o serie de artiști din domeniile artelor majore migrează cu proiecte și comenzi și în zona artelor decorative; și invers, artiști din zona artelor decorative ajung să se exprime în zona artelor plastice majore. Ion Nicodim, Florin Ciubotaru, Geta Brătescu, Ritz și Peter Jacobi dezvoltă preocupări și soluții noi pentru domeniul tapiserie. Începând cu 1971 are loc Simpozionul de Ceramică de la Medgidia, care dezvoltă ceramica la scară de sculpturală monumentală (Oprea 2001, 49). Patriciu Mateescu, Lazăr Florian Alexie, Costel Badea, Vasile Cercel reprezintă o nouă direcție care apoi se instituționalizează, în cadrul Institutului de Arte „Nicolae Grigorescu”, de la București până la Cluj, prin cuplul de artiști Mircea Spătaru și Ana Lupaș (Barbosa 1976, 39). Accesul la materialele și resursele marilor combinate industriale fac ca arta decorativă din România comunistă să capete recunoaștere și reputație internațională în competiții bienale, trienale sau cvadriennale. Trebuie adăugat că domeniul avea de câștigat și prin lipsa filtrelor de control ideologic, atente și vigilente în domeniul artelor majore de reprezentare (Marin 2008, 168).

Așadar istoria a constituit dintotdeauna o bogată sursă de inspirație pentru artiștii din toate domeniile României comuniste. Vom include aici și banda desenată de inspirație istorică. După instaurarea regimului comunist în România, noile reviste pentru copii nu abordează sub nicio formă subiecte istorice, până în 1957. Și banda desenată, ca oricare altă formă de exprimare artistică din acele vremuri, a fost profund și dureros marcată de intervenția politicului (Ionescu 2003, 80).

În ultimii ani ai regimului Gheorghiu-Dej și primii ai regimului Nicolae Ceaușescu, doctrina internaționalismului proletar este înlocuită treptat de cea a naționalismului autohton, respectând însă la literă doctrina comunistă și indicațiile aparatului de partid și de stat. Astfel, scriitorii-scenariști și conducătorii revistelor pentru copii au primit sarcină de partid să scrie, respectiv să publice romane, nuvele, povestiri și benzi desenate cu tematică istorică (Marin 2008, 120).

De exemplu, sunt promovați doar conducători și domnitori de dinainte de anul 1859, care au luptat pentru patrie, contra vrăjmașilor externi (în general, turcii și tătarii), dar și contra boierilor autohtoni, de cele mai multe ori trădători și vânduți străinilor. Sunt glorificați astfel conducătorii agreați de partid, precum: Burebista, Decebal,

Basarab I, Vlad Țepeș, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Constantin Brâncoveanu, Tudor Vladimirescu, Nicolae Bălcescu, Alexandru Ioan Cuza, iar figurile lor sunt preluate și în benzile desenate. Așadar, benzile desenate din România comunistă au servit multă vreme ca subtile instrumente de propagandă ideologică, menite să-i amăgească pe tinerii cititori cu binefacerile noului regim, să rescrie istoria recentă sau mai îndepărtată a românilor (Preda 2017, 40).

Astfel, între 1947 și 1953 au apărut revistele „Licurici”, „Pogonici” și „Pionierul”. Imediat după moartea lui Stalin, în martie 1953, ele și-au schimbat numele (dar nu și conținutul și mai ales nu caracterul ideologic) în „Cravata Roșie”, „Luminița” și, respectiv, „Scânteia Pionierului”. Următoarea schimbare datează din 1967 - Nicolae Ceaușescu venise la putere de doi ani, în locul lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, decedat în 1965. Astfel, au dispărut „Scânteia Pionierului” și „Cravata Roșie” și locul lor pe piața publicațiilor pentru elevi a fost luat de săptămânalul „Cutezătorii”. Ultima schimbare s-a produs în 1980, când revista „Arici Pogonici” este înlocuită de „Șoimii Patriei” (Preda 2017, 43).

În toată această perioadă, autorii de benzi desenate au avut aprobarea să abordeze strict doar patru genuri ale benzii desenate: cea de actualitate, cu școlari, pionieri și muncitori, banda desenată umoristică, de multe ori cu personaje antropomorfe, BD science-fiction și BD istorică. Banda desenată istorică nu a avut drept de cetate în revistele românești decât după denunțarea dictaturii lui Stalin, la Congresul PCUS de la Moscova, din februarie 1956. Dar, după această dată, nu mai există publicație românească pentru copii care să nu publice benzi desenate istorice (Preda 2017, 51).

În revista „Cutezătorii”, între 1967 și 1989, apar an de an seriale de benzi desenate care îi au ca protagoniști pe domnitorii menționați mai sus, precum și acțiuni care se derulează în timpul domniilor acestora. La Editura Ion Creangă, înființată în 1970, au apărut cele mai multe dintre cărțile de BD editate în perioada socialistă, aproximativ 50 de albume. Dintre ele, un sfert sunt de BD istorice. Dintre acestea, cele mai multe au scenariile semnate de Radu Theodoru, romancier apreciat în epocă. Scenariile erau adaptate, în majoritate, după propriile sale romane și povestiri, pe care le va oferi spre ilustrare mai multor desenatori. Albumele au apărut în tiraje uriașe, fapt care subliniază în egală măsură importanța acordată de autoritățile culturale acestui gen BD, dar și că ele erau foarte apreciate de cititori: 1969 - *Șoimii Moldovei*, de Puiu Mănu, tiraj 48.000 de exemplare; 1970- *Asemiul*, de Dumitru Dobrică, tiraj 22.000 exemplare; 1973- *Memorut, stăpânul Biharei*, de Braum Ladislau, tiraj 45.000 exemplare; 1973- *Posada*, de Ion Deak -Cluj, tiraj 30.000 exemplare; 1974- *Ion Vodă Cumplitul*, de Puiu Mănu, tiraj 48.000 exemplare; 1977- *Călugăreni*, de Sandu Florea, tiraj 77.000 exemplare; 1979- *Misiune de sacrificiu*, de Sandu Florea, tiraj 80.000 exemplare (Titu 2003, 19).

Cel mai memorabil personaj de bandă desenată istorică este viteazul *Dan Buzdugan*, ostaș al Măriei Sale Mihai Viteazul, care luptă contra turcilor cu două buzdugane. Aventurile sale, imaginate de scriitorul Dumitru Almaș, au apărut în revista

„Cutezătorii” sub forma a patru episoade desenate de maeștri ai BD-ului românesc (Dan, Kiraly, Oroveanu, Radu 2016, 38).

Dar personalitatea care apare cel mai des în banda desenată istorică românească este *Burebista*: în 1978, în revista „Luminița”, desene de Ion Mihăescu, scenariu de Dumitru Almaș, în 1979 și 1980, în revista „Cutezătorii”, desene de Sandu Florea, respectiv de Valentin Tănase, și chiar sub formă de album - *Burebista-Regele Dacilor, Decebal- Vulturul Carpaților*, de Radu Theodom și Sandu Florea, tot în 1980. În 1980, statul român urma să organizeze un grandios jubileu, „2050 de ani de la întemeierea de către Burebista a statului unitar și centralizat geto-dac”, iar politrucii vor profita de eveniment pentru a-l integra în cultul personalității conducătorului statului român, Nicolae Ceaușescu. „Pentru a-i face pe plac Conducătorului, cercetătorii de la Institutul de Istorie al PCR au reinventat biografia regelui dac. Burebista a fost transformat într-un Nicolae Ceaușescu al Antichității. Iar Ceaușescu, într-un Burebista al sfârșitului de secol XX”, scria Zoe Petre în articolul „Cum au reinventat istoricii comuniști biografia lui Burebista” (Dan, Kiraly, Oroveanu, Radu 2016, 42).

Cinematografia românească va lansa filmul *Burebista*, Poșta Română va emite seria de timbre *Burebista*, iar desenatorii români vor primi sarcina să realizeze biografia oficială - în benzi desenate - a marelui conducător geto-dac. Cei patru regi ai României moderne sunt complet ignorați de banda desenată istorică românească din timpul socialismului. Accentul este pus pe masele anonime care au făurit istoria sau pe eroi - oameni obișnuiți care s-au sacrificat pentru binele semenilor lor, cum a fost, de exemplu, „Eroina de la Jii”, Ecaterina Teodoroiu. În 1977, în contextul aniversării a 60 de ani de la bătălia de la Mărășești, Vintilă Mihăescu (desenator) și Costache Anton (scenarist) narează în imagini povestea Mariei Zaharia, o fetiță de 12 ani care este împușcată de nemți în timp ce ajută Armata română. În fine, în 1987, revista „Cutezătorii” publică banda desenată *Grenadierul*, desenată de Puiu Mănu, după un scenariu scris de Petru Demetru Popescu, și care narează povestea soldatului Constantin Mușat, care, deși își pierduse brațul stâng în luptă, a refuzat să fie demobilizat și a continuat să lupte, specializându-se în aruncatul grenadelor, până a fost împușcat de nemți în timpul bătăliei de la Oituz, în 1917 (Dan, Kiraly, Oroveanu, Radu 2016, 66).

Un observator atent al istoriei benzii desenate românești va remarca faptul că au fost publicate în perioada comunistă foarte puține benzi desenate istorice care au abordat subiectul Primului Război Mondial și pe cel al Unirii de la 1918 (unirea cu Transilvania, Basarabia și Bucovina nu există pentru scenariștii BD de atunci), mult mai puține decât cele consacrate celui de-al Doilea Război Mondial, apărute în aceeași perioadă. Partidul Comunist din România, înființat în 1921 și interzis în 1924 de guvernul liberal, cu acceptul Regelui Ferdinand, nu doar că nu avusese nicio contribuție la Unirea cu Transilvania, dar nici nu recunoștea Unirea cu Basarabia și milita pentru alipirea Bucovinei la Ucraina și a Dobrogei la Bulgaria. Așa încât subiectul Primul Război Mondial nu putea servi propagandei comuniste, spre deosebire de cel de-al Doilea Război Mondial, care a condus la instaurarea regimului comunist în țara noastră



vreme de mai bine de 40 de ani. De altfel, din toată perioada războiului care, pentru România, a început pe 22 iunie 1941, cu celebrul ordin al Mareșalului Ion Antonescu, „Ostași, vă ordon, treceți Prutul!”, și s-a încheiat pe 9 mai 1945, banda desenată românească acoperă doar anul 1944 și în special vara-toamna acestui an, respectiv insurecția de la 23 august 1944 și luptele de eliberare a României de sub ocupația armatei germane. Toate aceste benzi desenate hiperbolizează rolul partizanilor comuniști care au sabotat mașina de război nazistă și al brigăzilor muncitorești care ar fi luptat cot la cot cu soldații români pentru eliberarea României (Dan, Kiraly, Oroveanu, Radu 2016, 77).

Deși lovitura de stat de la 23 august 1944 (sub denumirea de insurecție, evident) este menționată de numeroase ori, niciun autor BD român nu s-a încumetat s-o ilustreze sub formă de bandă desenată, pentru că ar fi trebuit menționat Regele Mihai. Merită precizat și faptul că, de asemenea, nicio bandă desenată nu menționează faptul că diviziile românești au luptat pentru eliberarea Ungariei, Cehoslovaciei și Austriei. Este momentul să precizăm că banda desenată istorică românească a fost una dintre cel mai atent supravegheate și cenzurate de ideologii de partid. Unii desenatori își amintesc și azi cu câtă severitate redactorii-șefi ai revistei „Cutezătorii” și instructorii (cenzorii) de la Consiliul Culturii și Educației Socialiste urmăreau ca nu cumva desenele să sugereze o cruce. Biserici, preoți și călugări nu au apărut niciodată în lucrările de istorie contemporană (doar în cele din perioada feudală). De asemenea, la lucrările în culori se urmărea cu multă atenție ca nu cumva să apară una lângă alta culorile roșu, alb, verde - adică steagul Ungariei. În mod straniu, trebuie menționat și faptul că niciodată un secretar sau un activist de partid nu a fost personaj al vreunei benzi desenate românești și chiar Nicolae Ceaușescu, conducătorul României, apare - nenumit - doar în două lucrări, care narau tinerețea revoluționară a acestuia. În ciuda calităților grafice deosebite și a scenariilor incitante, trebuie recunoscut faptul că banda desenată istorică (mai ales cea care abordează istoria recentă – Al Doilea Război Mondial) a fost concepută de ideologii comuniști din perioada 1960-1989 drept un instrument de propagandă (Dan, Kiraly, Oroveanu, Radu 2016, 80).

O altă modalitate de răspândire de tip propagandisc a ideologiei comuniste în România a constituit-o expozițiile tematice din muzee. În colecțiile Muzeului Național al Banatului din Timișoara, la secția Istorie, există o serie de tablouri realizate de către pictorul Franz Ferch (1900-1981). Istoria a fost un domeniu care l-a atras întotdeauna pe pictorul Franz Ferch. Descoperirile sale arheologice, pe care le-a clasificat de-a lungul deceniilor într-o colecție demnă de remarcat, fac astăzi obiectul unor exponate valoroase din cadrul Muzeului Banatului din Timișoara, în timp ce considerațiile artistului cu privire la trecutul istoric al patriei sale au fost sintetizate în manuscrisul „Aufzeichnungeneines Scherbensammlers / Consemnările unui colecționar de cioburi”. Sălile departamentului de istorie din cadrul Muzeului Banatului Timișoara erau ornate în anii '70 ai secolului XX, cu imagini murale mari, exemplificative în ulei și tempera de mâna pictorului Franz Ferch, începând cu expoziția despre comunitatea preistorică

până la istoria epocii moderne; acestea servind drept material didactic pentru privitori. Expoziția conținea îndeosebi planșe numeroase cu tema dezvoltării istorice a orașului Timișoara care au fost create de către Franz Ferch (Drăghia, Lăcătușu, Popescu, Preda 2016, 42).

Picturile cu tematică istorică, ca parte din arta oficială a regimului comunist, așa-numita artă angajată, realizate de Franz Ferch și care astăzi sunt parte din patrimoniul Muzeului Național al Banatului Timișoara, cuprinde următoarele lucrări de pictură: *Despre dezvoltarea istorică a orașului Timișoara* (12 tablouri), *Timișoara în secolul XIV* (2 tablouri), *Doja la porțile Timișoarei* (1 tablou), *Doja - cei fără nume* (1 tablou), *Martiriul lui Doja* (1 tablou și 1 schiță), *Răsculații ce vor fi exilați în Banat* (3 tablouri), *Fântâna Prințului Eugeniu de Savoia* (1 tablou) (Drăghia, Lăcătușu, Popescu, Preda 2016, 48).

Așadar, Franz Ferch a fost unul dintre cei mai îndrăgiți pictori ai șvabilor din Banat, și deci din România, datorită faptului că arta sa a izvorât din habitatul patriei apropiate și pentru că transmite înțelegerea profundă a pictorului pentru conaționalii săi. Opera sa vastă, care cuprinde conform artistului, peste 600 de tablouri, amintește de confruntarea cu diferitele tendințe artistice ale vremii, de abilitatea metamorfică și agilitatea spirituală a acestui pictor bănățean, de etnie germană, din România, care ne permite să reținem, din nou și din nou, puterea sa creatoare neobosită prin fiecare tablou realizat (Drăghia, Lăcătușu, Popescu, Preda 2016, 51).

Totodată arta regimului comunist din România pentru perioada 1980-1989 este un amestec de „realism angajat” și „modernism moderat”, nefiind decât arta impusă, de rutină, de care are nevoie orice stat, orice regim politic totalitar, comunist. Așa cum în domeniul politologic s-a vorbit de lupta dintre două discursuri ideologice puternice - marxism și naționalism -, luptă în care naționalismul ajunge să corupă, să deformeze și să naționalizeze marxismul, tot astfel se poate vorbi, pentru domeniul artistic, pentru această perioadă, de lupta dintre două discursuri ideologice asupra artei: discursul artei angajate sau al artei pentru societate și cel al artei pure sau al autonomiei estetice (Verdery 1994, 81).

Anii '80 ai secolului XX din România reprezintă perioada de delir al unui naționalism comunist de stat în care reînnoirea la o metodologie stalinistă a puterii se combină cu amintita tactică de simulare a „schimbărilor” în toate domeniile. Blocajul politic și economic de natură clar retrograd, la care se adaugă controlul total al populației prin intermediul Miliției și Securității, face ca România acestor ani să devină o societate închisă, izolată de restul lumii, lovită de stagnare și de declin socio-cultural. Alături de arta oficială, majoritatea artiștilor se străduiesc să continue și să prezeve cu tenacitate ceea ce au câștigat anterior în materie de liberalizare culturală (Corobca 2020, 673).

Plasată sub controlul strict al partidului, viața artistică sărăcește la rândul său. În 1981, un raționalizat „plan de patru ani pentru dezvoltarea literaturii” este făcut public, iar alocațiile bugetare destinate culturii sunt puternic reduse: fondurile din 1984 sunt

diminuate cu 40% față de 1983, de exemplu. După faimoasele „teze din iulie” 1971, „tezele de la Mangalia” din 1983 relansează campania anticulturală, țintind de data asta nu doar intelectualii și oamenii de artă de toate felurile, ci și instituțiile (Corobca 2020, 676). Fenomene despre care se credea că au dispărut definitiv încep să reapară. Cenzura își impune din nou în mod deschis prezența prin funcționarii atotputernici de la CCES (Consiliul Culturii și Educației Socialiste, numele dat acum de Nicolae Ceaușescu fostului Minister al Culturii). Schimburile culturale internaționale se reduc și ele brutal; programul televiziunii naționale este redus la două ore zilnic, consacrate în cea mai mare parte îndoctrinării politice; contactele cu străinătatea sunt strict controlate și se diminuează sensibil, în timp ce artiștii au din nou mari dificultăți când vor să călătorească „peste hotare”. Mulți dintre ei preferă de aceea să rămână în Occident (Corobca 2020, 679).

Cultura vizuală oficială se desfășoară acum pe câteva linii tematice clare: figurile istorice ale românilor, cultul lui Ceaușescu, realizările societății socialiste și folclorul. Artiștii oficiali sau semioficiali continuă să producă „opere angajate” în ritmul constant câștigat anterior, fără mari modificări stilistice, dar cu o mai subliniată aplecare spre figura lui Nicolae Ceaușescu, deși de obicei practică două sau trei dintre tematicile amintite. Pentru arta ilustrând realizările societății socialiste, pot fi amintite aici tot numele lui Eugen Popa, Ion Bitzan, Vladimir Șetran, Dimitrie Grigoraș, Doru Bucur, Vasile Celmare și altele (Garofeanu, Hăulică, Gherasim 2012, 60).

Să precizăm că expoziții oficiale erau, instituțional vorbind, și cele de tip salon național, municipal, regional (de arte plastice), iar orizontul tematic al acestora era mai cuprinzător, incluzând portretul în diverse variante, pictura și grafica inspirate de istorie, cea negrevată de retorică agresivă, reprezentări de peisaj industrial fără vector politic, secvențe de peisaj natural și citadin, naturi statice (unele, în speță cele florale găsindu-și locul, câteodată, și în contextul expozițiilor „omagiale” și „aniversare”) (Garofeanu, Hăulică, Gherasim 2012, 70).

În această perioadă iau din nou avânt expozițiile colective sau tematice, din ce în ce mai numeroase, celebrând sau comemorând tot soiul de momente și de sărbători din istoria „sacră” a Partidului Comunist Român, a țării sau a biografiei lui Nicolae Ceaușescu. Într-un mod ce amintește de prima etapă stalinistă a regimului, în toate expozițiile de artă, aproape fără excepție, tronează la loc de cinste portretele idealizate ale dictatorului și ale soției sale, Elena Ceaușescu, compoziții alegorice „omagiale” în care „cel mai iubit fiu al poporului” sau familia „prezidențială” sunt reprezentați într-o manieră maiestuoasă, glorificatoare. Tablourile erau de cele mai multe ori portrete ale lui Nicolae Ceaușescu și ale soției sale înconjurați de copii sau de oameni ai muncii în timpul vizitelor de lucru, și erau realizate de artiști precum Vasile Pop Negreșteanu sau Constantin Nițescu, compoziții care ilustrau marile realizări ale „Epocii Ceaușescu”, precum și aspecte ale activității celor doi din anii ilegalității, fiind semnate de Eugen Palade, Cornelia Ionescu sau Dan Rotaru. Sculpturile erau de asemenea prezente, cele mai cunoscute fiind portretul în bronz al lui Nicolae Ceaușescu realizat de Ion Jalea sau

grupul sculptural realizat de de Gabriela Manole Adoc și Gheorghe Adoc, care-l înfățișau pe liderul comunist român înconjurat de mari personalități istorice românești. Tapițeriile incluse în aceste expoziții erau, în marea lor majoritate, portrete omagiale ale lui Nicolae Ceaușescu, cele mai cunoscute fiind cele semnate de Cornelia Ionescu sau Ileana Balotăț (Marin 2008, 209).

În mod simetric cu strania demodernizare a economiei, de care vorbesc comentatorii politici ai epocii, o brutală involuție estetică se abate peste producția de „artă angajată” sau artă de „comandă”, obligată din nou să utilizeze clișee vizuale anacronice. Acest gen de artă oficială coboară din nou la nivelul unui discurs plastic demodernizat și printr-un primitivism ideologic subiacent, dar și printr-o ritualizare impusă a formulării vizuale, ce ajunge să amintească uneori timpurile revolte ale realismului socialist. Expozițiile tematice oficiale continuă să celebreze momente din istoria noastră rescrisă din perspectiva ideologică a P.C.R. (manifestările „aniversare”), prezintă ipostazieri ale „vieții și construcției socialiste” (Marin 2008, 215).

Apar, în aceeași ordine de idei, ca semn al epocii, expoziții sau cel puțin lucrări dedicate unor episoade din „tinerețea revoluționară” a lui Nicolae Ceaușescu și a soției sale (manifestările „omagiale”). S-au organizat și ample manifestări cu iz protocronist/naționalist: exemplul emblematic în sensul acesta a fost expoziția prilejuită de aniversarea a „2050 de ani de la formarea statului dac centralizat și independent sub conducerea lui Burebista” (Sala Dalles, 1980), expoziția constituind unul din evenimentele care au omagiat un moment istoric incert - despre importantul rege dac și cronologia faptelor sale. Știindu-se destul de puține lucruri - care servea însă cât se poate de bine cultul „marelui conducător” născut la Scornicești și sugera o filiație bimilenară de lideri glorioși ai melegurilor carpato-danubiene-pontice, filiație menită mai ales să-l pună în valoare pe cel mai recent, Nicolae Ceaușescu (Marin 2008, 222).

Există deci mai multe tipuri de instrumente implicate în transmiterea publică a mesajului omagial: volumele omagiale tipărite în țară și în străinătate, înregistrări muzicale (discuri), cinematografia, radioul și televiziunea, manifestările de masă, alte manifestări având un caracter omagial (expoziții, simpozioane omagiale, diferite tipuri de spectacole artistice) organizate în România sau în străinătate. Analiza acestora subliniază confiscarea graduală a acestor instrumente scopului general al promovării cultului lui Nicolae Ceaușescu în spațiul public românesc. Perspectiva instituțională asupra analizării fenomenului de adorare publică a liderului identifică cele mai importante instituții de partid, stat, de masă sau afiliate PCR implicate în susținerea și transmiterea publică a mesajului omagial dedicat lui Nicolae Ceaușescu, după un plan aprobat de cele mai importante foruri de partid (în special, Secretariatul Comitetului Central al Partidului Comunist Român ) (Marin 2008, 230).

Aparatul românesc de propagandă a construit biografia liderului comunist român de tânăr revoluționar. Analiza vizează confruntarea conținutului oficial asupra activității revoluționare a lui Ceaușescu cu versiunea autentică a acesteia, așa cum rezultă din informațiile oferite de sursele memorialistice și într-o oarecare măsură de

documentele de arhivă. Se poate observa tendința de a i se atribui lui Ceaușescu un rol important, dar fals, în desfășurarea anumitor evenimente. În cursul anilor 1970, versiunea oficială asupra tineretii revoluționare a lui Nicolae Ceaușescu a inclus invariabil câteva evenimente, care l-au transformat pe acesta într-un revoluționar de profesie: a) participarea lui Nicolae Ceaușescu la activitatea Comitetului Național Antifascist Român (CNAR); b) procesul de la Craiova din 1934; c) procesul de la Brașov din 1936; d) perioada detenției în închisoarea Doftana; e) demonstrația muncitorească din 1 Mai 1939; f) contribuția lui Nicolae Ceaușescu la reorganizarea Uniunii Tineretului Comunist (UTC); g) anii de detenție (1940-1944). Introducerea acestora în discursul public omagial era, de obicei, legată de sărbătorirea trecerii unui număr semnificativ de ani de la momentul producerii respectivului eveniment (Marin 2008, 249).

Legătura simbolică a lui Nicolae Ceaușescu cu marile personalități istorice incluse în panteonul său personal a fost evidențiată și de momentul investirii sale în funcția de președinte al RSR în martie 1974. Imaginea emblemă reținută în presa scrisă și ulterior, în tablourile portret dedicate acestuia, este aceea a unui Nicolae Ceaușescu ținând un sceptru în mână, iar peste piept purtând o eșarfă tricoloră. Această postură a liderului comunist român nu este una menită doar să sugereze o putere autoritară, regală, redată prin simbolul sceptrului, cum ar putea părea la prima vedere. Din contră, imaginea prezentată este una care se încadrează foarte bine la capitolul unei tradiții reinventate, în accepțiunea dată sintagmei de către Eric Hobsbawn (Burakowski 2011, 169). Este vorba despre inducerea unei anumite percepții asupra persoanei conducătorului Nicolae Ceaușescu prin asocierea sa cu elementele tradiționale ale reprezentării puterii politice: poziția hieratică, specifică reprezentărilor conducătorilor în tradiția românească, precum și atributul tradițional al unei puteri de tip regal, sceptrul. O asemenea proiecție a liderului comunist român în spațiul public dobânda un rol legitimator sau de construire a unei legitimări politice pentru conducerea sa, prin uzitarea și integrarea cadrelor prestabilite și familiare mentalului colectiv, legate de imaginile tradiționale specifice marilor conducători români în reprezentarea sa oficială de președinte al statului socialist român. Cu alte cuvinte, puterea lui Nicolae Ceaușescu era legitimată prin filtrarea imaginii sale publice din perspectiva unor elemente tradiționale, familiare în mentalul colectiv românesc, care în plus, făcea și mai credibilă, pretenția sa de a se așeza în directă descendență a marilor eroi naționali (Burakowski 2011, 188).

Un exemplu în acest sens este identificarea activității lui Nicolae Ceaușescu cu cea a lui Mihai Viteazul, consacrată unificării celor trei țări române, era sugerată de fotomontajul publicat de *Flacăra*, cu prilejul aniversării zilei de 1 decembrie 1983. Pe două pagini paralele, erau incluse, într-o perfectă simetrie, poza lui Mihai Viteazul ținând sceptrul în mână, dedesubt fiind reprodușă imaginea binecunoscută a intrării sale în Alba Iulia, respectiv poza lui Nicolae Ceaușescu de la investirea sa în funcția de președinte al Republicii, ținând sceptrul și purtând eșarfă tricoloră, însoțită, de un

instantaneu fotografic de la recenta sa vizită în orașul Unirii, momentul intrării pe aceleași Porți ale Cetății III, pe traseul pe care îl urmasese și ilustrul său predecesor (Deac 2004, 29 ).

Probabil cel mai cunoscut și uzitat ca material ilustrativ pentru articolele omagiale publicate de presa scrisă era portretul liderului comunist român, semnat de către Constantin Piliuță și intitulat sugestiv, „Întâiul președinte”. Construită pe două planuri distincte, această lucrare plastică îl prezenta în prim plan pe Nicolae Ceaușescu la un pupitru, împodobit cu stema PCR, ținând sceptrul în mână și purtând eșarfa tricoloră. În planul al doilea, în spatele liderului comunist român se regăsea o galerie de personaje istorice, așezate fiecare în nișa lor: Burebista, Mircea cel Bătrân, Mihai Viteazul, Ștefan cel Mare, Al. Ioan Cuza și Nicolae Bălcescu (Theodorescu, Porumb 2018, 443). Această prezentare selectivă și personalizată a istoriei naționale, culminând cu persoana lui Nicolae Ceaușescu era determinată, așa cum am menționat anterior, de semnificația mesajului pe care aceste figuri de personalități istorice îl puteau transmite: acela al unor lideri dedicați cauzei și luptei pentru apărarea și consolidarea suveranității, unității și independenței naționale, dar care, unii dintre ei, s-au și remarcat prin conduceri pline de realizări pe plan politic și militar. Pentru accentuarea mesajului propagandistic, regulile științei istorice erau ignorate deliberat. Astfel, autorul tabloului l-a situat pe Mihai Viteazul înaintea de Ștefan cel Mare, care, astfel, era poziționat exact în spatele lui Nicolae Ceaușescu, pe axul central al tabloului, pentru a crea impresia unei legături între cei doi. O altă lucrare, în fapt o variație pe aceeași temă a tabloului lui Constantin Piliuță era semnată de Eugen Popa și intitulată sugestiv „Inscripție pe drapel”. În cadrul acestei compoziții plastice, Nicolae Ceaușescu era reprezentat cu eșarfa tricoloră peste piept, iar în spatele său se pot descifra siluetele lui Burebista, Mihai Viteazul, Ștefan cel Mare, Horea, Cloșca și Crișan și Alexandru Ioan Cuza (Theodorescu, Porumb 2018, 459).

O altă lucrare identificată din același repertoriu tematic al sublinierii legături organice dintre trecutul glorios și prezentul și mai glorios, prin intermediul personalității conducătorului Nicolae Ceaușescu, este cea semnată de Valentin Tănase și intitulată tot „Omagiu”. În centrul tabloului este reprezentat cuplul Ceaușescu, iar pe fundal se poate distinge steagul național. În partea stângă a lucrării este prezentată la modul simbolic evoluția istorică a poporului român, fiind identificate, prin conturare imaginea marilor eroi ai istoriei naționale (Burebista, Decebal, Mihai Viteazul, Alexandru Ioan Cuza, masele populare ca eroi colectivi care au înlăptuit Marea Unire de la 1918) sau a simbolurilor istorice asociate conducerii acestora (stema Moldovei și Țării Românești), principalele momente ale luptei poporului român pentru independență și unitate. Faptul că Nicolae Ceaușescu este reprezentat ca având privirea îndreptată spre aceste simboluri istorice sugerează postura sa de continuator al marilor idealuri istorice de unitate și neatârnamare națională, promovate de predecesorii săi iluștri, activitatea sa în acest sens fiind adaptată cerințelor dezvoltării României contemporane. Contribuția liderului comunist român la asigurarea independenței prin dezvoltarea

economică a țării este sugerată prin prezentarea, în partea dreaptă a tabloului, a principalelor realizări-simbol ale conducerii sale: metroul, Canalul Dunăre-Marea Neagră, hidrocentralele de la Porțile de Fier și marile unități industriale (Theodorescu, Porumb 2018, 476).

Totuși dacă lăsăm deoparte arta oficială și mai ales cea de inspirație istorică și încercăm să analizăm numai creația artistică autonomă, eludând contextul politic, așa cum procedează de fapt cei mai mulți dintre comentatori, lucrurile se prezintă într-o lumină diferită de ceea ce ne-am așteptat având în vedere situația socio-economică dezastruoasă. Într-o lectură pur stilistică, dintr-o perspectivă ce ia în considerare numai operele, creația propriu-zisă, evoluția artistică de la sfârșitul anilor '70 și din anii '80 ai secolului al XX-lea se prezintă destul de spectaculos (Deac 2004, 44).

### Referințe bibliografice

- Barbosa, Octavian. 1976. *Dicționarul artiștilor români contemporani*. București: Editura Meridiane.
- Burakowski, Adam. 2011. *Dictatura lui Nicolae Ceaușescu 1965-1989*. Iași: Editura Polirom.
- Cârnelci, Magda. 2013. *Artele plastice în România 1945-1989. Cu o addenda 1990-2010*. Iași: Editura Polirom.
- Cioroianu, Adrian. 2005. *Ce Ceaucescu qui hante les Roumains. Le mythe, les représentations et le culte du Dirigeant dans la Roumanie communiste* (deuxième édition révisée). Bucharest: Éditions Curtea Veche, L'Agence Universitaire de la Francophonie.
- Cioroianu, Adrian. 2006. *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc*. București: Editura Curtea Veche.
- Corobca, Liliana. 2020. *Panorama comunismului în România*. Iași: Editura Polirom.
- Dan, Călin, Kiraly Iosif, Oroveanu, Anca, Radu, Magda (coord.). 2016. *Arta în România între anii 1945-2000. O analiză din perspectiva prezentului*. București: Editura UNArte.
- Deac, Mircea. 2004. *Fără rame, fără soclu*. București. Editura Medro.
- Enache, Monica Oana. 2018. *Arta și metamorfozele politicului. Tematica istorică în arta oficială românească între 1944-1965 (pictura, sculptura, grafica)*. Târgoviște: Editura Cetatea de Scaun.
- Frunză, Victor. 1990. *Istoria stalinismului în România*. București: Editura Humanitas.
- Garofeanu, Ruxandra, Hăulică, Dan, Gherasim, Paul. 2012. *Artistul și puterea. Ipostaze ale picturii românești în perioada 1950-1990*, catalog expoziție. București: Editura Art Society.
- Groys, Boris. 2009. *Post-scriptumul comunist*. Cluj-Napoca: Editura Idea Design & Print.
- Guță, Adrian. 2015. *Revista Arta. O scurtă istorie*. Cluj-Napoca: Editura Echinox.
- Ionescu, Radu. 2003. *Uniunea Artiștilor Plastici din România*. București: Editura UAP.
- Marin, Manuela. 2008. *Originea și evoluția cultului personalității lui Nicolae Ceaușescu 1965-1989*. Alba-Iulia: Editura Altip.
- Oprea, Petre. 2001. *Două perioade din istoriografia artei românești moderne și contemporane*. București: Editura Maiko.
- Popica, Radu, Zamfir, Anca Maria. 2011. *Arta sub comunism. Arta oficială a regimului comunist în colecția Muzeului de Artă Brașov (1945-1989)*. Brașov: Editura Muzeului de Artă Brașov.
- Preda, Caterina. 2017. *The State Artist in Romania and Eastern Europe: The Role of the Creative Unions*. București: Editura Universității din București.
- Shafir, Michael. 1985. *Romania: Politics, Economy and Society*. Miami: Editura Lynne Rienner.
- Titu Alexandra. 2003. *Experimentul în arta românească după 1960*. București: Editura Meridiane.
- Theodorescu, Răzvan, Porumb, Marius. 2018. *Arta din România. Din preistorie în contemporaneitate*, vol. II. București, Cluj-Napoca: Editura Academiei Române, Editura Mega.

- Vasile, Cristian. 2011. *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu. 1965-1974*. București: Editura Humanitas.
- Verdery, Katherine. 1994. *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*. București: Editura Humanitas.



Simona DRĂGAN  
(Universitatea din București)

**Dărnicie și magnificență. *Messer Torello și Saladin*, o lectură (inter)culturală din Boccaccio**

**Abstract: (Generosity and magnificence. *Messer Torello and Saladin*, an (inter)cultural reading of Boccaccio)** Starting from *novella* 10.9 of the *Decameron*, one from a series devoted to stories about liberality and magnificence, the article confronts it to the context of ‘global Trecento’ relations with the religious alterity in Italy. In the wake of some extraordinary events, an improbable friendship comes to connect the hearts of a Christian named Torello and of the Muslim sultan Saladin. Is Boccaccio unusually benevolent regarding the religious liberties of his time, or the story truly reflects the spirit of a more tolerant age? The paper explores the historicized context of this *novella* in the late Middle Ages in the Mediterranean world, particularly against the history of the crusades, and eventually includes a few visual echoes of this story in the art of the wedding gifts. I also try to understand to what extent the medieval value of courtesy was a common idiom in rival religions, so that the chivalrous virtues could become a *lingua franca* in the relations between men of different religion and social ranks.

**Keywords:** *cultural history, Trecento, alterity, courtesy, marital fidelity, cassoni.*

**Rezumat:** Pornind de la *novella* 10.9 a *Decameronului*, din ziua destinată istoriilor despre dărnicie și mărinimie, studiul analizează o perspectivă de „Trecento global” în raporturile cu alteritatea religioasă din Italia. Între creștinul Torello și sultanul musulman Saladin se leagă, în urma unor întâmplări extraordinare, o prietenie neverosimilă. Este Boccaccio mai binevoitor privind libertățile religioase ale acelei perioade, sau o asemenea istorie reflectă chiar spiritul unei epoci mai tolerante? Lucrarea va urmări contextul istoric al *novellei* din perspectiva multiculturalității Evului Mediu central și târziu în bazinul Mediteranei, a istoricului cruciadelor și a câtorva ecouri vizuale ale acestei istorii particulare în arta darurilor matrimoniale. Voi arăta, de asemenea, în ce măsură curtenia transcende religiile adversare, astfel încât virtuțile cavalierești devin o *lingua franca* în relațiile medievale dintre bărbați de religie și ranguri diferite.

**Cuvinte-cheie:** *istorie culturală, Trecento, alteritate, curtenie, virtute conjugală, cassoni.*

## Introducere

În cea din urmă zi dintre cele zece ale *Decameronului*, ultimul rege al zilei este Pamfilo, care va dedica acest final de drum poveștilor despre dărnicie și corolarul ei, mărinimia. Cu o seară înainte Emilia îl încoronează simbolic ca rege și declară că misiunea lui va fi cea mai dificilă, căci va trebui „să îndrepte tot ce au greșit ceilalți” (Boccaccio 1975, II, 404). Dedicând această zi celor două calități sus-numite, Pamfilo încheie, de fapt, cele zece zile și o sută de povestiri într-un mod simbolic. Lumea zilei

a zecea a fost interpretată și de alți autori ca fiind una „în afara grației divine”, „relaicizată”, în care locul divinității este luat de umanitatea exemplară (Barthouil 1982, 250), ba chiar de o „etică umanistă și burgheză”<sup>1</sup> (*ibid.*, 258). Totuși, în povestirile ultimei zile, putem afirma și ideea că cele două calități vizate constituie variante seculare ale celei mai importante virtuți teologice din Evul Mediu târziu, adevărată *radix virtutum*, caritatea. Omul darnic și pios – de regulă, față de săraci sau față de Biserică – devine, schimbând contextul, un cavaler desăvârșit, mărinimos, gata să le ofere celorlalți, așa cum se va vedea din ultimele zece povestiri, tot ceea ce mintea omului poate imagina: de la bunuri materiale până la femeia iubită sau chiar la propria viață. În plus, când dărnicia se combină cu „faima vrednică de laudă” (după spusa lui Pamfilo), ea devine magnificență. Ultimele zece povestiri sunt, așadar, o mică saga a celor mai uimitoare acte de cavalerism, curtoazie și magnanimitate.

Penultima dintre ele poate fi citită și ca un ecou al atmosferei de „Trecento global” despre care se vorbește tot mai mult în prezent în studiile istorice și de istoria artei (Keene & Whittington ed. 2020; Dale 2023). Între creștinul Torello și sultanul Saladin se leagă, în urma unor întâmplări extraordinare, o prietenie neverosimilă. Este Boccaccio mai binevoitor privind libertățile religioase ale acelei perioade, sau o asemenea istorie reflectă chiar spiritul unei epoci mai tolerante?

Povestirea 10.9 a *Decameronului* a fost considerată de un exeget, pe drept cuvânt, una dintre istoriile cele mai senine și mai fericit încheiate din Boccaccio (Miziołek 2002, 447). Faptele ei sunt următoarele: Saladin află de pregătirile pentru Cruciada a Treia și pornește incognito să îi cunoască pe creștini chiar în teritoriile lor, pentru a înțelege cu cine se va confrunta. În Lombardia îl întâlnește pe *Messer* Torello di Strà, locuitor al Paviei, care îl primește la el acasă, îl ospătează generos, iar soția Adalieta îi oferă la sfârșit niște haine bogate. După acest episod, Torello pleacă la cruciadă și îi spune soției să îl aștepte un an, o săptămână și o zi, iar în caz că nu revine, îi cere să se recăsătorească, convins că femeia ar opune o rezistență inutilă cererii rudelor ei. Insistă în acest sens, deși ea refuză inițial și îi declară că l-ar aștepta oricât. Torello este făcut prizonier la Acra și, printr-un concurs de împrejurări, este recunoscut și devine crescătorul șoimilor lui Saladin, „regele Babiloniei”, cum scrie Boccaccio. Rămâne mai apoi alături de sultan în Alexandria, în cele mai bune condiții, aproape ca un coregent.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Notă.* În absența altor precizări, toate traduceriile din acest text aparțin autoarei.

<sup>2</sup> Deși ideea este exagerată, a fost formulată de Karina F. Attar (Attar 2016, 92). În opinia noastră, retorica sultanului, care cere ca întreaga sa curte să-l preacinstească pe Torello ca pe sultanul însuși, nu are inițial implicații politice nici măcar la nivel declarativ. Într-adevăr, sultanul va formula ulterior ideea că Torello ar fi trăit alături de el ca un coregent („*che voi e io viver dobbiamo, nel governo del regno che io tengo, parimente signori vivuti fossimo insieme*”), însă abia când Torello este hotărât deja să se întoarcă în Italia, fraza sultanului debutând, de altfel, cu cuvintele „mi-ar fi plăcut” („*sarebbemi stato carissimo*”), semn că nu mai este cazul de așa ceva. Vezi ed. it., 739.

Mai multe povestiri din Boccaccio (4.4, 5.9, 6.4, 10.9) menționează creșterea șoimilor ca obicei răspândit în Evul Mediu atât printre nobilii creștini, cât și printre cei musulmani. Deja observăm că un astfel de obicei îi aduce aproape pe Torello și Saladin în povestirea 10.9, iar informațiile istorice confirmă, de exemplu, că și în Egiptul mameluc se ofereau deseori șoimi și vulturi (în general, păsări de vânatoare) ca daruri regale, ca și pentru rangurile militare înalte din lumea musulmană (Barker 2014, 89). Este o epocă în care șoimăritul, inclusiv în serviciul unui sus-pus musulman, atrage prestigiu, ceea ce se poate citi și în *novella* 10.9. De asemenea, în Evul Mediu, între lumea musulmană și cea europeană hainele bogate, ca și caii, câinii de vânatoare și șoimii se trimit adesea în schimburi de daruri diplomatice (Cutler 2001, 252, nota 24). Șoimii au continuat să constituie o parte simbolică a darurilor, a ceremonialurilor de curte și chiar a tributului până târziu și în Imperiul Otoman, deși, după apariția armelor de foc, vânatoarea de păsări nu se mai realiza cu șoimi (Vătămanu 2015; Pippidi 1996). Un șoim dresat așezat pe brațul stăpânului făcea parte dintr-un *decorum* de noblețe și statut social care apare în multe imagini medievale curtenesti și de vânatoare, inclusiv europene.<sup>1</sup>

Într-un codice miniat<sup>2</sup> (Tesnière 1999, 217) dintre cele dedicate capodoperei lui Boccaccio, unica scenă figurativă alăturată povestirii 10.9 nu reflectă un moment de suspans sau din deznodământul acestei istorii, ci e simbolică și indicială: ea îl prezintă pe Torello însuși înconjurat de slujitorii săi și de șoimi, ca pentru a-l singulariza ca protagonist pe cel despre care sultanul va afirma în fața însoțitorilor lui că

n-a mai fost nicicând pe lume om mai desăvârșit, mai curtenitor și mai săritor decât bărbatul acesta; iar dacă toți regii creștini știu să fie regi așa cum știe acesta să fie cavaler, atunci sultanul Babiloniei nu va putea să țină piept nici măcar unuia din ei, necum tuturor celor ce se pregătesc să-l calce. (Boccaccio 1975, II, 486-487).

Astfel, opțiunea care-l singularizează pe Torello în sus-numitul codice e una care, prin sinecdoacă, definește în el cavalerismul la superlativ, în toata fala și cu toate atributele lui.

### **Cavalerism și curtenie: probe filologice**

Prima idee a acestui studiu este de a privi cavalerismul și curtenia din povestirea 10.9 a *Decameronului* ca pe o *lingua franca* medievală ce reușește să aducă laolaltă bărbați de religie, clasă și ranguri diferite, nu atât într-o prietenie, cum prea iute s-a scris adesea (de exemplu, Miziołek 2002, 448), ci mai degrabă ca limbaj al virtuților ce transcend, în epoca despre care vorbim, religiile adversare. Voi urmări în primă instanță

<sup>1</sup> Vezi, de exemplu, Ambrogio Lorenzetti, *Efectele Bunei Guvernări*, frescă, 1338-1339, Palazzo Pubblico, Siena și, în general, în calendarele miniaturate medievale, ilustrarea lunii august.

<sup>2</sup> Manuscris francez datat cca. 1430 (f. 289r, BNF, Paris). Miniaturile îi sunt atribuite unui elev al Maestrului Ducelui de Bedford și sunt realizate, cu probabilitate, după un model italian.

ideea cu mijloace filologice. În ziua a zecea, când povestitorii se antrenează într-un „*gruppo di novelle cortesi*” (Russo 1985, 291), termenul *cortese* și derivatele sale sunt relativ rare și se pierd printre sinonime, cu numai 20 de ocurențe raportat la cele 86 ale derivatelor lui *magnifico* „strălucit” și *liberale* „generos” (Cervigni 2013, 420, nota 5), vizibil preferate lui *cortese*. Familia termenului din urmă este, de asemenea, folosită în contexte covârșitor necreștine, mai ales întrucât, în epocă, curtenia (sau curtoazia) nu reprezenta o valoare clericală<sup>1</sup>, iar oamenii Bisericii erau, dimpotrivă, chiar percepuți ca avari și necurtenitori.

Lui Torello i se atribuie *cortesia* în textul original de mai multe ori: în vorbirea naratorului, a lui însuși, vorbind însă despre sine cu modestie, ca și prin cuvintele lui Saladin, deși Torello i se prezintă, atunci când îl va reîntâlni pe sultan în Alexandria, ca un „*povero uomo e di bassa condizione*” (ed. it., 736).

Curtenia este, în tradiția medievală, o virtute a cavalerului, termen cu care Torello este definit de narator încă din ziua marelui festin de la Pavia, dat în cinstea oaspeților săi necunoscuți: precinstit de gazda care nici măcar nu îi cunoaște importanța, Saladin se miră de grandoarea eforturilor *avendo rispetto alla qualità del cavaliere, il qual sapevano che era cittadino e non signore* (în tr. n., caracteristice unui cavaler, când ei știau totuși că acesta era doar un orășean, iar nu un nobil<sup>2</sup>). În ediția românească, se pierde prin traducere cuvântul *cavaliere*: (oaspeții străini) „se mirară de cele ce văzură ... cu cât știau că *gazda* e un orășean și nicidecum un prinț ca ei” (Boccaccio 1985, II, 485). Ca un „*ricco cittadino del luogo*” este prezentat Torello și într-o fișă de catalog dedicată iconografiei de pe un *cassone* renescentist (Rossi 1999, 190). În plus, termenul opozitiv *signore* (respectiv, ceea ce nu este Torello) indică o stăpânire de tip feudal de mai mică sau mai mare amploare, dar este tradus în limba română direct la superlativ, comparându-l pe (așa-zicând) bietul orășean direct cu un prinț.

Referitor la calitatea de *cittadino* ce îl definește literalmente pe protagonist în povestirea lui Boccaccio, un anume Torello di Strà (Strada), după numele eroului, a trăit în realitate în secolele XII-XIII în Italia, având funcția, deloc insignifiantă, de *podestà* în Parma, în Pisa și în alte orașe italiene în timpul domniei împăratului Frederic al II-lea de Hohenstaufen (ed. it., 729, nota 2), deci într-o epocă mai pronunțat medievală. Funcția de *podestà* avea să devină treptat, mai ales sub presiunea din republicile italiene, o poziție administrativă fără accente nobiliare, totuși extrem de importantă, iar dacă Boccaccio se va fi inspirat din istoria notabilităților timpului său, atunci este vizibil și modul cum i-a transformat în ficțiunile sale. De altfel, nici în *novella* 10.9 Torello di Strà nu este lipsit de importanță socială: deducem aceasta și după modul cum îi este contrapus, ca „însușiri sau virtuți deosebite” (Boccaccio 1985, II, 401), un anonim „*cavalier provenzale di piccol valore*” (ed. it., 737), pe nume

<sup>1</sup> Chiar și așa, Boccaccio oferă un exemplu de *cortesia* în context clerical în *novella* 10.2.

<sup>2</sup> În ediția italiană, editorul precizează într-o notă explicativă că „(Torello nu era) *signore*” semnifică „*era borghese e non nobile*” (ed. it., 732, nota 4).

Torello di Dignes, cu care eroul povestirii va fi confundat de către cei de acasă, crezându-se că el este cel care a murit în cruciadă, iar nu tizul său din Dignes. O sintagmă, pierdută și ea în traducerea românească, transpune, în chiar vorbirea directă a lui Torello, un transfer de noblețe asupra sa ca „orășean”: om înțelept și iscusit la vorbă (*savio e ben parlante*), deși nu dispune de mari averi, știe să se comporte ca un cavaler și uneori este și numit astfel. Ce îi oferă el sultanului deghizat, va declara singur, nu e mare lucru (deși eforturile sale sunt deosebite), ci doar ceva ce singur numește o „*povera cortesia*” (ed. it., 730).

### Mărinimia sultanului Saladin

Într-o povestire despre „magnanimitate reciprocă” (Attar 2016, 88), nu mai puțin important, alături de Torello, este celălalt protagonist al poveștii, întrucât lecția darului este contradarul, iar acesta va fi și el unul pe măsură. Saladin apare și într-o povestire a primei zile (1.3), tot într-un caz de „prietenie transculturală” (*cross-cultural friendship*; Holmes 2023, 72), de data aceasta cu evreul bogat Melchisedec, căruia îi restituie la sfârșit împrumutul la care aproape că îl silise, ba mai și „dăruindu-l împărătește” (*grandissimi doni*) și „ținându-și-l în preajmă cu cinste și mărire” (Boccaccio 1985, I, 56). Deși povestirea 1.3 nu are în centru ideea de mărinimie, ci pe cea de înțelepciune (în acest caz, a evreului), cunoscutul sultan – renumit pentru „virtutea-i legendară” și „valoarea excepțională” (Holmes 2023, 73) – se manifestă la finalul poveștii la fel ca în povestirea 10.9: dăruiește peste cele ce i-au fost oferite inițial și îl cinstește pe cel mai mic decât el. Ca și în povestea lui Torello, darurile primite la final de evreul care l-a împrumutat la vreme de nevoie, deși nenumite în *novella* 1.3, sunt apreciate de un comentator ca ieșite din comun (*extravagant gifts*; Hanning 2021, 42).

În studiul său despre schimburile politice de daruri, Anthony Cutler observă că, cel puțin în Evul Mediu bizantin și arab, cadourile diplomatice trebuiau să demonstreze „magnanimitatea” celui ce dăruiește (Cutler 2001, 248), dar că bogăția darurilor cuiva trebuie corelată și cu puterea lui.<sup>1</sup> Acest raport direct între putere, mărinimie și valoarea unui dar nuanțează, așadar, simplificările operate în alte contexte. De exemplu, o comentatoare conchide, sintetic, că „Saladin a fost perceput ca sultanul *par excellence* în Europa occidentală a Evului Mediu” (Holmes 2023, 217, nota 58). Totuși, istoric vorbind, sultanul ayubid Salah al-Din, zis Saladin (c. 1137-1194), a constituit o figură atipică în istoria raporturilor creștinătății cu islamul, el fiind foarte popular în Europa apuseană printr-o serie de legende medievale favorabile, scrise în latină, dar și în franceză sau italiană (Ten Hoor 1952, 254; Munro 1931, 338-339). În epocă, le era cunoscut occidentalilor nu ca „tiranul oriental sanghinar” din viziunea maniheistă creștinism *versus* islam (Barthouil 1982, 269), ci pentru acte de cavalerism, onoare și

---

<sup>1</sup> Anthony Cutler consideră, cu îndreptățire, că există, în schimburile medievale de daruri diplomatice, „o corelare clară între generozitatea unui conducător și autoritatea de care dispune” (Cutler 2001, 259).

absența lăcomiei. Saladin s-a făcut cunoscut prin recucerirea, în 1187, a Ierusalimului de la cruciații europeni și pentru actele de generozitate pe care le-a înfăptuit cu acea ocazie<sup>1</sup>, când orașul nu a fost supus, așa cum s-ar fi așteptat occidentalii, unui carnagiu. Legende despre sultan au proliferat în epoca imediat ulterioară, iar la șaizeci de ani de la moartea sa, figura îi devenise deja legendară printre creștinii apuseni (Ten Hoor 1952; Holt 1983, 237).

Ca răspuns la istoriile despre mărinimia sultanului, afirmă un exeget, „cronicarii creștini, încurcați să descopere atâta virtute la un sarazin, l-au introdus pe acesta în sfera fraternității cavalierești” (Leson 2010/2011, 90). Astfel, în unele texte medievale din secolele XII-XIII se povestea chiar că, tânăr fiind, Saladin ar fi fost făcut cavaler în secret de către un nobil cruciat, sultanul fiind astfel și de drept, nu numai *de facto*, adus în lumea curteniei europene. O legendă pretindea chiar că cel ce l-a înălțat în cavalerie și l-a instruit în simbolistica ei a fost chiar un fost prizonier (Ten Hoor 1952, 255), ca Torello. Puțini europeni știau însă că un ideal al curteniei exista și în eticheta curților musulmane, moștenit de la sasanizi sau emulat de bizantini (Cutler 2001, 263-264). Printre cei ce cunoșteau asemenea detalii s-a aflat, de exemplu, Guibert de Nogent, care a scris că descoperise „cavalerism” și „magnanimitate” la musulmani (Munro 1931, 225).

Un manuscris medieval de secol XV de la Walters Art Museum (Baltimore, S.U.A.), respectiv o traducere timpurie în franceză a cronicii lui Guillome din Tir (*Histoire d'Outremer*, Ms. W. 142), îl reprezintă pe sultan îmbrăcat ca un cruciat, aproape identic cu aceștia, iar alteritatea sa islamică este marcată strict prin culoarea verde a armelor, a armurii și a harnașamentului calului (Leson 2010/2011, 89). De altfel, în legendele care circulau despre Saladin nu au lipsit nici zvonurile despre o bunică sau o mamă creștină, și chiar cele despre o creștinare în secret a sultanului (Ten Hoor 1952, 253-254). Arta medievală occidentală este binecunoscută pentru anacronismul reprezentărilor alterității, cum o arată și exemplul amintit mai devreme, dar și o reprezentare a lui Saladin cu o coroană pe cap în formă de tiară pe un *cassone* florentin de început de secol XV (Miziołek 2002, 455; Branca ed. 1999, II, 194). În ambele cazuri, este semnificativ faptul că sultanul este „europenizat” până la detaliul acoperământului de cap (coiful de cruciat sau tiara), capul acoperit cu turban sau fes fiind foarte important în codurile de conduită vestimentară ale musulmanilor, ca semn de credință „adevărată” și pentru a-i distinge de infidelii creștini. Acest detaliu identitar este, de aceea, rareori absent chiar în reprezentările, oricât de anacronice, ale musulmanilor în arta europeană.

---

<sup>1</sup> Sunt amintite în mai toate sursele istorice eliberări de prizonieri, acordarea libertății unor sclavi, eliberarea populației civile contra unor răscumpărări modice sau chiar gratuit pentru cei mai săraci, renunțarea la averea pe care ar fi putut să o confişte de la o nobilă bogată.

## Un model de virtute conjugală, Adalieta

Povestirea 10.9 din *Decameronul* se mai distinge și printr-un al treilea personaj remarcabil, Adalieta, soția lui Torello, grație căreia această istorie devine exemplară și în ilustrarea iubirii și a fidelității conjugale (Miziołek 2002, 448; Ferme, 223). În plus, față de istoriile 2.9 sau 10.10 (despre Zinevra și despre Griselda), povestea Adalietei nu are aerul dezolant al istoriilor cu soți care se reunesc la final abia după ce bărbatul greșește impardonabil și femeia suportă chinuri inimaginabile chiar din partea soțului ei: asemenea finaluri așa-zis fericite contrazic ideea de „feminism aproape revoluționar” ce i-a fost atribuită lui Boccaccio (Thomas Bergin, apud Del Santo 1994, 224), demonstrând, în fond, cât de limitate erau convingerile lui despre femei, ca și libertățile pe care le-a acordat simbolic acestora (Ignat 2021, 429, 434-436). Se înțelege din unele istorii boccacciene că femeile puteau îndura oricâte suferințe și nedreptăți, iertând cu ușurință totul la final și revenind neașteptat de ușor la iubirea față de soți incalificabil de cruzi față de ele. Pe bună dreptate deci, istoria lui Torello li s-a părut exegeților senină pentru că cei trei protagoniști, doi soți din Pavia și un celebru sultan medieval, nu își greșesc cu nimic unul altuia: povestirea constă într-un șir de gesturi mărinimoase pe care și le fac unii altora, în cea mai pură tradiție a ideii de magnificență, dar și antrenându-se, cum observă un exeget, într-un „concurs de curtoazie” (Russo 1985, 300), amplificat, putem adăuga, prin gesturi pe cât de mari, pe atât de gratuite.

Și cerința lui Torello față de soția lui, la plecarea în cruciadă, este tot un gest de mărinimie: el îi cere să îl aștepte numai un an, o lună și o zi, iar apoi să se recăsătorească, fixându-i doar o perioadă rezonabilă de așteptare. Când, printr-un șir de gesturi ratate, Torello va realiza, în Alexandria fiind, că termenul se apropie și Adalieta nu a aflat că el este în viață, protagonistul ajunge în situația de a nu mai putea reveni la soție decât prin gestul magnanim (și extrem!) al sultanului. Mărinimia lui Saladin constă în faptul că acesta acceptă să renunțe el însuși la Torello și să restituie acest bărbat, pe care îl prețuiește nespus, soției lui creștine.<sup>1</sup> Pe de altă parte, magnificența sultanului vine din faptul că i-l restituie încărcat cu cele mai bogate daruri materiale.

Nu întâmplător exegeza a semnalat nota de *O mie și una de nopți* a acestei istorii: Torello nu mai poate ajunge la soție, într-un timp atât de scurt, decât prin magie. Saladin îl ajută să ajungă acasă printr-un mag necromant, care îl transportă în ultima clipă, așezat pe un pat plin cu bogății, înapoi în Pavia, ba chiar îl așază într-o biserică ce se cheamă, simbolic, San Pietro in Ciel d'oro. Astfel aterizează și Torello, ca de pe un covor zburător, din înaltul *cerurilor* și încărcat cu *aur*, într-o biserică unde slujește ca abate chiar unchiul său.

Schimbul hainelor prețioase ca daruri între suverani și nobili a fost un obicei medieval des întâlnit cel puțin în Bizanț și Islam (Cutler 2001, 264), unde textilele luxoase erau considerate inclusiv o formă de capital (*ibid.*, 274). Și în acest caz, ca spre

<sup>1</sup> Vezi aceeași idee, deși privită din celalalt unghi, în: „symboliquement Saladin donne à son ami celle qui est déjà sa femme” (Barthouil 1999, 257).

a-i mulțumi Adalietei pentru haina primită cândva în dar de la ea, Saladin i-l trimite înapoi pe Torello „într-un veșmînt turcesc frumos cum nu s-a mai văzut” (Boccaccio 1985, II, 494), ba încă și pe „un pat bogat și mîndru” și încărcat cu bijuterii, galbeni și o spadă scumpă (*ibid.*, 494-495). Georges Barthouil consideră că această povestire este în ansamblul ei subversivă prin ideea de „ospitalitate *totală*”, care se dovedește a nu fi propriu-zis nici creștină, nici musulmană, ci independentă de religie (Barthouil 1982, 269). Continuând ideea lui, putem spune că o asemenea ospitalitate se traduce aici printr-o disponibilitate exagerată față de celălalt, dar și printr-o înmulțire a valorii darului inițial care își merită pe deplin numele de „magnificență”. În consecință, grație orbirii pe care o produce aceasta din urmă celor din jur, reîntoarcerea lui Torello în Pavia iese de sub orice suspiciune de vrăjitorie ori de act profanator: deși transportat magic, cavalerul creștin e depus într-o sfântă biserică și se reunește cu soția lui sub semnul unei a doua nunți, dar îmbrăcat în haine de musulman (Barthouil 1982, 270).

Deși povestirea nu precizează în vreun fel importanța istorică a bisericii San Pietro in Ciel d'oro, dându-i aerul unei alegeri cel mult simbolice onomastic, un comentator a evidențiat semnificația reală deosebită a acestei biserici (Delasanta 1985). Ea există în Pavia și conține mormintele a doi dintre cei mai importanți cărturari ai Evului Mediu timpuriu: Sf. Augustin și, respectiv, Boetius, important filosof care l-a influențat și pe Dante, modelul lui Boccaccio. Pentru Pavia, s-a spus, această biserică constituie o atracție la fel de mare precum este Turnul înclinat pentru Pisa. Același comentator sugerează că referința la acest loc este și un gest prin care Boccaccio, care se pare că nu vizitase niciodată Pavia, îl face față de prietenul său Petrarca, cel care cunoștea, în schimb, foarte bine orașul și îi reproșa lui Boccaccio că nu l-a vizitat (*ibid.*, 119).

În ziua a zecea, apreciată ca „înainte de toate masculină” și caracterizată fie de absența femeilor, fie cu personaje femei reduse la condiția absolutei pasivități, Adalieta este singura care atinge „un raport afectiv de egalitate” cu bărbatul, relația cu soțul ei fiind interpretată și ca o „prietenie conjugală” (Barthouil 1982, 249). La vizita inițială a sultanului în Pavia, Adalieta le pregătește primirea ca cea mai bună gazdă, dar nu ia masa alături de oaspeții casei, iar Torello le-o prezintă acestora pe soția sa abia la sfârșitul mesei, conform unei uzanțe care se practica în epocă în Spania sau Sicilia (Russo 1985, 301). Natura excepțională a Adalietei va fi subliniată și de coroana scumpă pe care o primește la final chiar de la sultanul îndepărtat, fostul ei oaspete (Barthouil 1982, 257), care nu o uită. Alături de inelul recunoașterii dintre soți (un fel de inel conjugal), în ziua celei de-a doua nunți ea va purta și această coroană, semnul acceptării admirației transmise ei, de la mare distanță, de Saladin.

Ca și Suzana, Lucreția sau alte soții exemplare din Biblie, mitologie sau literatura cultă, Adalieta a devenit în epoca Renașterii o alegere – mai rară, se pare, și mai puțin cunoscută<sup>1</sup> - pentru zugrăvirea istoriei 10.9 din *Decameronul* pe tradiționalele cufere

<sup>1</sup> Cf. „una din doamnele cele mai bine realizate din *Decameronul*, însă în genere puțin comentată” (Russo 1985, 312).



italiene de nuntă, decorate cu scene pictate în tempera pe panouri de lemn (așa-numitele *cassoni istoriati*). „Concepute de cei mai învățați florentini ai acelei perioade” (Miziołek 2002, 457), multe cicluri pictoriale religioase și seculare au fost realizate în Italia în arta anilor 1380-1430, trecând în modernitate prin dificultatea atribuirilor și a datărilor. Inițial, în secolul al XIV-lea și la începutul celui de-al XV-lea, costul ilustrării în manuscris a *Decameronului*, ce constituia doar o literatură de amuzament, nu a fost – apreciază Vittore Branca – ostentativ, și nici pentru artiști o asemenea comandă nu reprezenta un angajament artistic dintre cele mai importante (Branca 1999, I, 24). Istoriile precum cele din *Decameronul* distrau și, deopotrivă, instruiau o „burghezie laică” (*ibid.*, 23), rezultând de aici o iconografie profană cu origini „fie în literatura populară, fie în cea umanistă” (Miziołek 2002, 462). Ca semn augural, dedicat bunei reușite a căsătoriilor, povestea lui Torello a supraviețuit însă, în forme artistice notabile, pe câteva perechi de *cassoni*, cadouri tradiționale și totodată practice destinate mirilor din familiile bogate. Cea mai importantă pereche de *cassoni* i-a fost atribuită Maestrului di Carlo di Durazzo, iar unul dintre ei se află în prezent, descompletat, la Muzeul Bargello din Florența (Rossi 1999, 190), în timp ce perechea lui a ajuns într-o colecție privată din Veneția (Baldassari 1999, 193).

În reprezentările figurative ale povestirii 10.9 de pe acești *cassoni*, Adalieta apare în câteva scene astfel: dăruindu-i lui Saladin micul ei dar, o haină, însoțită fiind de cei doi *figliolotti*; luându-și rămas bun de la soțul ei la plecarea în cruciadă și oferindu-i inelul ce va duce mai târziu la recunoașterea lui; și în scena finală, când, întinzându-se peste masă spre a-l săruta pe orientalul exotic și bărbos în care tocmai își recunoscuse soțul, produce, în viziunea unui comentator, o scenă pasională, dar și cu o notă de umor (Russo 1985, 311, 312). S-a remarcat stilul hispano-maur al reprezentărilor de pe aceste lăzi și cununița de flori de pe capul Adalietei, prin care artistul ar fi accentuat motivul matrimonial (Miziołek 2002, 449). Explicația ar fi că, în secolele XIV și XV, cununița de flori era un motiv popular foarte întâlnit în reprezentarea îndrăgostiților (*ibid.*, 448-449) și adăugăm observația că, în scena finală a *cassonilor*, Adalieta nu apare, ca în textul literar, cu coroana primită de la sultan. Dimpotrivă, în opinia noastră este semnificativ că ea își păstrează invariabil, în artă, atributele iconografice din prima scenă (aceeași rochie și coronița de flori), semn al consecvenței sentimentelor sale, dar și un indiciu al absenței oricărei dinamici sociale în ceea ce o privește.

### **„Realism” și istorie în povestea lui Torello**

Boccaccio a fost foarte des comentat în cheia realismului, iar *novella* însăși a fost explicată ca desemnând, în epoca lui Boccaccio, un gen realist, perceput ca fapt de viață, în opoziție cu *fiaba*, un gen al fantasticului (M. Valency, apud Forni 1996, 43). Un anume „context de conformitate” cu realitatea (Forni 1996, 44) introduce, de regulă, fiecare povestire, fie prin comparații ce evidențiază similaritatea cu orizontul vieții obișnuite din *Trecento*-ul italian, fie dimpotrivă. În cazul povestirii despre Torello, Pamfilo, care este și „regele” zilei, anunță în prealabil diferența dintre cele ce vor fi

auzite și viața de zi cu zi. Dacă istorisirea anterioară fusese una despre prietenia dintre doi tineri de condiție asemănătoare din vremea împăratului Octavian Augustus, cea despre Torello va arăta, dimpotrivă, că în epoca trăită de cei zece tineri „noi nu sîntem în stare, din pricina viciilor noastre, să dobîndim o prietenie”<sup>1</sup> (Boccaccio 1975, II, 480); motiv pentru care ascultătorii sunt invitați să se bucure și să se lase inspirați de cele ce urmează.

Pentru început, este de observat că, la Boccaccio, denumirile etnice ale alterității sunt generice: etnonimul *turci*, *turcesc* indică orice fel de musulman, ca și geografia îndepărtată a „Babiloniei” în care domnește Saladin, dar care include și Egiptul (1.3, 10.9). Totuși, unele orașe musulmane sunt numite (Alexandria, Acra), iar alte situații pot fi descifrate și fixate istoric după varii indicii și detalii de moravuri. De exemplu, prizonieratul lui Torello reflectă schematic obiceiuri din Egiptul mameluc, care la vremea lui Boccaccio înlocuise deja dinastia ayubidă înființată cu mai bine de un secol în urmă de Saladin. Referințele la mameluci în *Decameronul* sunt uneori cât se poate de clare (vezi, de exemplu, povestirile 2.7, 2.9), știut fiind și faptul că Boccaccio cunoștea bine sferile negustorești și „rețeaua densă a politicii și schimburilor din bazinul Mediteranei” (apud Attar 2016, 84-85, nota 5).

Au fost o realitate, de exemplu, raporturile negustorilor italieni din *Trecento* cu hani mongoli sau cu ilhanatul persan, unde erau bine tolerați. În epocă, islamul încă era perceput de creștini ca o sectă sau ca o erezie apărută din creștinism (Forey 2013, 156; Munro 1931, 335, 340; Ellul 2003, 178), iar nu ca o religie distinctă, ceea ce pentru unii creștini însemna, fără să conștientizeze evoluțiile ulterioare, o amenințare mai mică. În plus, practicile încă heterodoxe ale Islamului timpuriu îi permiteau acestuia și o anume apropiere de religia infidelilor, primii credincioși ai lui Allah având multe obiecte și locuri de venerare în comun cu creștinii (Munro 1931, 336, 338). Totuși, în lumea clerului catolic teologii îi percepeau deja pe musulmani ca adversari, iar cei mai intransigenți condamnau practicile creștinilor de a se apropia prea mult de ei (Munro 1931, 330 *et pass.*), chiar și în afaceri economice. Genovezii, de exemplu, prezenți și la Boccaccio, sunt cunoscuți în istorie pentru negustoria lipsită de scrupule, inclusiv pentru comerțul cu sclavi (Barker 2014), iar relațiile unor intermediari creștini din afaceri cu lumea musulmană nu erau în general privite de cler cu bunăvoință.

În povestirea 10.9 apar și câțiva genovezi, care vin la Saladin pentru a răscumpăra niște prizonieri creștini, iar ulterior ratează transmiterea unui mesaj esențial către Adalieta. În alte istorii ale *Decameronului*, însă, criticii apreciază că Boccaccio și-a însușit invectiva adusă de Dante genovezilor în Cântul XXXIII din *Infernul*<sup>2</sup> (Attar 2016, 85, nota 6): „Ah, genovezi, certați cu cinstea-atare / că numai rele uneltiți în gînd, /

<sup>1</sup> Cf. „pienamente l’amicizia d’alcuno non si può per li nostri vizi acquistare” (ed. it., 728).

<sup>2</sup> Cf. orig. *Ahi Genovesi, uomini diversi / d’ogne costume e pien d’ogne magagna, / perché non siete voi del mondo spersi?* (Alighieri 1957, 382). De asemenea, în Cântul XXVII Dante îi menționează negativ, într-o invectivă contra papei Bonifaciu al VIII-lea, pe creștinii ce „au făcut negoț pe la sultani” (Alighieri 1994, 103). Pentru ediția engleză, vezi Alighieri 2008, 180-181+nota 330.

cum vă mai rabdă cerul sfînt sub soare?” (Alighieri 1994, 123; trad. Eta Boeriu). Pe la 1317, dominicanul William of Adam (Guillelmus Ade) scrie tratatul *Tractatus quomodo Sarraceni sunt expugnandi (Cum să îi înfrîngi pe sarazini)*, în care îl înfierează, printre altele, și pe un anume negustor Segurano Salvaygo din Genova, care a trăit la sfârșitul secolului al XIII-lea și începutul secolului următor și i-a slujit cu credință pe sarazini. Segurano a fost ucis de tânăr chiar într-un conflict dintre musulmani, iar un studiu istoric despre *novella* 2.9 din *Decameronul* (Attar 2016, 80; vezi formula *historicized reading*) afirmă că Boccaccio a cunoscut povestea adevăratului Sicurano și că imaginea acestui personaj real a fost decantată de scriitorul umanist și transformată în mod convenabil în figura nefericitei Zinevra (Attar 2016, 79 *et pass*). Soție exemplară, dar condamnată de un soț credul, aceasta trebuie să își salveze viața devenind „bărbatul” Sicurano da Finale, omul de cea mai mare încredere al sultanului din cetatea Alexandriei. Așadar, într-o cu totul altă cheie decât realitatea istorică, descoperim în Boccaccio nicidecum o figură atât de îndrăzneță, obiectivă și critică, ci un scriitor care salvează de la rușine o biografie creștină infamantă: Segurano, personaj detestat în scrierile latine ale vremii, devine aici o creștină năpăstuită, care află în lumea musulmană doar susținere temporară și o scenă pentru reabilitarea din final.

Nu în ultimul rând, atât Zinevra deghizată în Sicurano, cât și Torello, fac în literatura lui Boccaccio figura unor creștini ajunși în eșalonul întâi al pozițiilor de putere printre intimii marelui sultan. Asemenea situații erau, în realitate, imposibile, ba chiar realitatea istorică a fost cu mult diferită, departe de asemenea escaladări romanțioase. Într-o teză de doctorat în istorie, susținută la Columbia University, Hannah Barker descrie procesul prin care, în Egiptul mameluc, „oamenii liberi care voiau să obțină putere politică trebuiau să devină mai întâi sclavi” (Barker 2014, 95). Or, pierderea libertății pentru a dobândi o funcție politică este o anti-magnanimitate, o aservire profund înjositoare, care se producea în mod obișnuit în contextul politic musulman din Egiptul epocii în care a trăit Boccaccio.

Și codul transmiterii darurilor, observă istoricii, era destul de cunoscut în lumea medievală. Schimbul acestora între Torello și Saladin este plasat, în ficțiunea lui Boccaccio, sub semnul curteniei, iar întoarcerea darurilor nu se produce de pe poziții egale. Totuși, în Evul Mediu un dar valoros putea avea în subtext, ceea ce nu se sugerează în niciun fel aici, și un sens religios. Se cunoaște, de exemplu, cazul unui calif abbasid din secolele VIII-IX, care și-a instruit astfel secretarul la primirea unui dar de la împăratul bizantin: „Trimite-i și tu în schimb unul de o sută de ori mai prețios decât al lui, astfel încât să recunoască gloria Islamului și să vadă că Dumnezeu s-a coborât asupra noastră” (Cutler 2001, 249, nota 11). Darurile scumpe ale musulmanilor, notează istoricii, puteau fi însoțite și în mod expres de invitații la convertire (*ibid.*); în plus, a primi daruri bogate putea însemna și recunoașterea puterii dăruitorului sau, în cazul oferirii de daruri, cumpărarea bunăvoinței sau a păcii.<sup>1</sup> Se întrevede și la

<sup>1</sup> Deși schimburile de daruri erau frecvente în lumea medievală, în consemnările cronicarilor bizantini apar informații iritate despre lăcomia barbarilor (sunt menționați aici avari, huni, pecenegi și sciți; Cutler 2001,

Boccaccio o asemenea autoritate amenințătoare în istoria 1.3 din *Decameronul*, tot cu Saladin, în care evreul Melchisedec intuiește că, orice religie ar favoriza prin răspunsul la întrebarea-capcană pusă de sultan, acesta i-ar servi ca pretext celui din urmă să profite de evreu și de banii acestuia.

Nu în ultimul rând, în finalul acestui studiu, merită evidențiate și reconsiderările istorice ale figurii lui Saladin însuși, preferatul european al mai tuturor legendelor medievale cu musulmani magnifici. Biografiile lui Saladin i-au construit o tradiție istoriografică mult timp necontestată, dar trebuie înțeles și faptul că, pentru occidentali, a fost favorabil faptul că sultanul și-a petrecut doisprezece ani din viață luptând cu facțiunea politică coreligionară a Zengilor, urmașii lui Nūr al-Dīn, și numai cinci ani cu Regatul Latin al Ierusalimului și în Cruciada a Treia (Holt 1983, 235). Saladin a beneficiat de două biografii de curte contemporane, în obișnuita tradiție a propagandei politice, dar și de o biografie arabă aproximativ contemporană a rivalilor Zengizi, care oferă o privire mult mai temperată asupra acestuia (Holt 1983, 236). Mai mult, o biografie istorică modernă semnată de Andrew S. Ehrenkreutz a evidențiat, cu privire la politica lui Saladin, „persecuția și executarea nemiloasă a dizidenților și a adversarilor lui politici, spiritul beligerant răzbunător și calculele oportuniste”, ca și „dispoziția de a face compromisuri în idealurile religioase pentru a obține soluții politice” (A. H. Ehrenkreutz, apud Holt 1983, 237). Sursele occidentale și bizantine din epoca lui au evidențiat, de asemenea, „precaritatea” poziției de putere a lui Saladin și recursul la lupta sfântă (*jiḥād*) mai mult pentru a-și „legitima autoritatea” printre coreligionari (Holt 1983, 238). Foarte utilă le-a fost apusenilor și percepția propriilor emiri și oșteni ai sultanului despre acesta, Saladin fiind privit doar ca un membru de succes al clasei lor și fiind lipsit de aura succesiunii de drept divin (Lyons & Jackson, 286). Toate aceste aspecte i-au atras faimosului personaj politic un sprijin condiționat și fragil, atât intern, cât și extern, ca și preferința, în unele cazuri, de a se alia cu creștinii pentru păstrarea unor teritorii amenințate de o altă stăpânire islamică (Holt 1983, 237).

## Concluzii

La personajele lui Boccaccio, puterea de a recurge la gesturi magnanime față de cei din jur a fost interpretată nu numai în cheia desăvârșirii cavalerești, ci și, rarism, ca o formă de „mântuire în cheie seculară”<sup>1</sup> (Cervigni 2013). Deși un oximoron, chiar o absurditate teologică, să nu uităm că Pamfilo le oferă tuturor ocazia, în această ultimă zi, așa cum i-a cerut-o Emilia, „să îndrepte ce au greșit” în celelalte zile. Mai exact, el

---

255-256), ca și despre „cereri nerușinate de daruri scumpe” din partea acestora (Gy. Moravcsik, R. Jenkins eds., *De administrando imperio*, vol. I, Washington DC, 1967, p. 46, apud Cutler 2001, 253). Informații asemănătoare se pot găsi și despre un han mongol, care în 1269 dorește să primească „daruri rare de pe pământurile francilor, șoimi și pietre prețioase de diferite culori” (B. Spuler, apud Cutler 2001, 257).

<sup>1</sup> Susținem aici o idee despre care Dino S. Cervigni a afirmat, în motivarea eseului său din 2013 despre „mântuirea în cheie seculară” (secular redemption) în tema zilei a zecea a *Decameronului*, că nu a găsit nimic notabil în sprijinul argumentelor sale în bibliografia deja existentă (Cervigni 2013, 417, nota 1).

le dă cuvântul pentru câte o ultimă povestire care să iasă din sfera amuzantelor *beffe*, a întâmplărilor licențioase sau ireverențioase de până atunci și să trimită, fie și profan, la desăvârșita renunțare, dărnicie, noblețe de caracter, deci la o formă de perfecțiune neteologică și neclericală. O a doua concluzie, în urma lecturii de istorie culturală propuse mai ales în ultima parte a acestui studiu, susține o înțelegere temperată a „realismului” lui Boccaccio, fără a răsuci prea mult cheia înșelătoare a multiculturalismului. Istoria confirmă, într-adevăr, în lumea Evului Mediu global, alianțe, fraternități și dialoguri ocazionale între oameni din culturi și categorii sociale diferite, dar forța de transformare a literaturii lui Boccaccio, chiar și în această „*narrazione a tessuto storico*” (Branca 1999, I, 23), este mare comparativ cu prozaismul istoriei.

### Referințe bibliografice

#### Ediții:

- Alighieri, Dante. 1957. *La Divina Commedia*. N. Sapegno (ed). Milano, Napoli: Riccardo Ricciardi Editore.
- Alighieri, Dante. 1994. *Divina Comedie*. În românește de Eta Boeriu. Prefață, cronologie, note, comentarii de Al. Balaci. București: Casa Școalelor.
- Alighieri, Dante. 2008. *Divine Comedy. Inferno*. Trans., notes: H. W. Longfellow. Ills.: Gustave Doré. Joseph Nygrin.
- Boccaccio, Giovanni. 1952. *Decameron. Filocolo. Ameto. Fiammetta*. E. Bianchi, C. Salinari, N. Sapegno (ed). Milano, Napoli: Riccardo Ricciardi Editore.
- Boccaccio, Giovanni. 1975. *Decameronul*, vol. 1, 2. În românește de Eta Boeriu. Prefață, tabel cronologic de Alexandru Balaci. București: Minerva, Biblioteca pentru toți.

#### Bibliografie secundară:

- Attar, Karina F. 2016. *Speaking Truth to Powerful Friends and Foes: Genoese Merchants and the Mamluks* in "Decameron" 2.9, în „Annali d'Italianistica”, Vol. 34, p. 79-96.
- Baldassarri, Francesca. 1999. *Maestro di Carlo di Durazzo (attr.), Novella del Saladino e di messer Torello*. Fișa de catalog nr. 55, în V. Branca (ed.), „Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento”. Vol. 2. Torino: Einaudi, p. 193-194.
- Barker, Hannah. 2014. *Egyptian and Italian Merchants in the Black Sea Slave Trade, 1260-1500*. Teză de doctorat, Columbia University, S.U.A.
- Barthouil, Georges. 1982. *Boccace et Catherine de Sienne (La Dixième Journée du "Decameron": Noblesse ou Subversion?)*, în „Italianistica: Rivista di letteratura italiana”, Vol. 11, No. 2/3, p. 249-276.
- Branca, Vittore. 1999. *Introduzione. Il narrar boccacciano per immagini dal tardo gotico al primo Rinascimento*, în V. Branca (ed.), „Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento”. Vol. 1. Torino: Einaudi, p. 3-37.
- Cervigni, Dino S. 2013. *Making Amends and Behaving Magnificently: "Decameron" 10's Secular Redemption*, în „Annali d'Italianistica”, Vol. 31, Boccaccio's "Decameron": Rewriting the Christian Middle Ages, p. 416-458.
- Cutler, Anthony. 2001. *Gifts and Gift Exchange as Aspects of the Byzantine, Arab, and Related Economies*, în „Dumbarton Oaks Papers”, Vol. 55, p. 247-278.
- Dale, Thomas E. A. 2023. *Cultural Encounter, Race, and a Humanist Ideology of Empire in the Art of Trecento Venice*, în „Speculum”, Vol. 98, No. 1, Jan. 2023, p. 1-48.

- Delasanta, Rodney K. 1985. *Chaucer, Pavia, and the Ciel d'oro*, în „Medium Aevum”, Vol. 54, No. 1, p. 117-121.
- Del Santo, Jean C. 1994. *Sexual Politics, Alterity and the Search for Signifiers in Boccaccio's "Decameron"*. Teză de doctorat, Indiana University, S.U.A.
- Ellul, Joseph. 2003. *Thomas Aquinas and Muslim-Christian Dialogue. An Appraisal of "De rationibus fidei"*, în „Angelicum”, Vol. 80, No. 1, p. 177-200.
- Ferme, Valerio. 2015. *Women, enjoyment, and the defense of virtue in Boccaccio's "Decameron"*. Palgrave Millan.
- Forey, A. J. 2013. *Western Converts to Islam (Later Eleventh to Later Fifteenth Centuries)*, în „Traditio”, Vol. 68, p. 153-231.
- Forni, Pier Massimo. 1996. *Adventures in Speech. Rhetoric and Narration in Boccaccio's "Decameron"*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Hanning, Robert W. 2021. *Boccaccio, Chaucer, and Stories for an Uncertain World. Agency in the "Decameron" and the "Canterbury Tales"*. Oxford University Press.
- Holmes, Olivia. 2023. *Boccaccio and Exemplary Literature. Ethics and Mischief in the "Decameron"*. Cambridge University Press.
- Holt, P. M. 1983. *Saladin and His Admirers: A Biographical Reassessment*, în „Bulletin of the School of Oriental and African Studies”, Vol. 46, No. 2, p. 235-239.
- Ignat, Andreea. 2021. *Feminitatea transgresivă și plăcerile vieții în "Decameronul" lui Boccaccio*, în Simona Drăgan, Constantin Emil Bucur (eds.), „Eurostudii”, Vol. 2 (O zi cu Europa: unghiuri ale privirii istorice). București: Editura Universității din București – Bucharest University Press, p. 429-439.
- Keene, Bryan C., Karl Whittington (eds). 2020. *New Horizons in Italian Trecento Art. Proceedings of the Andrew Ladis Trecento Conference, Houston, November 8-10, 2018*. Brepols.
- Leson, Richard A. 2010/2011. *Chivalry and Alterity: Saladin and the Remembrance of Crusade in a Walters "Histoire d'Outremer"*, în „The Journal of the Walters Art Museum”, Vol. 68/69, p. 87-96.
- Lyons, Malcolm Cameron; D.E.P. Jackson. 1995 [1982]. *Saladin: the politics of the Holy War*, Cambridge University Press.
- Miziołek, Jerzy. 2002. *Cassoni istoriati with "Torello and Saladin": Observations on the Origins of a New Genre of Trecento Art in Florence*, în „Studies in the History of Art”, Vol. 61, Symposium Papers XXXVIII: Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento, p. 442-469.
- Munro, Dana Carleton. 1931. *The Western Attitude toward Islam during the Period of the Crusades*, în „Speculum”, Jul., Vol. 6, No. 3, p. 329-343.
- Pippidi, Andrei. 1996. „Șoimii împărătești”. *Un aspect al obligațiilor țarilor române față de Poartă*, în „Studii și materiale de istorie medie”, Vol. XIV, p. 5-17.
- Rossi, Massimiliano. 1999. *Maestro di Carlo di Durazzo (attr.), Novella del Saladino e di messer Torello*. Fișa de catalog nr. 54, în V. Branca (ed.), „Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento”. Vol. 2. Torino: Einaudi, p. 190-192.
- Russo, Luigi. 1985 [1956]. *Lecture critiche del "Decameron"*. Bari: Laterza.
- Ten Hoor, G. J. 1952. *Legends of Saladin in Medieval Dutch*, în „Monatshefte”, Oct., Vol. 44, No. 6, p. 253-256.
- Tesnière, Marie-Hélène. 1999. *Decameron. Ms. Fr 239-D, cca. 1430, BNF, Paris*. Fișa de catalog nr. 84, în V. Branca (ed.), „Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento”. Vol. 3. Torino: Einaudi, p. 214-218.
- Vătămanu, Nicolae. 2015. *O îndeletnicire uitată: șoimăritul*, în Idem, „Catastih de bucureștean”, ed. a II-a. Ediție îngrijită de Florica Alice Constantinescu și Silvia Colfescu. București: Vremea, p. 148-152.

Mălina DUȚĂ  
(Biblioteca Centrală Universitară  
„Eugen Todoran” Timișoara)

## Diversitate culturală în epoca trubadurilor. O perspectivă critică asupra cântecelor de dragoste ale acestora

**Abstract:** (Cultural diversity in the age of troubadours. A critical perspective on their love songs)

The love songs of the medieval troubadours, written and sung in the Occitan language, reached us due to the interest they aroused in the 19th century, and gave birth to a whole mythology of courtly love, a passionate but at the same time chaste love, condemned to failure due to the fact that most of the times the beloved woman was inaccessible (being married to the nobleman of the land). This perspective on the chivalric love sung by the troubadours became disputed towards the end of the 20th century, a critical analysis of the lyrics implying that they were much more ambivalent and centered on the troubadours themselves (not on their adored *domnas*) than previously thought. However, this case study analysing the theme of symbolic power relations present in troubadours' cansos must be anchored in a broader context, which highlights an (unexpected) cultural diversity present in the socio-geographical space in which the troubadours lived and that has given rise to a creative effervescence with reverberations to this day.

**Keywords:** *troubadours, cultural diversity, Occitania, courtly love, ambivalence.*

**Rezumat:** Cântecul de dragoste al trubadurilor medievale, scris și cântat în limba occitană, au ajuns până la noi datorită interesului suscitată de acestea în secolul al XIX-lea și au dat naștere unei întregi mitologii a iubirii curteneste, o iubire pasională dar în același timp castă și condamnată la eșec, din cauza faptului că de cele multe ori femeia iubită era inaccesibilă (fiind căsătorită cu nobilul ținutului). Această perspectivă asupra iubirii cavalereste cântate de trubaduri a devenit contestată spre final de secol XX, o analiză critică a versurilor dând de înțeles că acestea erau mult mai ambivalente și centrate pe trubaduri (nu pe *doamnele* adorate) decât s-a crezut anterior. Acest studiu de caz în care se analizează tematica relațiilor de putere simbolică prezente în cansos-urile trubadurilor trebuie însă ancorat într-un context mai larg, care subliniază o (neșteptată) diversitate culturală prezentă în spațiul socio-geografic în care au trăit trubadurii și care a dat naștere unei efervescențe creative cu reverberații până în prezent.

**Cuvinte-cheie:** *trubaduri, diversitate culturală, Occitania, dragoste curtenască, ambivalență.*

*„Trubadurii, ca și alte „celebrități”, nu au nevoie de introducere. Ei fac parte din ansamblul cunoașterii noastre culturale, o moștenire de neuitat din patrimoniul european. Cine nu a auzit de lumea curtenască pe care au descris-o aceștia, exprimând rafinamentul iubirii medievale? Pentru o perioadă plină de farmec, poezii/compozitorii/interpreții (cunoaștem 460 de nume ale acestora) au uimit curțile din*

*sudul Franței și din țările europene vecine cu cântecele lor (au supraviețuit aproximativ 2500 dintre acestea), în care pasiunea și cuviința sunt alăturate cu măiestrie. Deși această perioadă a fost relativ scurtă (anii 1100 – 1300), scânteia sa a fost suficientă pentru a aprinde flacăra mai largă a poeziei europene de mai târziu” (Gaunt și Kay 1999, 1).*

Am ales acest citat din cartea lui Simon Gaunt și Sarah Kay, *Trubadurii*, pentru a ilustra faptul că pentru cei care nu știu cum să citească și să interpreteze textele medievale, trubadurii reprezintă într-adevăr figuri romantice, sau mai degrabă romanțate. Dar adevărul nu corespunde cu imaginea plină de farmec atribuită trubadurilor atunci când textele și cultura lor au fost redescoperite la sfârșitul secolului al 19-lea. Deși există cercetători care încă au o abordare tradiționalistă asupra semnificației *canso*-urilor<sup>1</sup>, în lumina studiilor care au început să apară în perioada anilor 1980 și ulterior, mai ales a celor realizate din perspectiva relațiilor de gen, trebuie să recunoaștem că modelul iubirii curtenești propuse de trubaduri a fost mai degrabă o convenție decât realitate sau o profesiune de credință. Deși universul imaginar din *cansos* s-a bazat pe *fin amor*<sup>2</sup> și cavalerism, figurile feminine din *cansos* nu sunt deloc ferite de ironie. Așadar, sinceritatea poeziei curtenești este pusă sub lupă și are loc o „demistificare” a sensului *canso*-urilor trubadurilor.

Înainte de a ne apleca asupra acestei teme prezente în opera trubadurilor, și anume iubirea curtenească, trebuie să înțelegem în ce fel de spațiu socio-cultural este ancorată creația trubadurilor.

Din punct de vedere geografic, trubadurii au trăit și au creat cu precădere în regiunea culturală Occitania (niciodată recunoscută ca regiune separată din punct de vedere politic), care cuprindea Limousin, Auvergne, Languedoc și Gasconia din Franța de azi, cât și Valea Aran (Spania contemporană), teritoriul pe care se găsește azi statul Monaco și Văile Occitane din Italia.

Limbile în care au scris și au cântat trubadurii au fost limba latină și dialectele și limbile vernaculare prezente în epocă în spațiul mai sus menționat. Având în vedere circulația producției literare și necesitatea ca poemele și cântecele curtenești să fie înțelese de toată lumea din regiune, s-a dezvoltat pe parcurs un limbaj literar bazat pe dialectul din Limousin, cunoscut astăzi și ca dialectul provensal. În spațiul italian, această funcție a fost preluată de dialectul toscan. În sens general, dialectele vorbite de trubaduri sunt limbi occitano-romane.

Operele trubadurilor nu s-au limitat câtuși de puțin la spațiul cultural occitan, ci au ajuns la curțile medievale din Spania, Italia (Dante și Petrarca fiind inspirați, ulterior, de cultura trubadurilor) și Anglia. După cum arată Robert T. Pickens, „În lumea francofonă a secolului al XII-lea, schimbul intercultural cultural a avut loc pe mai multe fronturi – între Franța de nord și Occitania, de exemplu. În Anglia, diferite grade de

<sup>1</sup> Formă poetică și melodică utilizată de trubaduri.

<sup>2</sup> Iubire curtenească.



schimb intercultural erau în curs de desfășurare între superstratul anglo-normand, a cărui cultură era centrată în jurul curții nobiliare, și clasa inferioară vorbitoare de limbă engleză, pe de o parte, și, pe de altă parte, între culturile anglo-normande și cele ale popoarelor celtice de la periferia regatului, din Cornwall, Țara Galilor și Scoția” (Pickens în Mullally și Thompson 1997, 27).

Astfel, se creionează o lume în care scrierile trubadurilor și temele vehiculate de acestea se află într-un proces de extindere în vestul Europei, contribuind la un schimb ideatic constant și robust, care a dus la amplificarea diversității culturale atât în rândurile celor alfabetizați (deci cu precădere cei care trăiau la curțile nobiliare), dar și în populația generală care lua contact cu versurile și muzica trubadurilor.

Desigur, tema principală și generală a poeziei trubadurului este dragostea. Dar ce înseamnă de fapt *fin'amor* și care sunt celelalte teme care apar în *cansos*? Linda Paterson afirmă că „Nu există un singur set de reguli pentru ceea ce trubadurii ajung să numească *fin'amor*, la fel cum nu există un singur cod al cavalerismului. Nu numai că poezia lor s-a întins pe mai mult de două sute de ani, incluzând evenimentele tumultuoase ale cruciadei albigensiene, dar acești indivizi inventivi au interacționat constant între ei, purtând o dezbatere continuă despre dialectică, asimilând, dar și provocându-se reciproc, subminându-se și depășindu-și reciproc ideile și stilul” (Paterson în Gaunt și Kay 1999, 31).

Astfel, putem trage concluzia că trubadurii nu făceau referință doar la dragoste în *cansos*, ci purtau de asemenea un duel intelectual, fiind mai degrabă vorba despre un „dialog” caracterizat de măiestrie și spirit și purtat de cei mai cunoscuți poeți ai acelor vremuri.

Dar ce însemna de fapt *dragoste* în Evul Mediu european? Iubirea era manifestată prin dorință, sau era mai degrabă platonice? Lirica trubadurului nu este ușor de descifrat când vine vorba de această problemă, deoarece „limbajul său permite o ambiguitate morală considerabilă, astfel încât, la capetele extreme ale spectrului academic, *fin'amor* a fost perceput pe de o parte ca o acoperire pentru dorința sexuală explicită a claselor de sus și, pe de altă parte, ca un fenomen pur spiritual” (Paterson în Gaunt și Kay 1999, 36).

Aceste aspecte ar putea fi teoretic valabile atunci când ne referim la majoritatea trubadurilor<sup>1</sup>, dar ele rămân generale, deoarece fiecare trubadur important are un stil caracteristic. Cel mai cunoscut dintre trubaduri a fost Bernart de Ventadorn (circa 1130 – 1200). Deși a provenit dintr-o familie săracă, a devenit faimos și a fost foarte laudat pentru abilitățile sale poetice, compunând chiar și pentru Eleonora de Aquitania. Leslie Topsfield afirmă că Bernart a fost primul mare trubadur care adresează cântecele sale de dragoste în exclusivitate unei doamne de rang înalt. Imaginea construită de Bernart de Ventadorn despre doamna sa, *domna*, afirmă Topsfield, reconstituie relația dintre un lord și vasalul său: „Supunerea lui față de domna este feudală și completă; fericirea

<sup>1</sup> Această lucrare nu face referință către trobairitz, trubadurii de sex feminin, deoarece acestea constituie un subiect diferit.

constă în răsplata unei priviri, a unui semn de dragoste, a unui sărut, a vederii trupului ei gol. [...] Ea deține puterea asupra fericirii și a durerii, a vieții și a morții [...]” (Topsfield 1975, 113).

În timp ce Topsfield ne oferă o perspectivă asupra caracteristicilor operei poetice a lui Bernart de Ventadorn, interpretarea ei omite aspecte precum ironia și relațiile de gen.

După cum am sugerat deja, pentru a accede la sensul conotativ al unui text, trebuie să fim conștienți nu numai de ceea ce este scris, ci și de ceea ce nu este menționat în mod specific. Acesta este și cazul ironiei. În cartea sa *Troubadours and Irony*, Simon Gaunt, citându-l pe Dennis Green, definește utilizarea ironiei în perioada medievală: „Ironia este o afirmație, sau prezentare a unei acțiuni sau situații, în care sensul real transmis inițiatorilor deviază în mod intenționat și este incongruent cu sensul aparent sau pretins pentru cei neinițiați” (Gaunt 1989, 5).

Astfel, trebuie într-adevăr să acordăm o mare atenție sensului intenționat, în loc să interpretăm textele medievale bazându-ne doar pe stilul formal.

Atunci când abordează modurile în care ironia se manifestă în textele medievale, Gaunt face diferența între lingușire și laudă falsă, considerând că aceasta din urmă poate avea conotații ironice: „Merită să facem distincția între lingușire și laudă falsă. Indiferent dacă lingușirea este sau nu sinceră, lingușitorul dorește să obțină favori. Intențiile laudei false sunt destul de diferite. Lăudând pe cineva pentru calități pe care în mod evident nu le deține, atragi atenția asupra inadecvării sale” (Gaunt 1989,10).

Dar care este locul ironiei în poemele lui Bernart de Ventadorn? Se pare că el este primul poet important „care acceptă în totalitate convențiile *fin'amor*, adoptând personalitatea unui „amant curtenitor arhetipal” (Gaunt 1989, 35). De fapt, realitatea poate fi ușor diferită. Gaunt dă exemplul lui *Be m'an perdut*, o poezie care a pus multe probleme atunci când a venit vorba de interpretare, probleme care ar putea fi ușor depășite dacă poemul ar fi citit într-o cheie ironică. În cadrul analizei sale, Gaunt ajunge la concluzia că Bernart contestă de fapt convențiile iubirii curteneste, făcând aluzie la „schimbul contractual” și astfel „sugerând că doamnele pe care le curtează sunt doar cu puțin mai bune decât prostituatele”. Mai mult, el consideră că Bernart admite că „întregul act de curtare devine un joc cinic” și afirmă că „tonul întregului poem este ironic, chiar cinic” (Gaunt 1989, 35-38).

Concluzia lui Gaunt că poemul lui Bernart sugerează că „doamnele pe care le curtează sunt cu puțin mai bune decât prostituatele” ne aduce la problema relațiilor de gen în lirica trubadurului, problemă care a fost ignorată în studiile tradiționale despre *fin'amor*. Potrivit lui Rouben Cholakian, acest lucru duce la o citire imprecisă a versurilor trubadurului, deoarece este necesară o abordare psihologică atunci când se discută sentimentele, mai precis dragostea, adică exact tema predilectă a trubadurilor.

Angajându-se într-o lectură psihanalitică a poeziei trubadurilor, Cholakian se bazează foarte mult pe relațiile bărbat-femeie din *cansos*. El afirmă că intriga de dragoste a unui *canso* tipic „spune o poveste de dragoste ale cărei personaje sunt un

amant care face afirmații, mai mult neiubit decât iubit, și o femeie fără nume, mai mult neiubitoare decât iubitoare” (Cholakian 1990, 1). Când se referă la femeie, Cholakian observă că „rareori are vreo identificare onomastică [...]. În loc de nume, ea este mai ales o calitate, Bels *Vezers* (*Plăcută vederii*), *Miels de Domna* (*Mai bună decât o femeie*) sau *Belz Deportz* (*Plăcere minunată*). Descrierile femeilor se amestecă, ele pierzându-și individualitatea” (Cholakian 1990, 2).

Neidentificarea femeii ar putea sugera că iubitul încearcă să protejeze identitatea iubitei sale, dar faptul că ea nu este niciodată numită duce la o depersonalizare a personajului feminin. Mai mult, implică faptul că aceste femei sunt interșanjabile.

Perspectiva din poezii coincide întotdeauna cu punctul de vedere masculin. Femeia nu are altă voce și nici altă personalitate decât cea modelată de trubadur, fapt subliniat de Don A. Monson (Gaunt, Kay 1999, 201):

*„Calitățile atribuite domnei nu reprezintă trăsăturile individuale ale unei persoane existente, ci acele virtuți superlative pe care orice femeie ar dori probabil să le auză atribuite ei înseși. Există adesea o încercare de a personaliza poezia prin utilizarea poreclor, [...], dar acestea rămân etichete generale, laudative, în care multe femei ar fi încântate să se regăsească. Sentimentele exprimate de poetul-iubit rămân generale și convenționale [...].”* (Monson în Gaunt și Kay 1999, 201).

Cholakian afirmă că atunci când se urmărește sensul conotativ în lirica trubadurilor, trebuie să se țină seama de contextul socio-cultural și istoric al timpului în care trăiau aceștia, luând în considerare statutul femeilor și rolul sexualității. Mai mult decât atât, acesta afirmă că „Ambivalența stă la baza întregului discurs curtenitor. [...] Artistul creează cu bună știință niveluri de interpretare care transmit simultan codul fin'amor al supunerii masculine, cât și un dispreț subiacent față de femeia care este idealizată” (Cholakian 1990, 181).

Se ajunge la concluzia că uneori lirica trubadurilor are în unele cazuri un caracter misogin prin ștergerea constantă a personalității feminine și prin atitudinea ambivalentă față de femeia aparent iubită.

Trebuie să ne întrebăm de ce această atitudine ambivalentă și subtext misogin în versurile trubadurilor. Pentru a creiona un răspuns trebuie să ne referim la contextul istoric și socio-cultural al Evului Mediu. Indiferent dacă și în ce măsură sexualitatea a fost sau nu menționată în scrierile acelei vremi, rămâne valabil faptul că, în general vorbind, sexualitatea era un subiect tabu. Arătând dorința pentru o femeie (merită să ne amintim statutul femeii la acea vreme) trubadurul își pierde din putere, deci din masculinitate. Un alt motiv pentru care trubadurul s-ar fi putut simți „inferior” ar fi putut fi constituit de idealul masculin al vremii, care era cavalerul plecat să lupte în cruciadele sfinte, nu poetul. Așadar, trubadurul încearcă să-și recâștige puterea manifestându-și în mod ostentativ inteligența în detrimentul cuiva care nu avea voce, femeia. O a treia explicație posibilă este oferită de Cholakian:

„Întreaga relaționare dintre bărbați și femei este feudală sau războinică, nu pentru că idealurile cavaleresti au influențat „limbajul” iubirii, ci pentru că într-o societate orientată spre bărbați, simbolurile feudalismului exprimă teroarea inerentă a pierderii controlului” (Cholakian 1990, 186).

Într-o lume în care, de cele mai multe ori, căsătoriile erau aranjate și iubiții aleși pentru a crea alianțe politice și militare, trebuie să ne întrebăm cât de multă comunicare a existat cu adevărat între sexe și dacă cuvântul *dragoste* a fost mai mult decât o figură de stil, chiar și în creațiile romantice ale trubadurilor.

Ne întrebăm dacă elementele prezentate mai sus se regăsesc și în *canso-urile* lui Bernart de Ventadorn. Pentru a încerca să stabilim acest lucru, se va proceda la analiza a două texte, *Era-m cossenhatz*, *senhor* și *Estat ai com om esperdutz*. Corpusul disponibil este bineînțeles mult mai mare, dar o analiză preliminară poate indica dacă teoriile menționate mai sus pot fi regăsite în opera lui Bernart de Ventadorn, indicând astfel dacă merită explorate în continuare.

Cele două *cansos* pot fi găsite traduse în franceza modernă în *Bernart de Ventadorn – Chansons d'Amour*, editată de Moshe Lazar (1966, Paris).

*Era-m cossenhatz*, *senhor* este tradus ca *Ma dame a deux amants* (*Doamna mea cu doi iubiți*), în timp ce *Estat ai com om esperdutz* înseamnă *Comme elle, j'aurai un coeur volage* (*La fel ca ea, voi avea o inimă nestatornică*).

Chiar și din titluri se observă conotații negative care fac aluzie la faptul că doamna din poeme este de moravuri ușoare (are doi iubiți) și / sau nestatornică (*volage*), deci nu ar trebui să se pună o bază reală asupra sentimentelor ei.

Din primul vers din *Ma dame a deux amants*, se observă că poemul se adresează de fapt unui grup de domni (seniori), întărind astfel ideea că acest *canso* nu avea ca idee centrală dragostea, ci era mai degrabă o provocare intelectuală, un „joc” al celor mai cunoscuți poeți ai vremurilor respective.

Spre sfârșitul strofei, poetul susține că „*jamais compagnie d'un autre compagnon ne me plus douloureuse*” (*niciodată compania unui alt partener nu mi s-a părut mai dureroasă*), ceea ce sugerează că nu este prima dată când doamna ia mai mulți iubiți în același timp.

În strofa a treia iubitul-poet, pe lângă faptul că își explică situația ingrată, începe să o critice pe doamnă pentru că l-a forțat indirect să trăiască în dezonoare făcând din el un „cornu” (*incornorat*) - ceea ce implică, de asemenea, că el, spre deosebire de ea, este credincios.

Strofa a patra îl găsește pe poet întrebându-se ce anume să accepte, dintre două rele – posibilitatea de a nu o mai vedea pe doamnă sau ideea că nu va fi singurul ei iubit. El decide să accepte situația în care se află, deși o consideră o nebunie, preferând să aibă o parte din inima doamnei decât să nu aibă nimic. De asemenea, făcând această alegere, sugerează faptul că este virtuos și loial ideii (cel puțin) de iubire (din nou, sugerând conotativ că *domna* nu este).

În strofa a cincea, poetul exprimă faptul că îi permite să aibă un alt iubit – sugerând astfel fie că doamna are nevoie de permisiune, fie că acceptă pur și simplu situația – dar permite acest lucru din frică mai mult decât orice altceva (este teama de a o pierde sau se teme de doamna însăși?). Desigur, această permisiune nu este acordată fără a cere nimic în schimb – el așteaptă o recompensă pentru iertarea unei astfel de fapte reprobabile.

În primul rând al celei de-a șasea strofe cuvântul *traïdor* este tradus ca perfid, deși o traducere mai exactă ar fi fost perfidă (*traïtres*). Aceasta este caracteristica atribuită ochilor *domnei*. După cum știm, ochii sunt oglinda sufletului, el spune direct că doamna lui este o trădătoare.

După ce în strofa a șasea este folosit cuvântul *traïdor* cu referire la *domna*, în următoarea strofă trubadurul o numește *la plus noble*, ceea ce, având în vedere toate criticile anterioare, ar putea fi un semn de ironie. Autocompătimirea reapare, poetul afirmând că ochii îi sunt plini de lacrimi vărsate ca omagiu adus *domnei* (oricât de perfidă ar fi ea).

Abia în strofa a opta Bernart i se adresează doamnei, declarând că vrea „le profit” (*recompensa*) de pe urma relației lor, nu doar cuvinte frumoase.

În *Comme elle, j'aurai un coeur volage*, poetul face referire nu la una, ci la două doamne: fosta sa iubită și actuala sa iubită.

Privind retrospectiv, își dă seama că a fost o prostie din partea lui să înceteze să cânte/compună din cauza unei iubiri nefericite, și este timpul să-și exprime din nou sentimentele – intenția sa pare să fie sinceră, dar de fapt se observă că adevăratul său scop este să denunțe comportamentul fostei sale *domna*.

În cea de-a doua strofă el afirmă că a iubit o doamnă care nu îl iubea cu adevărat, făcându-l doar să aștepte în zadar. Se pare așadar că nici dragostea lui nu a fost total necondiționată, deoarece se aștepta la o recompensă. Deoarece aceasta nu a venit, el decide în mod conștient să aibă o inimă nestatornică, la fel ca *domna*.

Ulterior, el o imploră pe noua *domna* să nu-l facă să aștepte prea mult și o avertizează să nu-l trateze ca pe doamna anterioară.

Cea de-a cincea strofă subliniază din nou ideea iubirii condiționate și aluzia că sentimentele trebuie răsplătite: „il n'est que juste que la dame soit complaisante envers celui qui a un coeur pour aimer” (*doamna să fie complăzantă cu acela care are inimă s-o iubească*).

Mai târziu, poetul afirmă clar că este fericit că încă mai poate cânta (compune), mai ales că o face în ciuda fostei sale amante și a noului ei iubit, făcând astfel aluzie la faptul că scopul din spatele acestui *canso* nu este de a lăuda dragostea nou-găsită, ci de a o calomnia pe cea anterioară.

Asemănările dintre cele două *canso-uri* ale lui Bernart sunt semnificative: ambele prezintă trăsături ale egocentrismului și se găsesc numeroase aluzii că vina pentru tot răul suferit de iubit este în exclusivitate a doamnei. Poetul-iubit este mereu preocupat de sentimentele și situația sa, uitând de nevoile sau opiniile partenerei. De

fapt, în ambele poezii femeia este complet lipsită de voce, dând cititorului impresia că este mai degrabă o figură unidimensională, neclar conturată.

În primul *canso* trubadurul i se adresează direct *domnei* o singură dată, dând impresia că acesta li se plânge unui grup de confrăți, mai mult decât să scrie o poezie de dragoste. În ceea ce privește al doilea *canso*, sistemul feudal de gândire este cel care iese în evidență, deoarece trubadurul crede că loialitatea trebuie să fie răsplătită în mod clar. Lipsa de atenție din partea doamnei duce la o serie de atacuri subtile, poetul folosind versurile nu ca mijloc de exprimare a sentimentelor, ci mai degrabă ca armă a răzbunării.

Chiar și lucrând cu un mic corpus de *cansos*, este ușor să intuim că relațiile de gen și de putere din lirica trubadurilor sunt mai complexe decât se credea anterior și acest tip de studii merită aprofundat, cu scopul de a obține o imagine mai amplă și mai corectă asupra vieților și operelor fascinanzilor trubaduri.

### Referințe bibliografice

- Cholakian, Rouben. 1990. *The Troubadour Lyric: a psychocritical reading*. UK: Manchester University Press.
- Gaunt, Simon. 1989. *Troubadour and Irony*. UK: Cambridge University Press.
- Gaunt, S. și Sarah Kay (coord.). 1999. *The Troubadours – An Introduction*. UK: Cambridge University Press.
- Lazar, Moshe (coord.). 1966. *Bernart de Ventadorn – Chansons d'Amour*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
- Paterson, Linda. 1993. *The World of the Troubadours*. UK: Cambridge University Press.
- Pickens, Rupert T. 1997. *Courtly Acculturation in the Lais and Fables of Marie de France* în „The Court and Cultural Diversity” coord. de Evelyn Mullally și John Thompson. Cambridge: D.S. Brewer.
- Topsfield, L. T. 1975. *Troubadours and Love* UK: Cambridge University Press.

Maria HADIJI  
(Muzeul Satului Bănățean  
Timișoara)

**Valorificarea colecțiilor muzeale.  
Cataloge de colecție – colecțiile  
de ceramică și podoabe aparținând  
Muzeului Satului Bănățean  
Timișoara**

**Abstract: (Valorisation of museum collections. Collection catalogues – collections of ceramics and ornaments belonging to the Museum of the Banat Village Timișoara)** Within Banat Village Museum there is a collection of Banat finery and jewelry. We are talking about dozen of pieces of patrimony with a documentary and artistic value which imposed the apparition of a catalogue achieved under special graphic conditions, bilingual in order to promote the values of Banat patrimony to a wider public. The catalogue entitled: *Sign and Symbol. Banat finery (I) Ceremonial finery* proposing the presentation of ceremonial pieces (used in wedding and funeral ceremonials – two essential stages from man’s life) following that in the future in another catalogue to be included the festive pieces existing in the finery collection of Banat Village Museum. Ceremonial finery, „opreg” with tassels, „conciu” with all his variants and not least the bridal crown („mununa”) represents the object of this catalogue, which consists of a number of 25 pieces. Another valuable collection is the one of pottery, consisting of over 2000 ceramic crockery belonging to the pottery centers of Banat which existed at a certain time (Biniș, Potoc, Socolari, Slatina–Nera, Sasca Romană, Lăpușnicul Mare, Mocerîș, Curtea, Lugoj, Jupânești, Românești) as well as from the pottery centers neighboring to Banat such as Birchișul, Lipova, Bacaul de Mijloc and Sisești. The object of the catalogue entitled by us: *Jupânești Pottery (I) Ritual Pottery*, is represented by Jupânești pottery with ritual character, used in burial practices, pottery reduced as variety and even as circulation, because the ritual vessel is used only for one sense and for a long period of time, talking even about its preservation and its transmission from one generation to another. The catalogue of the pieces consists of a number of 26 ceramic crockery (respectively, 25 glazed and unglazed pots (*jugs for alms*) and a censer. The second volume of the catalogue in discussion: *Jupânești Pottery (II) Common household pottery. Vessels of great capacity*, which makes the object of the C category in which are divided the ceramic vessels respectively, vessels for preparing the food. The pots for feasts, the great pots and the boilers for boiling plum brandy) represent the object of the catalogue which consists of a number of 15 pieces.

**Keywords:** *Banat finery, opreg, concii, ritual pottery, common household pottery.*

**Rezumat:** În cadrul Muzeului Satului Bănățean se află o colecție de podoabe și bijuterii bănățene. Vorbim de zeci de piese de patrimoniu cu valoare documentară și artistică care au impus apariția unui catalog realizat în condiții grafice deosebite, bilingv pentru a promova valorile patrimoniului bănățean către un public mai larg. Catalogul intitulat: Semn și simbol. Podoaba bănățeană (I) Podoaba de ceremonie, își propune prezentarea pieselor de ceremonie (utilizate în ceremoniale de nuntă și înmormântare – două etape esențiale din viața omului) urmând ca pe viitor să fie incluse într-un alt catalog piesele festive existente în colecția de podoabe a Muzeului Satului Bănățean. Piesele de ceremonie, „opregul” cu ciucuri, „conciu” cu toate variantele sale și nu în ultimul rând coroana de mireasă („mununa”) reprezintă obiectul acestui catalog, care este format dintr-un număr de 25 de piese. O altă colecție valoroasă este cea de ceramică, formată din peste 2000 de vase ceramice aparținând centrelor de olărit ale Banatului care existau la un moment dat (Biniș, Potoc, Socolari, Slatina–Nera, Sasca Romană, Lăpușnicul Mare, Mocerîș, Curtea,

Lugoj, Jupânești, Românești) precum și din centrele de olărit învecinate Banatului precum Birchișul, Lipova, Bacaul de Mijloc și Sisești. Obiectul catalogului intitulat de noi: *Ceramica Jupânești (I) Ceramica rituală*, este reprezentat de ceramica de Jupânești cu caracter ritualic, folosită în practicile funerare, ceramică redusă ca varietate și chiar ca circulație, deoarece vasul ritual este folosit doar pentru un singur sens. și pentru o perioadă lungă de timp, vorbind chiar despre conservarea și transmiterea ei de la o generație la alta. Catalogul pieselor este format dintr-un număr de 26 de vesela ceramică (respectiv, 25 de oale smălțuite și nesmălțuite (ulcioare de pomană) și o cădelniță. Al doilea volum al catalogului în discuție: *Ceramica Jupânești (II) Ceramica uzuală de uz casnic. Vase de mare capacitate*, care face obiectul categoriei C în care sunt împărțite vasele ceramice, respectiv, vase pentru prepararea mâncării. pentru sărbători, oalele mari și cazanele pentru fiert țuica de prune reprezintă obiectul catalogului care este format dintr-un număr de 15 piese.

**Cuvinte-cheie:** *podoabe bănățene, opreg, conci, ceramică rituală, ceramică de uz comun.*

Fenomen universal, cultura populară se regăsește în manifestări locale unice, este stabilă și dinamică în același timp, nu doar se moștenește, ci se și învață. Un rol esențial în acest scop revine instituțiilor chemate să conserve și să transmită mai departe valorile culturii tradiționale și ne referim aici în mod special la muzeele de profil.

Având în vedere scopurile prime ale muzeului, respectiv, constituirea, conservarea, restaurarea și valorificarea patrimoniului muzeal, în ultimii ani Secția Expozițională în Aer Liber și ulterior după o serie de modificări organizatorice: Secția Expozițională Pavilionară a Muzeului Satului Bănățean Timișoara a avut ca principale obiective: restaurarea obiectivelor aflate în circuitul muzeal, reabilitarea unor obiective care până în acel moment nu s-au aflat în acest circuit, deoarece necesitau lucrări de reparații și restaurare mai ample sau le lipsea recuzita, (cum este cazul atelierelor și instalațiilor tehnice), organizarea depozitelor de textile de interior, costum popular, găteala capului, icoane, industrie și obiecte de uz casnic și reorganizarea depozitelor de ceramică și piese de mobilier, restaurarea - conservarea preventivă și curativă a bunurilor culturale care fac obiectul celor șase mari colecții ale muzeului nostru.

Un alt obiectiv al Secției a fost valorificarea colecțiilor prin organizarea de expoziții temporare, întregirii expoziției de bază prin expunerea unor piese de arhitectură populară, segment mai puțin reprezentat în cadrul acestea și de asemenea, publicarea cataloagelor de expoziții și mai ales cercetarea, valorificare colecțiilor și publicarea unor cataloage științifice.

Astfel, în cele ce urmează ne vom referi la una dintre cele mai importante valențe ale muzeului: munca de cercetare și de valorificare a colecțiilor muzeale .

Dincolo de sarcinile muzeografice, care includ și munca de catalogare și prezentare către publicul larg a patrimoniului stocat, punerea în circuitul științific a unor mărturii, a unor elemente de civilizație, reprezintă în paralel cu adunarea lor în colecții încheiate, o problemă de strictă actualitate, mai ales când avem de-a face cu elemente de civilizație aparținătoare *discretei* lumi țărănești, o lume aflată într-o



disoluție accentuată și care înafara acestor mărturii materiale și a unor mărturii de natură orală, lasă în general puține documente, despre ea însăși.

Așadar, publicarea unor cataloage și repertorii este pe deplin justificată (Ștefănescu 1997, 5. Dată fiind rapidă dezvoltare a tehnicii și a gândirii științifice, cercetarea obiectelor de muzeu este concepută și organizată astăzi diferit față de trecut, deoarece principiul cercetării interdisciplinare este aplicat astăzi nu numai în prezentarea bunurilor culturale, dar mai ales în studierea lor iar precizia, clasificarea și sistematizarea datelor obținute, după criterii riguroase, caracterizează noua direcție de cercetare în muzeele contemporane (Nicolescu 1975, 36).

Odată integrat unei colecții muzeale, obiectul încetează de a mai trăi izolat, fiind scos din anonimat, integrat într-un sistem de raporturi, clasat și catalogat după anumite criterii (Nicolescu 1975, 131). În cadrul muncii de cercetare și valorificare a colecțiilor muzeale principale instrumente și criterii descriptive cu care se lucrează sunt:

### 1. Fișa științifică

Acesta nu reprezintă doar o descriere fotografică a obiectului, conținutul ei este sinteza tuturor datelor necesare pentru a determina exact data, proveniența și stilul unui obiect, devenind un prețios instrument de lucru și joacă rolul esențial în cercetarea patrimoniului muzeal, ca și în clasificarea, organizarea și catalogarea colecțiilor (Nicolescu 1975, 112).

Fișa științifică trebuie să includă un număr de parametri obligatorii care se impun a fi urmăriți în cercetarea fiecărui obiect, care să permită încadrarea obiectului respectiv într-o serie tipologică bine definită și în același timp să-l individualizeze în cadrul acestei serii (Ștefănescu 1997, 12).

### 2. Criteriile de clasificare

Importante într-o clasificare sunt următoarele criterii:

1. Material; 2. Tehnică; 3. Funcția obiectului; 4. Cronologie; 5. Aria geografică; 6. Tematică sau iconografie; 7. Valoarea istorică sau artistică; 8. Starea de conservare (Nicolescu 1975, 131).

În cadrul Muzeului Satului Bănățean Timișoara există o colecție de podoabe și bijuterii bănățene. Este vorba de zeci de piese de patrimoniu cu o valoare documentară și artistică ce impunea apariția unor cataloage realizate în condiții grafice deosebite, bilingve pentru a promova valorile patrimoniului bănățean către un public cât mai larg.

Catalogul intitulat: *Semn și Simbol. Podoabe bănățene (I) Podoabe ceremoniale* și-a propus astfel prezentarea pieselor ceremoniale (folosite în ceremonialurile de nuntă și înmormântare – două etape esențiale din viața omului), (Vasınca Hadiji 2010, 5) iar într-un alt catalog au fost deja incluse piesele festive existente în colecția de podoabe a Muzeului Satului Bănățean Timișoara.

Catalogul de față cuprinde o amplă introducere referitoare la elementele componente ale costumului popular cu un accent deosebit pus pe piesele de port și de podoabă specifice Banatului. Elementele esențiale în tipologia costumului femeiesc din Banat și totodată care fac diferența comparativ cu tipologia costumului popular din restul țării fiind *opregul cu ciucuri*, *conciul* cu toate variantele lui și *ceapsa*.



Foto 1. Catalog *Semn și Simbol Podoabe bănățene* (vol. I)

Introducerea este structurată în două părți distincte :

I. Opregul - origine, denumire, răspândire, elemente componente, tehnici, caracteristici și diferențieri zonale, semnificații;

II. Găteala capului - origine, răspândire, elemente componente, tehnici, răspândire, evoluția gătelii capului în funcție de vârsta purtătoarei; Conciul și variantele lui - origine, răspândire, elemente componente, tehnici, caracteristici și diferențieri zonale.

Astfel, podoabele ceremoniale, opregul cu ciucuri, conciul cu toate variantele lui și nu în ultimul rând cununa de mireasă (*mununa*) reprezintă obiectul catalogului de față (Vasinca Hadiji 2010, 7), care cuprinde un număr de 25 de piese.



**Foto 2.** Opreg (*ciucure, chițele*), datare: generală - începutul sec. XX; nr. inv.: 3904; Sacoșu Turcesc (jud. Timiș)



**Foto 3.** Partă (*bani pe cap*) datare: generală -sfârșit de sec. XIX; nr. inv.: 3990; Șuștra (jud. Timiș)

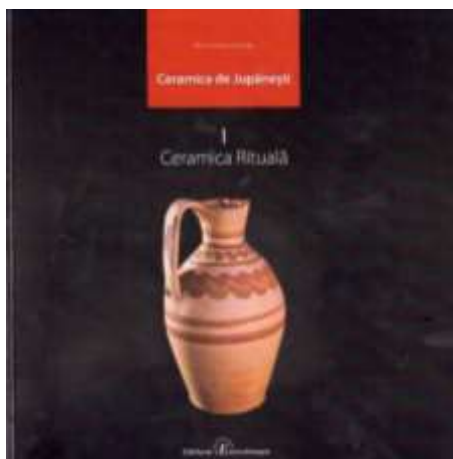


**Foto 4.** *Tulbent cu bani* datare: generală – 1/4 XX; nr. inv.: 4141 Giulvăz (jud. Timiș)

O altă colecție valoroasă este cea de ceramică, constând din peste 2000 de vase ceramice aparținând centrelor de olărit din Banat care au existat la un moment dat (Biniș, Potoc, Socolari, Slatina–Nera, Sasca Romană, Lăpușnicul Mare, Mocerîș, Curtea, Lugoj, Jupânești, Romanești) precum și din centrele de olărit limitrofe Banatului cum ar fi Birchișul, Lipova, Bacaul de Mijloc și Sisești, colecție care, am considerat că ar trebui valorificată și în sensul editării unor cataloage de specialitate care să stea la dispoziția publicului avizat dar și a publicului larg, cu atât mai mult cu cât meșteșugul olăritului începe să se stingă în Banat, așa cum o demonstrează numărul mic de centre care au mai rămas active în această zonă (Vasinca Hadiji 2011, 5).

Obiectul catalogului intitulat de noi: *Ceramica de Jupânești (I) Ceramica Rituală*, este reprezentat de ceramica de Jupânești cu caracter ritual, folosită în practicile de înmormântare, ceramică redusă ca varietate și chiar ca circulație, deoarece vasul ritual este utilizat doar într-un singur sens și o perioadă îndelungată de timp, putându-se vorbi chiar de păstrarea lui și transmiterea de la o generație la alta (Vasinca Hadiji 2011, 5).

Catalogul cuprinde o introducere referitoare la caracteristicile olăritului în Banat, câteva date referitoare la ceramica de Jupânești (jud. Timiș) (Blaj 2004, 39) și caracteristicile acesteia (unelte, tipuri de cuptoare, forme, funcționalitate, tehnici de ornamentare și dimensiuni) (Blaj 2004, 42-43), iar catalogul pieselor un număr de 26 de recipiente ceramice (respectiv, 25 de ulcioare smălțuite și nesmălțuite (*cănți de pomeni și tras apa la morți*) și un *tămâielnic*.



**Foto 5.** Catalog *Ceramica de Jupânești* (vol. I)

Cel de-al doilea volum al catalogului în discuție: *Ceramica de Jupânești (II) Ceramică de uz comun. Vase de mare capacitate*, face obiectul, categoriei C în care se

împart vasele ceramice respectiv, vase pentru prepararea hranei, categorie care cuprinde: oale, cratițe cu două torți, vase de bătut untul, tăvi pentru friptură, vase de foarte mari dimensiuni folosite pentru fierberea mâncării în cantități mari, folosite la ospețe<sup>1</sup>, (Florescu, *et al.* 1969, *passim*) blide mari, utilizate la tăiatul porcilor și nu în ultimul rând, în aceeași categorie putem încadra cazanele de fiert țuică. Cele din urmă (oalele pentru ospețe, blidele mari și cazanele de fiert țuică) (Vasınca Hadiji 2011-2013, 5) reprezintă obiectul catalogului ce cuprinde un număr de 15 piese.



Foto 6. Catalog *Ceramica de Jupânești* (vol. II)

Volumul III al catalogului *Ceramica de Jupânești, Ceramică de uz comun. Vase pentru provizii* prezintă un catalog al pieselor format din 13 recipiente reprezentând aceeași categorie a ceramicii de uz comun, cu referire la vasele folosite pentru conservare sau pentru provizii respectiv: borcane pentru conservarea alimentelor, oale (*duduci*), folosite pentru conservarea sau acrirea laptelui și oale pentru miere, folosite pentru păstrarea mierii (Vasınca Hadiji 2014, 7).

---

<sup>1</sup> a) vase pentru păstrarea proviziilor;b). vase pentru transportarea hranei și lichidelor la câmp; c). vase pentru preparare; d). vase pentru servit; e). vase rituale sau ceremoniale.



Foto 7. Catalog *Ceramica de Jupânești* (vol. III)

Volumul IV al catalogului *Ceramica de Jupânești*, prezintă un catalog al pieselor format din 20 de recipiente tot din categoria ceramicii de uz comun și anume vase pentru transportarea hranei și lichidelor la câmp, referindu-se stric la recipientele utilizate pentru transportarea lichidelor, respectiv ulcioarele (*cârcege*) nesmălțuite din centrul de olari de la Jupânești, deținute în colecția Muzeului Satului Bănățean Timișoara urmând ca în cataloagele viitoare, să ne ocupăm de ulcioarele smălțuite și recipientele folosite pentru transportarea hranei solide la câmp (Vasinca Hadiji 2015, 6).

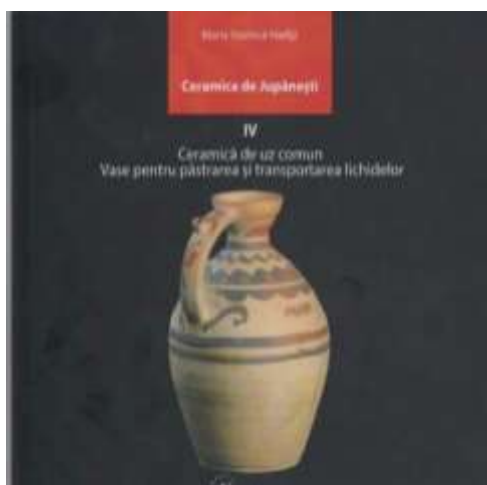


Foto 8. Catalog *Ceramica de Jupânești* (vol. IV)



**Foto 9.** Vase rituale (*ulciore*). *Cantă de pomeni*;  
datate: general- sec. al XX-lea, nr. inv.: 141; 1464;  
Jupânești (jud. Timiș)



**Foto 10.** Oală decorativă; datate: generală - ¼ sec. XX; nr. inv.: 6741; Jupânești (jud. Timiș)



**Foto 11.** Cazan de fiert țuica (*cazan de răchie*); datare. generală - ¾ sec XX;  
nr. inv. 6713; Jupânești (jud. Timiș)



**Foto 12.** Vas (*borcan*) pentru provizii; nr.inv.6716; Jupânești (jud. Timiș)





**Foto 13.** Vas (*borcan*) pentru provizii; datare: generală  $\frac{3}{4}$  sec. nr. inv. 7381; Jupânești (jud. Timiș)



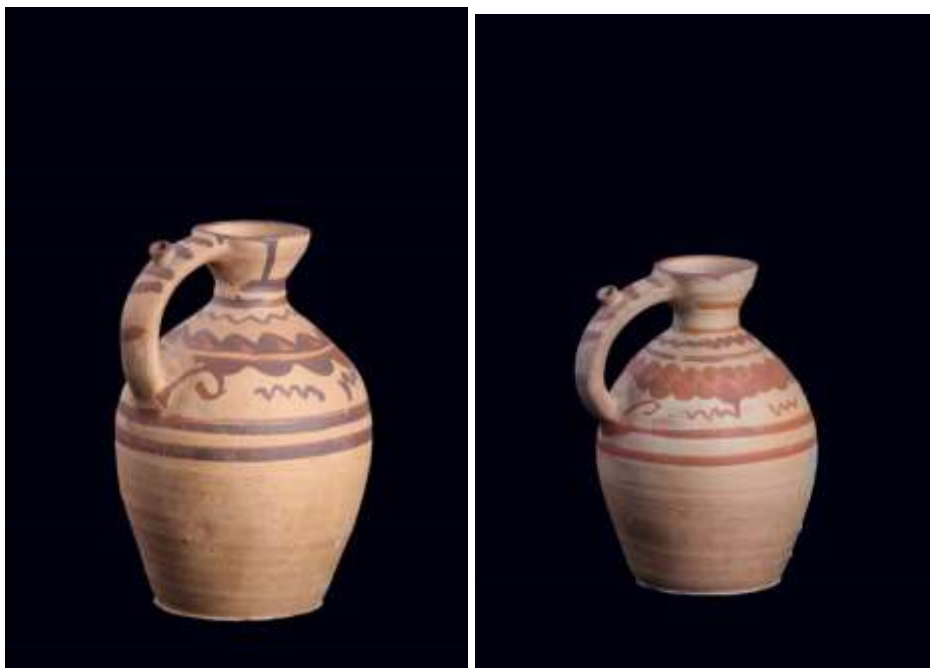
**Foto 14.** Oală pentru miere; XX; datare: generală  $\frac{3}{4}$  sec. XX nr. inv. 6715; Jupânești (jud. Timiș)



**Foto 15.**Oală nesmălțuită pentru acrit laptele (*dudulcă*); datare: generală -  $\frac{3}{4}$  sec. XX; nr. inv.: 6368; Jupânești (jud. Timiș)



**Foto 16.**Oală smălțuită pentru acrit laptele (*dudulcă*); datare: generală -  $\frac{3}{4}$  sec. XX; nr. inv.: 6604; Jupânești (jud. Timiș)



**Foto 17.** Ulcior (*cârceag*); datare: generală -1/2 sec. XX;  
nr. inv.: 8739; 8738;  
Jupânești (jud. Timiș)

Pentru realizarea cataloagelor pieselor, s-a optat pentru o fișă care cuprinde următoarele criterii, considerate de noi ca definiții:

*Denumirea literară și populară;*

*Categorie;*

*Stare de conservare;*

*Loc de proveniență;*

*Loc de confecționare;*

*Datare;*

*Materiale și proveniență;*

*Tehnica și uneltele folosite la executare;*

*Utilizare;*

*Frecvența în zonă;*

*Descriere (formă, piese componente);*

*Decor (motive, tehnică, dispoziție);*

*Cromatică;*

*Dimensiuni;*

*Circulația piesei (deținători succesivi) și regimul ei;*

*Număr de inventar;*

*Bibliografie.*

### Referințe bibliografice

- Blaj, Violeta. 2004. *Ceramica populară bănățeană. Repertoriul meșterilor și al centrelor rurale*. Timișoara: Editura Waldpress.
- Florescu, Bobu Florea, et al. 1969. *Arta populară românească*. București: Editura Acad. R.S.R., Institutul de Istorie a Artei.
- Nicolescu, Corina. 1975. *Muzeologie generală*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Ștefănescu, Barbu. 1997. *Mobilier Țărănesc din Crișana*. Oradea: Biblioteca Revistei „Familia”.
- Vasınca Hadiji, Maria. 2010. *Semn și Simbol. Podoabe bănățene (I) Podoabe ceremoniale*. Timișoara: Editura Cosmopolitan Art.
- Vasınca Hadiji Maria. 2011. *Ceramica de Jupânești (I) Ceramica Rituală*. Timișoara: Editura Eurostampa.
- Vasınca Hadiji, Maria. 2011-2013. *Ceramica de Jupânești (II), Ceramică de uz comun. Vase de mare capacitate*. Timișoara: Editura Eurostampa.
- Vasınca Hadiji, Maria. 2014. *Ceramica de Jupânești (III), Ceramică de uz comun. Vase pentru provizii*. Timișoara: Editura Eurostampa.
- Vasınca Hadiji, Maria. 2015. *Ceramica de Jupânești (IV), Ceramică de uz comun. Vase pentru păstrarea și transportarea lichidelor*. Timișoara: Editura Eurostampa.

Nicolae HURDUZEU  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

## Sensibilități și controversate în predarea istoriei

**Abstract: (Teaching about sensitive and controversial issues in History classes)** The study of history not only helps us understand particular events of the past but also indicates how we should behave to avoid repeating some reprobable actions of a distant or more recent past. Conventional history teaching singles out one perspective of events as “the truth”, but this approach must be reconsidered in a European continent that aims to be a truly integrated community. It is a known fact that historical truths are not absolute and that historical knowledge is subjective, therefore controversial issues must be approached in a multidisciplinary manner in history classes as their understanding contributes to the understanding of the present. History often generates strong moral reactions, as some events are considered with admiration, others with discontentment, and others only with remembrance. Controversial and sensitive events are present at some point in the history of every nation. They are usually issues considering central aspects of group identity and refer to painful episodes or shameful events from the historic past of nations, which can be sensitive without being explicitly controversial. The reconstruction of the historic past during history classes may generate controversies difficult to manage by the history teacher due to these difficulties and the various facets of the same events given by different researchers. These controversies may also be caused by the inconsistencies between the issues taught in school, the history of the family or the communities, and other histories. Controversial and sensitive issues must be taught in class by using distancing and compensating, empathic strategies, or by using exploratory strategies which can generate in students the ability to critically analyze evidence and data to avoid the emergence of stereotypes and to offer insight into the possible consequences of present actions.

**Keywords:** *sensitive issues, controversies, history, stereotype, strategy.*

**Rezumat:** Studiarea istoriei ne arată nu numai ce s-a întâmplat în trecut, ci ne poate învăța și ce trebuie să facem astăzi pentru a preîntâmpina unele acte reprobabile din trecutul mai apropiat sau mai îndepărtat. Predarea istoriei convenționale vizează o singură interpretare a evenimentelor ca fiind „adevăru”, dar această abordare trebuie revizuită într-o Europă care se dorește integratoare. Știm cu toții că adevărurile istorice nu sunt absolute, de altfel cunoașterea istorică are un caracter subiectiv. Este absolut necesară o abordare multiperspectivală la clasă a problemelor asupra cărora planează controverse, iar studierea lor poate contribui la înțelegerea prezentului. Istoria evocă adesea răspunsuri morale puternice, deoarece privim unele aspecte din trecut cu admirație, alte aspecte le privim cu condamnare iar altele cu simpla amintire. Istoria fiecărui popor se confruntă la un moment dat cu o serie de probleme controversate și sensibile. De obicei problemele sensibile și controversate vizează aspectele centrale ale identității de grup și se referă la episoade dureroase sau evenimentele rușinoase din trecutul unui grup pot fi sensibile fără a fi în mod explicit controversate. Datorită acestor probleme și a interpretărilor diferite a unuia și aceluiași eveniment de către specialiști diferiți, reconstituirea trecutului istoric poate genera la clasă controverse uneori greu de gestionat de către profesorul de istorie. Ele pot fi generate și de neconcordanțele dintre ceea ce se predă în școală, istoria familiei sau a comunității și alte istorii. Aceste probleme sensibile și controversate trebuie abordate la clasă cu ajutorul strategiilor de distanțare, a celor compensatorii, empatice sau a strategiilor exploratorii, care să ducă la formarea în rândul elevilor a unor competențe de analiză critică a dovezilor pentru a fi evitată apariția stereotipurilor și care pot oferi o perspectivă asupra posibilelor

consecințe ale acțiunilor contemporane.

**Cuvinte-cheie:** *probleme sensibile, controversă, istorie, stereotip, strategie.*

Studierea istoriei ne arată nu numai ce s-a întâmplat în trecut, ci ne poate învăța și ce trebuie să facem astăzi pentru a preîntâmpina unele acte reprobabile din trecutul mai apropiat sau mai îndepărtat, îi ajută pe elevi să înțeleagă faptul că aproape orice eveniment este deschis unor interpretări diferite (Philips 2008, 216). Predarea istoriei convenționale subliniază o singură interpretare a evenimentelor ca fiind „adevărul”, ceea ce este oportun din punct de vedere politic (Recommendation 1880 (2009) pt.4) dar nu într-o Europă care se dorește integratoare. Știm cu toții că adevărurile istorice nu sunt absolute, de altfel cunoașterea istorică are un caracter subiectiv, iar în activitatea la clasă este necesar să abordăm problemele asupra cărora se mențin controversele, pentru că acestea reprezintă partea cea mai interesantă a istoriei, iar studierea lor contribuie la înțelegerea prezentului.

Istoria fiecărui popor se confruntă la un moment dat cu o serie de probleme controversate și sensibile. De obicei problemele sensibile și controversate vizează aspectele centrale ale identității de grup (Kitson, Husband, Steward 2011, 154) și se referă la episoade dureroase sau evenimentele rușinoase din trecutul unui grup pot fi sensibile fără a fi în mod explicit controversate (Stradling 2001). Datorită acestor probleme și a interpretărilor diferite a unuia și aceluiași eveniment de către specialiști diferiți, reconstituirea trecutului istoric poate genera la clasă controverse uneori greu de gestionat de către profesorul de istorie (Low-Beer 1999). Ele pot fi generate și de neconcordanțele dintre ceea ce se predă în școală, istoria familiei sau a comunității și alte istorii (T.E.A.C.H. 2007, 4). Dar ce sunt de fapt aceste probleme controversate și sensibile?

Problemele controversate ale istoriei reprezintă evenimente, fapte, procese, personalități interpretate diferit în istoriografia din țări sau comunități diferite, sau în diferite perioade istorice, în istoriografia aceleiași țări, deși la baza interpretărilor stau de obicei aceleași surse istorice. O problemă controversată în istorie este aceea care este abordată diferit în cărți, țări, grupuri, acceptă interpretări diferite ale acelorași surse istorice, are implicații teritoriale, economice sau politice (L. Căpiță, C. Căpiță, Stamatescu 2006, 120).

Problemele sensibile ale istoriei sunt probleme care divid societatea sau națiunile, răscolind amintiri dureroase, stârnind prejudecățile și sensibilitatea oamenilor (L. Căpiță, C. Căpiță, Stamatescu 2006, 120). (exemplu: relațiile româno-maghiare în timpul celui de-al doilea război mondial în cazul României). O problemă sensibilă este un subiect care evocă momente tragice și umilitoare prin care au trecut

indivizi, grupuri, etnii și care provoacă amintiri dureroase, stârnește sensibilitatea oamenilor, angajează prejudecățile sau loialitatea oamenilor.

Astăzi, predarea acestor probleme sensibile și controversate este de interes deosebit, având în vedere societățile în care trăim, societăți care sunt tot mai eterogene, iar școlii îi revine rolul de a transmite și forma un set de valori și atitudini în rândul elevilor potrivit idealului educațional așteptat de societate. *Idealul educațional al școlii românești constă în dezvoltarea liberă, integrală și armonioasă a individualității umane, în formarea personalității autonome și creative* (<https://www.edu.ro/descriere>). Problemele controversate sunt foarte importante iar eludarea informării despre ele înseamnă a lăsa un gol semnificativ în experiența educațională a tinerilor, problemele controversate trebuie discutate pentru a compensa modurile unilaterale și adesea confuze în care sunt prezentate de exemplu în mass-media (Kerr 2020). În ceea ce privește abordarea problemelor controversate și sensibile există așteptarea ca ele să fie tratate neutru, dar există și voci care cer ca abordarea acestora să fie așezată în prim plan (Kello 2016, 35–53).

Datorită faptului că studiul istoriei poate genera emoții și controverse acolo unde au existat nedreptăți făcute oamenilor de indivizi sau grupuri în trecut, în ultimii ani s-au făcut o serie de cercetări privind diverse modalități de a aborda problemele sensibile și controversate la clasă (Kello 2016, 35–53). Abordarea problemelor controversate ale istoriei îi ajută pe elevi să înțeleagă că aproape oricare eveniment este deschis unor interpretări diferite dar cercetările arată că sunt mulți profesori care nu se simt pregătiți pentru predarea problemelor sensibile și controversate din mai multe motive precum teama de reacția emoțională a clasei, teama de presiuni din partea conducerii școlii, a comunității sau a statului și nu în ultimul rând reținerile generate de propriile valori, credințe și identități (Kello 2016, 35–53).

Aceste probleme apar în special în societățile care au fost sau sunt divizate pe diferite criterii etnice, religioase sau culturale. Desigur astfel de probleme sensibile și controversate găsim inclusiv în istoria românilor, de exemplu, prin prezentarea diferită a evenimentelor din 1848 și 1918 în istoriografia din Ungaria și cea din România sau clasificarea diferită dată de-a lungul timpului evenimentelor de la 23 august 1944, în istoria României. Predarea subiectelor legate de această ultimă perioadă istorică au lăsat o moștenire amară și foarte dezbătută, în special din cauza experienței pușcăriilor comuniste, încă vie în memoria, martorilor sau participanților la acele evenimente (Low-Beer 1999). Aproape orice subiect poate deveni controversat în orice moment și noi controverse apar în fiecare zi (Kerr 2020, 2). Ele variază, de asemenea, în funcție de timp și loc. Crucifixele din școli pot fi foarte controversate într-o țară, dar pot fi acceptate în alta – în mod similar cu educația bilingvă sau purtarea însemnelor islamice (voalul). La nivel pedagogic ar trebui studiate și promovate cele mai bune exemple de bună practică, iar acestea ar putea depăși mai ușor aceste bariere.

Potrivit specialiștilor, cheia succesului în abordarea problemelor controversate și sensibile ale istoriei este dată de o planificare sistematică și de organizarea unor

activități de învățare bazate pe munca independentă a elevilor, cărora li se alocă timpul necesar pentru a cerceta problema în adâncime. Ceea ce pare sensibil sau controversat în sala de clasă poate fi doar parțial prevăzut și gestionat de către profesor, deoarece multe aspecte depind de interpretări ale situației respective de către elevi. Unele controverse istorice pot fi explicate intenționat elevilor, astfel încât ei pot să înțeleagă problema mai bine, și să fie mai bine pregătiți pentru o societate eterogenă în general (Stradling 2001, 99-109).

O problemă sensibilă nu este întotdeauna și o problemă controversată și nici invers. Nu există contestatari serioși ai Holocaustului, dar subiectul este o problemă sensibilă, așa cum nimeni nu contestă violarea drepturilor omului în regimurile comuniste, dar problema suscită, spre exemplu, sensibilitatea relației dintre tortionari și victime, aflați și unii și alții în viață, trăind într-o lume democratică, la două-trei străzi distanță.

Abordarea problemelor controversate și sensibile ale istoriei nu este eficientă atunci când nu se acordă atenția cuvenită obiectivelor precise ale învățării, când sunt neglijate aspecte precum asemănările și diferențele între evenimente și procese, schimbare și continuitate, cauze și consecințe sau analiza și interpretarea surselor (istorice). Predarea acestora poate fi de asemenea compromisă dacă elevii nu văd istoria ca pe un subiect deschis dezbaterii și argumentării (Kerr 2020, 2), motiv pentru care unii specialiști sugerează că ar trebui evitate de către profesori

În consecință, abordarea problemelor controversate și sensibile în lecțiile de istorie trebuie să ducă la formarea unor **competențe** (Stradling 2002, 88-89) referitoare la:

- analiza critică a dovezilor (surselor);
- formularea întrebărilor analitice referitoare la declarațiile publice, articole de ziar, comentarii filmate sau înregistrate ale politicienilor sau jurnaliștilor implicați în interpretarea problemei;
- analiza limbajului folosit de oameni când se referă la o astfel de problemă.

Discutarea problemelor controversate ar trebui să-i ajute pe elevi să-și dezvolte capacitatea de reflecție critică și de argumentare, să nu acționeze sub presiunea primei impresii, să caute informații din mai multe surse și să fie tolerant la incertitudine (Oulton, Dillon, Grace 2004, 416-417). În cazul profesorilor de istorie, ar trebui depusă mai multă muncă în direcția conștientizării elevilor despre modul în care narațiunile istorice au fost și sunt folosite de politică, mass-media și public și modul în care aceste narațiuni funcționează în societatea contemporană (Stradling, 2001). În paralel trebuie dezvoltată empatia în rândul elevilor dar și aptitudini de auto-reflecție și investigație (Hand, Levinson 2012, 3; McAvoy, Hess 2013, 33-36,) bazată pe analiza de surse cu perspectivă multiplă (Stradling 2001). Predarea multiperspectivală se bazează pe disponibilitatea materialelor primare și secundare și implică predare interactivă, cercetarea și munca bazate pe proiecte, dezbaterile de clasă, vizitele la muzee, o mai



mare utilizare a surselor primare și a vorbitorilor invitați pentru a face istoria modernă mai relevantă, funcționează cel mai bine cu clasele mici. Politicile educaționale trebuie să reflecte această schimbare a stilului de predare (Recommendation 1880 (2009), pt.8).

Predarea istoriei multiperspectivale (Barton, Levstik 2004, 215) le va oferi elevilor abilități analitice (și cunoștințe despre subiect), care îi vor ajuta să dezvolte minți mai critice (Stradling 2014, 29-51). O întrebare care se ridică este aceea dacă și cum ar trebui să-și prezinte profesorii propriile puncte de vedere. Există păreri care pe de o parte susțin autenticitatea discuției și reciprocitate și arătând respect față de elevii cu care lucrează, și susțin că profesorii trebuie să-și prezinte punctul de vedere. Un neajuns în acest caz ar fi că profesorii pot să-și îndoctrineze elevii cu propriile lor convingeri (Barton, McCully 2007, 13-19). Totuși, acest pericol al îndoctrinării nu trebuie supraestimat deoarece elevii critică adesea opiniile profesorilor și este puțin probabil să le schimbe convingerile preexistente cu ușurință (Cotton 2006, 227). Pe de altă parte, nu este cu totul potrivit să fie prezentate aspecte legate de modul „cum văd profesorii problemele legate de rasa, sexul și religia în sala de clasă, acest lucru poate afecta foarte mult percepțiile elevilor, a identității și a respectului de sine” (Journell 201, 383).

Pentru a asigura un cadru potrivit discutării problemelor controversate și sensibile ale istoriei la clasă și pentru a evita tensiunile nedorite în timpul acestor dezbateri, se recomandă folosirea unor strategii adecvate precum cele de distanțare, cele compensatorii, empatice sau strategiile exploratorii, care să ducă la formarea în rândul elevilor a unor competențe de analiză critică a dovezilor pentru a evita formarea unor reprezentări stereotipe pentru unele aspecte ale trecutului și care pot oferi o perspectivă asupra posibilele consecințe ale acțiunilor contemporane.

Pentru a asigura un cadru potrivit discutării problemelor controversate și sensibile ale istoriei la clasă și pentru a evita tensiunile nedorite în timpul acestor dezbateri (Hand, Levinston 2012, 14), unii autori recomandă folosirea unor strategii adecvate:

**Strategii de distanțare** pot fi folosite atunci când un subiect se dovedește a fi o problemă foarte sensibilă în comunitatea în care predă profesorul sau când clasa devine intens polarizată, emoția poate fi înlăturată prin examinarea unor analogii și paralele sau întoarcerea în timp pentru a aduce în discuție istoricul problemei.

**Strategii compensatorii** pot fi folosite când elevii exprimă atitudini reținute bazate pe ignoranță, când minoritatea este intimidată sau discriminată de majoritate sau când este un acord tacit în clasă în favoarea unei singure interpretări a evenimentelor. În aceste situații profesorii pot să scoată în evidență contradicțiile din răspunsurile elevilor, să demitologizeze credințele exagerat de populare; să ceară elevilor să ia în considerare alte puncte de vedere decât ale lor, formulând liste de argumente pro și contra; sau să inverseze rolurile (lucrând în grupuri pentru a construi argumente alternative la pozițiile pe care le-au afirmat anterior).

**Strategii empatice** pot fi folosite când problema implică un grup sau o etnie care nu întrunește simpatia elevilor sau când este vorba de discriminarea unui anumit grup (o minoritate etnică, un grup religios sau chiar un sector întreg al societății, așa cum sunt femeile). Pe lângă strategiile amintite putem utiliza, jocul de rol, simularea. Putem cere elevilor să intre în rolul unei persoane din cealaltă comunitate pentru a înțelege cum ar interpreta aceștia evenimentele particulare.

Astfel de activități pot fi abordate prin forme diverse:

- discuții la care să participe toți cei implicați pentru a arăta ce au gândit, ce au simțit, de ce au acționat într-un anumit fel;
- analiza unei perioade trecute pentru a reflecta la modul și motivele pentru care concepțiile (lor) s-au schimbat de-a lungul timpului;
- simularea unui platou de televiziune, radio sau a unui ziar unde elevii să ia decizii în legătură cu ce ar spune reporterul, ce întrebări ar pune, pe cine ar intervieva, ce imagini ar include și pe care le-ar omite etc.

**Strategiile exploratorii** pot fi utilizate când problema nu este clar definită sau când scopul profesorului nu este numai să dezvolte înțelegerea problemei ci și să o utilizeze pentru a dezvolta competențele analitice. Se poate utiliza metoda proiectelor, analiza memoriilor și a jurnalelor, interviurile pentru a exersa istoria orală (Stradling 2002, 90).

În abordarea problemelor controversate și sensibile ale istoriei sau ale societății la clasă, profesorii trebuie să țină cont de nivelul de vârstă al elevilor, dar și de maturitatea lor. Este important să aibă în vedere întotdeauna la cine sunt elevii și familiile din care provin și cum poate înțelege un anumit fapt comunitatea în care predă (UNC-Chapel Hill 2019, 3).

La gimnaziu ar trebui evitată formarea unor reprezentări stereotipe pentru unele aspecte ale trecutului. Problemele ar trebui predate într-o manieră pozitivă și incluzivă, provocând interpretarea stereotipurilor comune (T.E.A.C.H. 2007, p. 25). Spre exemplu, pentru a evita interpretarea tradițional negativă a invadatorilor turci în țările Române, profesorii pot să pună în discuție următoarele întrebări:

Cât de mult putem să credem din ceea ce afirmă tradiția despre turcii otomani? (pe cale orală circulau inclusiv mituri legate de canibalismul practicat de turci).

Ocupațiile și sursele de venit ale turcilor?

Au trăit vreodată Țările Române și turcii în pace?.

**Pentru elevii din liceu**, profesorii ar trebui să țină cont de **interesul elevilor** (T.E.A.C.H. p. 28) **pentru istorie, și să-i provoace să găsească răspuns** în legătură cu subiectul abordat. De exemplu pentru tema Holocaustului, o provocare ar putea fi „Cum a fost posibil să se întâmple?” Pentru a putea răspunde, elevii ar trebui să poată vedea fenomenul în ansamblu, pornind de la câteva întrebări precum: „Ce însemna să fii evreu în Europa înainte de 1933?”, „Ce rol a avut Hitler în schimbarea

antisemitismului?”, „Care era părerea reală a poporului german?”, „Care a fost Soluția Finală?”, „Ar fi putut fi oprit Holocaustul?”, „De cine?”.

În lecțiile cu puternic impact emoțional asupra elevilor, aceștia ar trebui angajați în discuții și încurajați să-și folosească imaginația pentru a înțelege ce s-a întâmplat, și de ce. Ca suport se pot folosi narări și experiențelor individuale sau resurse cu impact puternic - muzică, dramatizări, documentare, filme, seturi de imagini sau ficțiune care pot să ajute la implicarea elevilor cu idei extreme în discuții la fel de mult ca și dezbaterile sau jocul de rol (T.E.A.C.H., 2007, p. 28). Este recomandabil ca profesorii să recunoască faptul că pot exista multe și diverse opinii asupra problemei și să asculte fiecare opinie fără întrerupere, toate opiniile trebuie să fie prezentate corect, chestionate și discutate.

Astfel de abordări ale problemelor controversate îi ajută pe elevi să-și dezvolte competențe importante legate de cultura democratică, atitudinile și comportamentele civice.

Principalele provocări pentru profesori legate de predarea problemelor controversate la clasă țin de adaptarea unui stil de predare adecvat în predarea problemelor controversate, profesorii trebuie să fie conștienți că trebuie să abordeze un stil de predare care să minimizeze riscul de părtinire și/sau acuzații de părtinire. Există pericolul de a exprima o serie de opinii și atitudini în timpul discuțiilor asupra unor probleme controversate poate face ca unii elevi să se simtă ofențați, hărțuiți sau marginalizați de alți elevi și/sau profesor, să provoace ostilități și diviziuni în sala de clasă care se pot răspândi dincolo de sala de clasă. De aceea este foarte important ca profesorul să fie un foarte bun manager al situațiilor de criză astfel încât discuțiile să nu scape de sub control, subminând astfel autoritatea profesorului și impactând negativ asupra viitoarelor relații elev-profesor sau teama de „încălzire” a discuțiilor care duc la o stare de apatie în rândul elevilor. Profesorii trebuie să dezvolte strategii care să ajute la dezamorsarea conflictelor în clasă. O altă problemă majoră poate fi lipsa sau insuficienta stăpânire a cunoștințelor de specialitate de către profesori, care sunt obișnuiți să fie văzuți ca „experți” în materie și apreciați de elevi datorită cunoștințelor și expertizei lor. Elevii au acces permanent la internet și rețelele sociale, este greu de anticipat ce probleme vor putea aborda în continuare, când le vor aduce în discuție sau ce impact va avea asupra altor elevi și asupra atmosferei clasei, de aceea profesorul trebuie să fie pregătit să știe cum să răspundă cel mai bine la remarcile spontane sau la întrebările de natură controversată formulate de elevii. Aici trebuie să intervină măiestria didactică a profesorului pentru a-și folosi raționamentul profesional luând în considerare sensibilitatea contextului și flexibilitatea răspunsului pentru a decide ce funcționează cel mai bine când, de ce și cum.

Raportul asociației istoricilor face câteva recomandări cu privire la predarea problemelor sensibile și controversate:

- Acordarea unei mai mari atenții abordării problemelor sensibile și controversate în formarea inițială a profesorilor și prin dezvoltarea profesională continuă;

- Predarea problemelor sensibile și controversate trebuie să fie constant abordate în școală și nu abordate sporadic prin subiecte individuale;

- Problemele sensibile și controversate trebuie să fie atent planificate și predate;

- Profesorii trebuie încurajați și îndrumați pentru a-și îmbunătăți predarea și dezbateră la clasă a problemelor sensibile și controversate;

- Îmbunătățirea gamei și calității resurselor disponibile pentru profesori (T.E.A.C.H. 2007, 41-42).

O sală de clasă ideală este un spațiu sigur și curajos în care tinerii care abordează problemele sensibile și controversate pot deveni mai informați, pot gândi critic, pot învăța să ia în considerare perspective multiple, să învețe să fie toleranți și să se simtă respectați. Acesta poate fi un moment de învățare în a le arăta ce înseamnă să învețe toată viața, cum să caute surse verificate. Profesorii joacă un rol esențial în a-i ajuta pe elevi să înțeleagă trecutul și prezentul complex și atunci când Istoria este predată bine elevii pot înțelege cum să îmbunătățească lumea, dar când este predată prost le arată că nu este nimic de îmbunătățit. Pentru a asigura o predare și o învățare eficiente și de succes, pregătirea este esențială, și atunci cu siguranță lumea în care vom trăi va fi una mai bună.

## Referințe bibliografice

- Barton, Keith C., Levstik, Linda S. 2004. *Teaching history for the common good*, New Jersey.
- Barton, K., McCully, A. 2007. *Teaching controversial issues ... where controversial issues really matter*. *Teaching History*, 127, pp 13-19. Retrieved from [http://www.procon.org/source\\_files/teachinghistorycontroissues.pdf](http://www.procon.org/source_files/teachinghistorycontroissues.pdf).
- Căpiță Laura, Căpiță Carol, Stamatescu Mihai. 2006, *Didactica istoriei 2*, București.
- Cotton, D. R. E. 2006. *Teaching controversial environmental issues: Neutrality and balance in the reality of the classroom*. *Educational Research*, 48, 223–241. doi:10.1080/00131880600732306.
- Hand, M., Levinson, R. 2012. *Discussing controversial issues in the classroom*. *Educational Philosophy and Theory*, 44, 614–629. doi:10.1111/j.1469-5812.2010.00732.x.
- Hess, D. E. 2004. *Controversies about controversial issues in democratic education*. *PS. Political Science and Politics*, 37, 257–261. doi:10.1017/S1049096504004196.
- Journell, W. 2011. *Teachers' controversial issue decisions related to race, gender, and religion during the 2008 presidential election*. *Theory and Research in Social Education*, 39, 348–392. doi:10.1080/00933104.2011.10473459.
- Kello, Katrin, (2016), *Teachers and Teaching: theory and practice*, Vol. 22, No. 1, 35–53, <http://dx.doi.org/10.1080/13540602.2015.1023027>.
- Kitson, Alison, Husbands, Chris, Stewart, Susan. 2011. *Teaching and Learning History, 11–18 Understanding the past*, Open University Press, McGraw-Hill Education.
- Low-Beer, Ann. 1999. *Teaching controversial and sensitive issues in history education for secondary schools*, Sarajevo, Bosnia and Herzegovina.
- McAvoy, P., Hess, D. 2013. *Classroom deliberation in an era of political polarization*. *Curriculum Inquiry*, 43, 14–47. doi:10.1111/curi.12000.

- Oulton, C., Dillon, J., Grace, M. M. 2004. *Reconceptualizing the teaching of controversial issues*. International Journal of Science Education, 26, 411–423. doi:10.1080/0950069032000072746.
- Phillips, Ian. 2008. *Teaching History. Developing as a Reflective Secondary Teacher*, London.
- Stradling, Robert. 2001. *Teaching 20th century European, Council of Europe*, Strasbourg.
- Stradling, Robert. 2002. *Să înțelegem istoria secolului XX*, Editura Sigma, București.
- Stradling, Robert. 2014. *Multiperspectivitatea în predarea istoriei: un ghid pentru profesori*. București: Editura Universitară.

**Webografie:**

<https://www.edu.ro/descriere>

Kerr, David. 2020. *Teaching Controversial Issues*, <https://theewc.org/resources/teaching-controversial-issues/>

*Recommendation 1880 (2009)*. 2006. *History teaching in conflict and post-conflict areas*. Available from: <http://assembly.coe.int/nw/xml/XRef/Xref-XML2HTML-en.asp?fileid=17765&lang=en>

T.E.A.C.H. - The Historical Association, 2007, <https://www.history.org.uk/resource/780>

UNC-Chapel Hill, 2019 - *Tips for Tackling Sensitive History & Controversial Current Events in the Classroom*, <https://k12database.unc.edu/wp-content/uploads/sites/31/2019/06/TipsControversialIssues.pdf>.

George Dan ISTRATE  
(Universitatea de Arte și Design,  
Cluj-Napoca)

## Carrara – spațiul în care prin sculptură se depășesc limitele diversității lingvistice și culturale

**Abstract:** (*Carrara – the space where linguistic and cultural differences are being surpassed through sculpture*) We have chosen a meaningful title for our research, because we would like to show that art is a means of communication with no linguistic and cultural barriers. Working in Carrara allows the artist to interact with Italian culture and especially with the art of extracting and processing marble, both famous since antiquity. We also witness in Carrara how a bridge between cultures is being created, as next to local artisans and artists, we find sculptors from all around the world. Chinese, Koreans, Americans, French, Syrians, Romanians, all come here in search of those moments of authentic inspiration and, through sculpted marble forms, which were until not long ago brought to life only with chisel and hammer, perfect their art, so that, by assimilating the local culture, they eventually can be integrated in turn in it. In spite of bringing to Carrara a vast array of ideas, voices and artistic expressions from all geographical latitudes, we paradoxically reach here a syncretic message, conveyed through the universal language of visual art, in our case, through sculpture. Cultural diversity implies promoting an intercultural dialogue, so that this can become a source of mutual enrichment and be able to facilitate the understanding and acceptance of cultural and linguistic differences. In the Apuan space, the artists foster the themes of tolerance, reconciliation and peace, with consideration towards the value of everyone's identity and diversity. Thus they end up creating a virtual Tower of Babel, where the multitude of languages does not represent, as in the Biblical story, the end, but the beginning of any human enterprise. Because the language of art is not limited by words, spoken, in our case, by the locals of Carrara, it is able to become a means of communication for all, redefining the respect given to a different language or culture. The inherent conclusion of our endeavour is that Italian sculpture, famous throughout the world, especially due to the works in Carrara marble of Michelangelo, receive a strong anthropological and cultural dimension and determine our ability to evaluate the specific cultural aspects of urban places and spaces, where people have lived and worked stone for the last two thousand years.

**Keywords:** *sculpture, communication, diversity, visual language, verbal language.*

**Rezumat:** Cercetarea noastră își propune să ilustreze că arta este un tip de comunicare fără bariere lingvistice și culturale. Desfășurarea activității la Carrara permite unui artist contactul cu cultura italiană și mai ales cu arta extragerii și a prelucrării marmurei, faimoasă începând din antichitate. La Carrara asistăm și la crearea unor punți între culturi, pentru că artizanilor și artiștilor locali li se alătură sculptori din lumea întreagă. Chinezi, coreeni, americani, francezi, sirieni, români, în căutarea momentelor de inspirație autentică, vin aici și, prin intermediul formelor cioplite în marmură, până nu demult lucrate doar cu dalta și ciocanul, se perfecționează în arta sculpturii, pentru ca, în final, să se identifice cu cultura locului, pe care o asimilează și în care se integrează. Culegând cele mai variate idei, voci și expresii artistice din cele mai disparate latitudini geografice, la Carrara se ajunge, în mod paradoxal, la un mesaj sincretic, transmis prin limbajul universal al artei vizuale, în cazul nostru al sculpturii. Diversitatea culturală presupune promovarea dialogului intercultural, astfel încât acesta să devină o sursă de îmbogățire reciprocă și să favorizeze înțelegerea și acceptarea diferențelor lingvistice și culturale. În spațiul apuan, artiștii cultivă tema toleranței, a reconcilierii și a păcii, cu considerație față de valorile diversității și identității celorlalți. Ei ajung să creeze un fel de Turn virtual al lui Babel, unde multitudinea limbilor nu reprezintă,

ca în povestea biblică, finalul, ci începutul oricărei întreprinderi omenești. Pentru că limbajul artei nu este îngădit de idiomul vorbit, în cazul nostru de carrarini, ci devine unul al tuturor, în care se redefiniște respectul pentru cel de o altă limbă sau cultură

**Cuvinte-cheie:** *sculptură, comunicare, diversitate, limbaj vizual, limbaj verbal.*

1. Am ales pentru cercetarea noastră un titlu grăitor, întrucât vrem să arătăm că arta este un tip de comunicare fără bariere lingvistice și culturale. Investigația de față încearcă să pună în lumină câteva aspecte legate de istoria și arta sculpturii la Carrara, pentru că aici, fără exagerare, este patria sculptorilor de pretutindeni. Numele orașului trimite, prin antonomază, la marmură, dacă ne gândim la faima orașului, căpătată datorită acestui material prețios. Artiști din lumea întreagă au venit și vin aici în continuare pentru a-și căuta în munți blocurile în care, asemenea lui Michelangelo, încearcă să întrevadă forma viitoarelor lucrări pe care le realizează în faimoasele ateliere de la poalele munților Apuani. Ca în orice altă artă, și în sculptură o operă este rezultatul acțiunii unor factori ce țin de individualitatea creatorului, dar și de mediul în care creează, dacă ținem cont că artistul, ca și arta sa, este supus nu numai unor condiționări estetice, ci și a unora culturale și sociale, dar nu lingvistice. În cercetările recente de sociologia artelor, fără a se neglija teoriile consacrate, conform cărora opera de artă este un obiect unic, în care artistul se exprimă pe sine, se insistă asupra faptului că orice creație își câștigă dreptul de a exista doar atunci când devine parte a producției culturale (Finocchi 2005, 13). Iar receptarea operei nu va depinde de limba pe care o vorbește autorul operei și nici de cea vorbită de cel care privește imaginea. Succesul depinde doar de modul în care autorul reușește să comunice mesajul său estetic prin semnele vizuale, transpuse, în parte, în cuvinte, de către critici și istorici de artă în cercetările lor. O analiză a modului în care s-a comunicat prin sculptură la Carrara trebuie să înregistreze cronologic variațiile istorice și sociale, dar și pe cele din cadrul sistemelor culturale, estetice și de comunicare care interferează, determinând în anumite contexte spațiale și temporale un complex de schimbări și de inovații, ce pot explica specificitatea sculpturii contemporane.

2. Așadar, pentru a înțelege cum este posibil ca limbajul sculpturii practicate la Carrara reușește să depășească limitele geografice și lingvistice, trebuie să ținem cont și de elementele componente ce alcătuiesc sfera mai amplă a sociologiei artei și a culturii, dar și de cadrul mai general al problemei noastre, adică de istoria peninsulei italiene, de geografie, de antropologie. Pentru tema noastră ne interesează mai mult cercetarea ambientului creării obiectului sculptural și mai puțin receptarea, încercând să evidențiem astfel dinamica socială și culturală specifică acestui loc unde artiști din lumea întreagă, care vorbesc limbi diferite, vin să facă sculptură. Drept consecință, limbajul comun al acestora va fi cel specific domeniului sculpturii, al extragerii și prelucrării marmurei, îndeosebi, iar când apar dificultăți în comunicare, în găsirea unor termeni corespondenți pentru un material, o unealtă sau o metodă ori o tehnică, se

recurge fie la o limbă internațională, cunoscută de toți, fie la limbajul universal al gestului.

2.1. În carierele apuane, *i cavatori*, adică minierii din exploatările de marmură, sub soarele fierbinte și reflexele orbitoare ale aurului alb (*oro bianco*), care de departe pare a fi un strat strălucitor de zăpadă, muncitorii vorbesc puțin, dar cu o tonalitate ridicată, pentru că utilajele folosite în exploatare și prelucrare acoperă vocea umană. Aceasta deoarece, așa cum povestesc cei ce practică de mult timp extracția marmurei, trebuie să aibă urechi și ochi buni pentru a asculta muntele, care este viu și se mișcă (Nacinovich 2023, *passim*). Între ei, minierii folosesc graiul carrarez (*carrarese*) sau carrarin (*carrarino*) (Luciani 2003, *passim*), cum spun localnicii, care constituie o insulă lingvistică între aria toscană și zona liguro-lunigiană. După o zi de muncă în care sunt expuși la tot felul de pericole, în fața unui pahar de vin, minierii carrarini devin mai comunicativi și povestesc cu plăcere despre familiile lor, despre viața foarte grea din cariere, uneori departe de casă, dormind în barăci și muncind în vânt, soare și ploaie. Mai povestesc cu mândrie și despre atitudinea lor de anarhici, adoptată în scopul realizării idealurilor lor de libertate și egalitate socială și de îmbunătățire a condițiilor de muncă .

2.2. Cu o fire taciturnă, Michelangelo Buonarroti (Caprese, 1475 – Roma, 1564) a lucrat alături de acești oameni care au contribuit indirect la realizarea capodoperelor marelui sculptor. „Michelangelo a sculptat aici” este un leitmotiv cu care localnicii se mândresc. Pentru carrarini, posibilitatea de a-l avea pe Michelangelo la Carrara însemna și ocazia de a avea un client bun și faimos, întrucât cantitățile pe care le comanda erau întotdeauna mari, având în vedere dimensiunea operelor artistice pe care era chemat să le execute. Știm, bunăoară, că Michelangelo mergea în cariere și își alegea personal, cu ochi de expert, blocul pentru viitoarea lucrare. Muncea alături de carrarinii veșnic prăfuiți de pulberea de marmură, care nu erau foarte comunicativi, iar atunci când vorbeau între ei strigau de-a dreptul, obicei căpătat deoarece erau obligați să acopere cu vocea zgomotul făcut de uneltele folosite pentru exploatarea pietrei prețioase. După ce se degroșa marmura *grossomodo*, cu ajutorul *lizzatori*-lor (cuvânt aproape intraductibil), conduși de un *capolizza* (Istrate 2012, 93) care dădea cu o voce puternică ordine precise, blocul era coborât în siguranță în vale cu un fel de sanie de lemn (= *lizza*) pe care, în carierele de piatră, se încarcă blocurile pentru a le face să alunece la vale până la locul de încărcare. Apoi era transportat cu carele trase de boi, cu mare grijă, pe drumul numit *via Carriona*, care șerpuiește de-a lungul râului *Carrione*, până în port. Poate că, tocmai de aceea, roata acelor care, trase uneori de 15-20 de perechi de boi, care transportau tone de marmură în aval, a devenit simbolul orașului, plasat ca principal motiv ornamental pe fațada Catedralei sale. La baza uneia dintre ferestrele gotice ale catedralei se poate citi un motto elocvent: FORTITUDO MEA IN ROTA (Puterea mea este în roată) (Cf. [https://web.comune.carrara.ms.it/pagina1838\\_lostemmadelcomunelaruoata.html](https://web.comune.carrara.ms.it/pagina1838_lostemmadelcomunelaruoata.html)).



2.3. Nu întâmplător, probabil, numele orașului are aceeași rădăcină lexicală cu numele râului și al străzii, trimițând la forma latinească *carrus* sau *carrum*, care desemna un vehicul, de obicei cu patru roți, tras de boi, destinat să transporte obiecte foarte grele (Cf. <https://www.treccani.it/vocabolario/carro/>). Pentru geograful Emanuele Repetti, toponimul derivă din franțuzescul *carrière*, care are în italiană corespondentul *cava*, iar în limba română există chiar forma *carieră* (de piatră). Despre etimologia toponimului *Carrara* există mai multe opinii, fără surse sigure, cum ar fi cea a lui San Gerolamo. Gino Bottiglioni, tot fără surse precise, spune că numele orașului ar deriva din forma ligură KAR(R)A (=piatră), la care se adaugă sufixul -ARIA, ceea ce ar fi desemnat locul în care se găsea o cantitate mare de piatră (Cf. [https://web.comune.carrara.ms.it/pagina1837\\_origine-e-significato-del-nome-di-carrara.html](https://web.comune.carrara.ms.it/pagina1837_origine-e-significato-del-nome-di-carrara.html)).

2.4. Michelangelo nu vorbea prea mult când lucra și putem găsi o explicație a acestui fapt. El nu se folosea de sisteme matematice de transpunere a machetei în blocul de marmură și era obsedat de subiectivitatea procesului eliberării conceptului, întrevăzut doar de el, în piatră. Dovada o găsim într-unul din faimoasele sale sonete din *Rime* (2016, 206):

„Non ha l'ottimo artista alcun concetto  
c'un marmo solo in sé non circonscriva  
col suo superchio, e solo a quello arriva  
la man che ubbidisce all'intelletto”.

Adică, în actul creator conștient, intelectul ghidează mâna spre descoperirea formei, înconjurată de materia inutilă ce se cere cioplită, formă care se ivește ulterior prin acțiunea dălții și a ciocanului, mânuite cu precizie. Altfel spus, doar urmând ideea minții mâna reușește să elibereze ceea ce era inițial doar un concept. Este vorba, deci, despre efortul intelectual și fizic al sculptorului în actul de a crea. Acest mod de a opera al marelui sculptor ne dă un indiciu plauzibil în legătură cu imposibilitatea/neputința sa de a comunica când lucra: pentru că nu încredința unei alte persoane operațiile de modelare a suprafețelor sculpturii, pentru că nimeni altcineva nu intuia în blocul monolit ceea ce întrevedea el. Înțelegem, așadar, de ce, pentru Michelangelo, nu era necesară colaborarea și comunicarea cu alții în punerea în operă a ideii. De fapt, metoda de lucru a lui Michelangelo consta nu din modelarea materialului, adică „per via di porre”, ci „per forza di levare”, așa cum spunea însuși artistul, adică atacând blocul de piatră din una dintre fețe, forțând treptat formele să iasă la iveală ca din apa unui „bazin” care se golește încet, cum se exprima metaforic primul istoric de artă Italian, Giorgio Vasari, în *Vite dei più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostril* (1550). Experiențele lui Michelangelo trăite în exploatarile de marmură de la Carrara, unele plăcute și benefice, altele nu, sunt narate în corespondența sculptorului, actualmente conservată în arhiva din *Casa Buonarroti* de la Florența. Antonella Brogi este cea care timp de doi ani a lucrat la cercetarea a 342 de scrisori ale

lui Michelangelo, valorificându-le pentru cei interesați (Cf. <https://www.ilfattoquotidiano.it/2023/03/20/cosi-ho-salvato-le-lettere-di-michelangelo-e-alla-fine-mi-ha-fatto-ridere-parla-antonella-brogi-la-restauratrice-degli-scritti-del-genio-fiorentino/7088878/>). Menționăm că o preocupare similară exista deja, dar nu era accesibilă publicului pentru că dateaza din 1875, curatorul ediției fiind Gaetano Milanesi. Este vorba despre *Le lettere di Michelangelo Buonarroti, pubblicate coi Ricordi ed i contratti artistici*. Firenze: Succ. Le Monnier, 1875 IX, 720 p.

Trecerea marelui sculptor prin aceste locuri, despre care se știe că prefera să se exprime mai puțin prin cuvinte, deși le folosea cu măiestrie în scris, pentru că, așa cum aminteam mai sus, este cunoscut și în calitatea sa de creator de sonete, a lăsat mărturie materiale în zonă. Se pare că există chiar o sculptură a sa pe portalul bisericii din Ortonovo, o mică localitate la nord de Carrara. Apoi un crucifix în biserica satului Castelpoggio și altul în biserica Apostolilor San Rocco și Giacomo din Massa sunt atribuite tot marelui sculptor. (Cf. [https://castelpoggio.typepad.com/il\\_mio\\_weblog/2006/12/michelangelo.htm](https://castelpoggio.typepad.com/il_mio_weblog/2006/12/michelangelo.htm)). O altă știre concretă despre prezența lui Michelangelo la Carrara în 1525 este considerată inscripția gravată pe cunoscutul basorelief de la Fantiscritti, azi o carieră muzeu, unde, printre numeroasele semnături ale celor care au trecut pe acolo, se poate citi și cea a lui Buonarroti sub acea dată (Cf. [https://web.comune.carrara.ms.it/pagina1843\\_michel\\_angelobuonarroti14751564.html](https://web.comune.carrara.ms.it/pagina1843_michel_angelobuonarroti14751564.html)).

2.5. Toate aceste aspecte au contribuit la crearea și alimentarea mitului lui Michelangelo și al marmurei de Carrara. Carierele de aici au devenit cel mai căutat loc pentru procurarea unui material de cea mai bună calitate, dar și pentru desfășurarea activității sculptorilor din lumea întreagă în ateliere cu tradiție. Când spunem Carrara ne gândim la marmură, prin excelență, material cu care s-au măsurat toți marii sculptori ai Italiei, dar și din alte colțuri ale lumii. Marmura de Carrara (pentru romani *marmor lunensis* = marmura de Luni) este un tip de piatră extrasă din carierele Alpilor Apuani, cunoscută ca fiind drept una dintre cele mai fine marmure. *Lo statuario*, în italiană, este denumirea unui sortiment de marmură de aici, foarte albă, translucidă, cu granulație fină, ușor și perfect sculptabilă, potrivită pentru realizarea, de obicei, a statuilor. Cu această marmură au fost create unele dintre cele mai importante lucrări arhitecturale și sculpturale italiene și din lume.

3. Mitul acestei bogății caracteristice munților Apuani, creat, cum am spus mai sus, de faima lui Michelangelo, a fost continuat de-a lungul istoriei, în special în epoca barocă, de către Bernini, care a lucrat cu predilecție cu acest material. Într-o manieră total opusă lui Michelangelo, el renunță la monolit și folosește metode de transpunere dar, mai ales, face uz permanent de un număr mare de asistenți, artizani sau sculptori, unii dintre ei deveniți, la rândul lor, cunoscuți. Motivându-i financiar în realizarea faimoaselor sale opere, în atelierul lui Bernini de la Roma se vorbea în diferitele dialecte ale Italiei, iar sculptura reprezenta numitorul comun în comunicarea dintre ei. Uneori, însă, Bernini nu a recunoscut public aportul tehnic și artistic al celor din atelier, fapt care a dus la apariția unor neînțelegeri cu unii colaboratori, dar disputele erau

legate, de fapt, din cauze extralingvistice. Ne gândim la sculptorul Giuliano Finelli (Carrara, 1601-Roma, 1653). Se pare că motivul întreruperii colaborării cu Bernini, invocat de sculptorul carrarin, a fost acela de a nu fi fost recunoscut pentru rolul său important în crearea lui *Apollo și Daphne*, în special în faimoasa scenă a metamorfozării palmelor deschise în crenguțe de dafin.

3.1. Totuși, în unele cazuri, cum ar fi acela al operei monumentale *Baldacchino di San Pietro* (1624-1633), istoria artelor face o precizare necesară în indicarea autorului, pentru că, alături de numele lui Gian Lorenzo Bernini se adaugă *e bottega*, recunoscându-se astfel contribuția mai multor artizani și artiști, care rămân totuși anonimi receptorilor. La fel se întâmplă și cu monumentul funerar creat pentru papa Alessandro VII, tot din Basilica di San Pietro, la Vatican. Rezultat al unei colaborări ample a membrilor atelierului, monumentul se numără printre cele mai interesante succese obținute de echipa lui Bernini, care a păstrat pentru sine doar meritul de a fi ideat complexul proiect și rolul de supraveghetor al lucrărilor. De remarcat că *Baldacchino di San Pietro* îi prilejuiește colaborarea cu colegul și rivalul său, Francesco Borromini, ticinez de origine. Această realizare este rezultatul unei lucrări colective de șantier, care l-a implicat pe Borromini, în calitatea sa de asistent pentru partea arhitecturală, dar și pe alți artiști celebri, precum sculptorii Stefano Maderno, François Duquesnoy, Andrea Bolgi, supranumit Il Carrarino, Giuliano Finelli, Luigi Bernini (fratele lui Gian Lorenzo) și pe încă o mulțime de turnători și pietrari anonimi.

3.2. În ciuda rivalităților din interiorul a ceea ce constituia *la bottega di Bernini* (=atelierul lui Bernini), aici s-a făcut, în mare parte, sculptura barocă a Romei. Majoritatea sculptorilor contemporani lui Bernini a colaborat cu el în această perioadă și nu a existat niciun artist care să fi rămas imun la influența sa. Așadar, un napoletan, Bernini, a fost cel care a adunat, în *bottega* sa de la Roma, pe cei mai buni mânăuitori ai dălții și ciocanului din Italia neunificată încă, pentru a da viață marmurei de Carrara. Fiecare avea propriul dialect și venea dintr-un spațiu cultural deja definit, dar limbajul artei sculpturii i-a unit, contribuind la realizarea unui patrimoniu nu numai italian, ci de-a dreptul universal.

4. Un moment important pentru istoria Carrarei îl reprezintă începutul secolului al XIX-lea, când orașul apuan s-a bucurat de un moment de mare prosperitate. Atunci este înființată *Banca Elisiana* (1807), prin care Elisa Bonaparte, numită Mare Ducesă de Toscana de către Napoleon, intenționa să subvenționeze sectorul de marmură, punând în valoare artizanii locali și atrăgând în oraș artiști de diferite origini. Astfel Carrara devine un centru artistic de prim rang în crearea și reproducerea sculpturilor destinate curților și reședințelor imperiale din întreaga Europă. În acest context, amintim contribuția lui Pietro Tenerani (Torano, Carrara, 1789 – Roma 1869), sculptor format la Carrara, care și-a perfecționat aptitudinile cu Antonio Canova și în 1813 la Roma, în atelierul danezului Bertel Thorvaldsen, al cărui elev și colaborator favorit a devenit. A ajuns la asemenea performanțe încât gurile rele ale timpului spuneau că o mare parte din laudele aduse maestrului danez trebuiau să fie atribuite dălții tânărului

discipol. Adevărul este că, din 1805, danezul, ajuns la Roma, a fost nevoit să-și extindă atelierul și să angajeze asistenți care executau cea mai mare parte a tăierii marmurei, în timp ce maestrul se limita la realizarea schițelor și a finisajelor. Totuși, presupunem că relațiile și comunicarea dintre maestru și discipoli nu au fost încordate, dacă ținem cont de faptul că Tenerani, în 1844, la moartea lui Thorvaldsen, i-a sculptat un portret pe care l-a donat Academiei (Cf. <https://artsandculture.google.com/asset/portrait-of-bertel-thorvaldsen-pietro-tenerani/fwGF5f2LnrhpNg?hl=it>). Tot în prestigiosul atelier al lui Thorvaldsen, după ce a studiat la Accademia di Belle Arti di Carrara, se afirmă un alt sculptor carrarin, dar la origine belgian, Luigi Bienaimé. Dintre studenții lui Thorvaldsen trebuie amintiți și Hermann Vilhelm Bissen, Hermann Ernst Freund, Emil Wolff, Ludwig Schwanthaler, Eduard Schmidt von der Launitz.

5. Pentru subiectul nostru reținem important faptul că, în această perioadă, ajung la Roma nu numai sculptori carrarini, ci din întreaga Europă, pentru a-și desăvârși cunoștințele, aceștia fiind susținuți pe cheltuiala academiilor de artă din țările lor de origine. Iar atelierelor de sculptură ale lui Canova și Thorvaldsen au confirmat că nu originea și limba vorbită în atelier conta, ci limbajul sculpturii. Într-un atelier, în cazul compozițiilor complexe, se recurgea la specializarea artizanilor în realizarea operațiilor care presupuneau o muncă grea și un timp îndelungat. În acest sens există mărturia documentată a lui Emanuele Repetti:

„Asemănătoare este procedura artiștilor carrarini importanți: aceștia, în organizarea execuției unui grup statuar, sau a unui ornament important, încredințează diverse munci preliminare unor subalterni, dintre care unul degroșează, altul fixează puncte, altul reliefează părțile principale, și, ieșită opera din mâinile maestrului, alți asistenți preiau lucrarea, care la lustruit, care pentru a lucra flori în păr și accesorii. În acest fel, cu mare economie de timp, de caznă și de cheltuieli, mulți participă la realizare, însă doar artistul e cel ce dă viață lucrării” (tr.n.) (Repetti 1969, 93).

Informații valoroase despre istoria folosirii marmurei de Carrara în sculptură, îndeosebi în cea monumentală, găsim într-un studiu pertinent semnat de Federico Giannini și Ilaria Baratta (Giannini – Baratta 2022), așa că nu vom insista asupra acestui aspect.

6. Pregătirea și afirmarea tinerilor sculptori italieni sau străini a fost și va fi o provocare pentru a împulsiona activitatea atelierelor din Carrara. Considerat un oraș atelier, Carrara rămâne un punct de referință în istoria sculpturii italiene, dacă ne gândim doar la realizarea operei lui Henry Moore sau a lui Mario Merz și a altora înaintea lor. *Michelangelo Cave Art Studios*, un atelier de renume internațional, a fost ales de către cei mai cotați artiști contemporani drept loc în care să fie executate operele lor. Echipa de aici a realizat lucrări ale lui Jan Fabre, Vanessa Beecroft, Jan Van Oost, Paul McCarthy, Daniel Buren, Nagasawa. De cele mai multe ori aceștia vin cu un proiect și se bazează pe o echipă de formatori, modelatori, sculptori și finisori pentru a obține unul sau mai multe exemplare din sculptura lor. În aceste laboratoare, de

exemplu, pentru Maurizio Cattelan a fost executat monumentul înalt de 11 metri și denumit „L.O.V.E”, dar cunoscut frecvent cu porecla „Degetul”, pentru că reprezintă chiar degetul mijlociu într-un gest obscen. Iar în zilele noastre, când artiștii doar concep o operă, disociindu-se programat de artizan, care însă o execută, se înregistrează un număr impresionant de colaborări cu protagoniștii artei contemporane. Constatăm însă cu nostalgie și uimire că, acolo unde venea și lucra Michelangelo, astăzi un robot transformă ideile artiștilor conceptuali în opera de artă. Totuși, odată creat mitul lui Michelangelo, mirajul marmurei de Carrara acționează încă și în zilele noastre. Eric Scigliano, în cartea sa despre Michelangelo din 2005 scria că sunt mulți sculptori americani care poartă Carrara în inimile lor, deoarece, doar printre marmurele albe ale Munților Apuani este posibil să redescopere sentimentul de măreție al Romei antice și măiestria meșterilor renascentisti.

6.1. Și pentru că vorbim despre comunicarea prin artă și despre deschiderea localnicilor față de celălalt, adică față de străinul venit la Carrara, vom face un exemplu în acest sens, spicuind din mărturisirile lui Boutros Romhein. Este un cunoscut sculptor sirian venit aici ca să lucreze marmura, unde a și rămas, determinat poate și de o experiență tristă în țara sa. Una dintre lucrările sale intitulată *Dialog*, care se găsea la Damasc, a fost avariata de o bombă. De aceea, poate, toate lucrările lui se concentrează pe conceptul de deschidere și dialog. Boutros provine dintr-o minoritatea creștină siriană, dar s-a adaptat obiceiurilor locale. Și-a întemeiat aici o familie, a făcut o reședință artistică pentru sculptori și o grădină de legume care se dezvoltă vertical, cu terase foarte mici, până la o peșteră. După părerea lui,

„cei din Carrara se comportă morocănos și cred că sunt chiar mândri de asta. Un sculptor însă vine la Carrara pentru că marmura este la îndemână și aici găsește mari maeștri și comisionari importanți. [...] Și viața este simplă: sculptorii din toată lumea se pot întâlni la bar, fără a fi nevoie să ia metroul sau să-și facă o programare prin e-mail. Carrara funcționează ca un sat, dar vorbește dialect, engleză, arabă și chineză (s.n.) Dacă cineva sculptează marmură, îl recunoști după cât praf de marmură este pe el.[...] Și nu doar sculptorii locuiesc acolo: artiștii plastici de tot felul își găsesc azil și inspirație în acest oraș, probabil datorită climei pe care o respirăm (nu mă refer la iernile reci și ploioase)” (tr.n.) (<https://patate-cipolle.com/2015/10/05/gli-sculptori-del-far-west/>).

6.2. Încă o mărturisire despre cum este percepută atmosfera multiculturală din Carrara o găsim într-un interviu realizat de Barbara Monaco sculptoriței flamande Sylvie Van den Broeck. În urma contactului artistic cu Carrara, aceasta dezvăluie, din punctul său de vedere, viciile și virtuțile celor născuți la poalele munților Apuani:

„Carrara se prezintă ca o lume întreagă, pentru că este absolut internațională, dar una la scară umană: adică, pe cine vrei să întâlnești, cu siguranță îl vei întâlni în piață, fie că este un artist chinez sau american. Și toate acestea cu o ușurință extremă, fără a fi nevoie să alergi de la un capăt la altul al unui oraș mare, supraaglomerandu-ți mintea cu programări și programe, cu tot ce presupune asta. Pe scurt, tot ce ai nevoie este deja

aici...În felul acesta trăiești și mai relaxat, nu te mai simți obligat să fii angajat, să te ocupi de afaceri și politică. ...Imediat ce am ajuns, am fost șocată de cât de ușor era să le aud vocea ridicată, chiar și atunci când vorbeau despre afaceri, ceea ce, de unde vin eu, este absolut nepotrivit, totuși... Acum știu că e altceva: aici te poți certa și apoi, a doua zi, totul e ca înainte, te întâlnești din nou, îți iei la revedere și parcă nu s-ar fi întâmplat nimic: parcă [...] ți s-a permis să-ți dai drumul, să dai loc părții tale emoționale, sentimentelor tale. Oamenii sunt mai drăguți, mai deschiși” (tr.n.) (<https://www.iltirreno.it/massa/cronaca/2014/07/06/news/carrarini-io-vi-amo-cosi-litigiosi-e-caotici-1.9551296>).

Finalul interviului sculptoriței belgiene constituie o adevărată declarație de dragoste: *Carrarini, io vi amo così: litigiosi e caotici* (=Carrarini, eu vă iubesc așa certăreți și haotici cum sunteți). Cu o asemenea mărturisire, putem concluziona că locuitorii Carrarei, deși gălăgioși și orgolioși de tradițiile lor, sunt deschiși contactelor cu lumea întregă.

Iar pentru a creiona firea carrarinilor, apelăm și la o declarație a unui localnic, care îi definește astfel:

„Carrarinul [...] nu se îndoiaie, e mândru și cu spatele drept. Carrarinul are spiritul verticalității/corectitudinii în el... Pentru a sparge marmura, trebuie să înțeleagă care este linia corectă, direcția ei. Dacă o urmează, tăierea este ușoară. Dacă, în schimb, încearcă să o taie, să zicem invers, dacă merge contra firului, nu reușește: nu există deloc altă cale. [...] Carrarinii...sunt duri, rezistă și nu ai cum să-i atingi” (tr.n.) (<https://www.nazioneindiana.com/2012/07/11/il-contro-in-testa/>).

Poate de aceea ei se consideră anarhici, dar din sensul cuvântului le este specifică mai ales latura pozitivă a acestuia, adică ceea ce presupune nesupunere, libertate, creativitate, inovație, iar nu haosul sau dezorganizarea (<https://patate-cipolle.com/2015/10/05/gli-scultori-del-far-west/>).

7. Concluzia inerentă a demersului nostru este aceea că sculptura italiană, faimoasă în lumea întregă, îndeosebi prin operele din marmură de Carrara ale lui Michelangelo, capătă o puternică dimensiune antropologică și determină capacitatea lumii întregi de a evalua specificul cultural al unor locuri. Indiferent de limba pe care o vorbesc și de spațiul geografic căruia îi aparțin, artiștii se întâlnesc și transpun împreună marmura în opere de artă. Iar asta se întâmplă îndeosebi la Carrara pentru că, în arta sculpturii, materialul are o importanță esențială pentru realizarea efectelor plastice, purtătoare ale unor mesaje care depășesc barierele lingvistice. Și acest fenomen este posibil pentru că arta vizuală reprezintă un limbaj universal. Cel mai bun pe care îl avem la dispoziție, pentru că nu are nevoie de mediere: este instinctiv, direct, gratuit, incluziv. Frumusețea artei constituie alfabetul ideal pentru a comunica lumea și schimbările ei. Artă este un limbaj, este o scurtătură către întâlnirea cu oameni de culturi și limbi diferite Ea conține în sine infinite idiomuri prin care comunică întregii

lumi și, deși fiecare popor are propria sa simbolică, suntem îndreptățiți să spunem că prin artă întreaga lume se reconturează și devine una mai armonioasă, deoarece tinde să anuleze distanțele și să unească în spirit, în ciuda existenței granițelor geografice.

### Referințe bibliografice

- Buonarroti, Michelangelo. 2016. *Rime*. A cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi. Milano: Bompiani.
- Buonarroti, Michelangelo. 1875. *Le lettere di Michelangelo Buonarroti, pubblicate coi Ricordi ed i contratti artistici* / per cura di Gaetano Milanese. Firenze : Succ. Le Monnier.
- Finocchi, Riccardo. 2005. *Arte e non arte. Per una sociologia dell'estetica*. Roma: Meltemi Editore.
- Giannini, F., Ilaria Baratta, I. 2022. *Il marmo di Carrara nell'arte. Storia del suo utilizzo nei monumenti*, scritto il 12/11/2022 <https://www.finestresullarte.info/opereartisti/ilmarmodicarraranelartestoriautilizzoneimonumenti> (accesat la 15 octombrie 2023).
- Istrate, George Dan. 2012. *Note asupra termenilor referitori la sculptură în italiană. Implicații în traducerea în limba română*. În „ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN CRAIOVA”, SERIA Științe Filologice, LINGVISTICĂ, ANUL XXXIV, Nr. 12, p.93-100.
- Luciani, Luciano. 2003. *Vocabolario del Dialetto Carrarese*, 2 tomi. Carrara: Fondazione CRC
- Nacinovich, Frida. 2023. *L'orgoglio dei cavatori, quanta fatica per estrarre l'oro bianco di Carrara*, in „Sinistra sindacale”, 29 Gennaio 2023, nr.02 <https://www.sinistrasindacale.it/index.php/periodico-sinistra-sindacale/numero-02-2023/2647-l-orgoglio-dei-cavatori-quanta-fatica-per-estrarre-l-oro-bianco-di-carrara-di-frida-nacinovich> (accesat la 15 octombrie 2023).
- Repetti, Emanuele. 1833-1845. *Dizionario geografico fisico storico della Toscana, contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato, Ducato di Lucca, Garfagnana e Lunigiana*. Roma: Multigrafica, 1969, 6v., ristampa anastatica dell'edizione originale, Firenze, A.Tofani.
- Scigliano, Eric. 2005. *Michelangelo's Mountain*. New York: Free Press.
- Vasari, Giorgio. 1991. *Vite dei più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a'tempi nostri*, a cura di L. Bellosi, A. Rossi. Torino: Editore: Einaudi.

### Webografie

- <https://www.ilfattoquotidiano.it/2023/03/20/cosi-ho-salvato-le-lettere-di-michelangelo-e-alla-fine-mi-ha-fatto-ridere-parla-antonella-broggi-la-restauratrice-degli-scritti-del-genio-fiorentino/7088878/> (accesat la 15 octombrie 2023)
- <https://www.treccani.it/vocabolario/carro/> (accesat la 15 octombrie 2023)
- [https://web.comune.carrara.ms.it/pagina1837\\_origine-e-significato-del-nome-di-carrara.html](https://web.comune.carrara.ms.it/pagina1837_origine-e-significato-del-nome-di-carrara.html) (accesat la 15 octombrie 2023)
- [https://castelpoggio.typepad.com/il\\_mio\\_weblog/2006/12/michelangelo.htm](https://castelpoggio.typepad.com/il_mio_weblog/2006/12/michelangelo.htm) (accesat la 15 octombrie 2023)
- [https://web.comune.carrara.ms.it/pagina1843\\_michelangelobuonarroti14751564.html](https://web.comune.carrara.ms.it/pagina1843_michelangelobuonarroti14751564.html) (accesat la 15 octombrie 2023)
- <https://artsandculture.google.com/asset/portrait-of-bertel-thorvaldsen-pietro-tenerani/fwGF5f2LnrhpNg?hl=it> . (accesat la 15 octombrie 2023)
- <https://patate-cipolle.com/2015/10/05/gli-scultori-del-far-west/> (accesat la 15 octombrie 2023)
- <https://www.iltirreno.it/massa/cronaca/2014/07/06/news/carrarini-io-vi-amo-cosi-litigiosi-e-caotici-1.9551296> (accesat la 15 octombrie 2023)
- <https://www.nazioneindiana.com/2012/07/11/il-contro-in-testa/> (accesat la 15 octombrie 2023)

Eusebiu NARAI  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

**Relațiile româno-franceze în a doua  
jumătate a anului 1931, reflectate  
în paginile cotidianului bănățean  
*Vestul***

**Abstract: (Romanian-French relations in the second half of 1931, reflected in the pages of the Banat daily *The West*)** The main objective of Romania's foreign policy, throughout the interwar period, was to maintain the borders drawn at the end of the First World War, shared by all political formations, with the exception of the Communist Party, affiliated to the Third International. The transformation of the League of Nations into a reliable defender of peace and stability, as well as the promotion of regional alliances (the Little Understanding and the Balkan Entente) will aim to discourage revisionism in Eastern Europe. Our country's participation in the Disarmament Conference proved the interest of Romanian diplomacy in this „burning” problem, in the conditions in which the defeated states claimed to obtain the right to arm themselves within the same limits as the victorious Great Powers in the First World War. In the pages of the <West> newspaper, the main aspects of Romanian-French relations between April 1931 and May 1932 were presented and analyzed, with great competence and objectivity, insisting on the economic projects advanced by France to save the states with an agricultural profile in the central area and Eastern European. At the same time, some asperities in the relations between the two countries were highlighted, determined by the tendency of some governmental circles, coordinated by Constantin Argetoianu, to establish privileged economic relations with Germany. Political, cultural, technical-scientific or other relations were not omitted either, which continued to be maintained at a very high level.

**Keywords:** *foreign policy, Romania, France, Germany, “the West”.*

**Rezumat:** Obiectivul principal al politicii externe a României, pe tot parcursul perioadei interbelice, a fost menținerea frontierelor trasate la sfârșitul Primului Război Mondial, împărțit de toate formațiunile politice, cu excepția Partidului Comunist, afiliat Internaționalei a III-a. Transformarea Ligii Națiunilor într-un apărător de nădejde al păcii și stabilității, precum și promovarea unor alianțe regionale (Mica Înțelegere și Antanta Balcanică) vor avea, ca scop, descurajarea revizionismului în estul Europei. Participarea țării noastre la Conferința Dezarmării dovedea interesul diplomației românești pentru această problemă „arzătoare”, în condițiile în care statele învinse pretindeau să obțină dreptul de a se înarma în aceleași limite cu Marile Puteri învingătoare în Primul Război Mondial. În paginile ziarului *Vestul* au fost prezentate și analizate, cu multă competență și obiectivitate, principalele aspecte ale relațiilor româno-franceze în intervalul aprilie 1931-mai 1932, insistându-se asupra proiectelor economice avansate de Franța pentru salvarea statelor cu profil agricol din zona central și est-europeană. În același timp, au fost evidențiate și unele asperități apărute în raporturile dintre cele două țări, determinate de tendința unor cercuri guvernamentale, coordonate de către Constantin Argetoianu, de stabilire a unor relații economice privilegiate cu Germania. Nu au fost omise nici relațiile politice, culturale, tehnico-științifice sau de altă natură, care se mențineau, în continuare, la un nivel foarte ridicat.

**Cuvinte-cheie:** *politică externă, România, Franța, Germania, „Vestul”.*



## 1. Introducere

În a doua jumătate a anului 1931, presa franceză abordează presiunile exercitate de Anglia și Germania asupra României, pentru obținerea unor debușuri economice și pentru transformarea țării noastre într-un aliat al celor două Mari Puteri menționate anterior. În ziarele pariziene se pleda, în egală măsură, pentru oferirea unui sprijin economic substanțial Regatului României, în detrimentul Austriei, considerată o „anexă” a Republicii weimariene (Beaud 2001; Berstein, Milza 1998).

Tratatările pentru semnarea unui acord comercial româno-german dădeau serios de gândit cercurilor politice franceze, constituind premisele pierderii unui aliat de bază din răsăritul Europei, înrudit etnic și lingvistic cu țara „cocoșului galic” (Berstein, Milza (red.) 1998; Carpentier, Lebrun (coord.) 2001; Ciachir 1998 a).

Se pune și problema modificării Convenției comerciale româno-franceze, care cuprindea anumite clauze nefavorabile României (Ciachir 1998 b; Duroselle 2006; Leuștean 2015).

În pofida unor derapaje survenite în raporturile politice dintre cele două țări „surori” (România și Franța), raporturile culturale dintre acestea se situau, în continuare, la cel mai înalt nivel (Campus 1980; Nanu 1993; Ciachir 1996).

Din păcate, diverse motive au determinat restrângerea colaborării științifice, în special universitare, dintre cele două țări (Campus 1988; Titulescu 1994).

La finalul anului 1931 reveneau, în atenția publicului, demersurile autorităților de la București pe lângă instituțiile de credit pariziene, în vederea redresării economiei românești, grav afectată de marea criză (Campus 1997; Moisuc 1991).

## 2. Sever Bocu și cotidianul Vestul

Orator și ziarist talentat, capabil de critică, dar și de autocritică, încrezător în principii generoase, a depus eforturi considerabile pentru a satisface interesele bănățenilor, atât cât i-a stat în putință. A fost, în întreaga perioadă interbelică, un model de moralitate, asemeni lui Iuliu Maniu, în care credea „orbește”, am putea spune (Munteanu 1999, 6).

„Tribunul” Banatului, implicat în toate acțiunile menite să ridice nivelul de civilizație al provinciei (întemeierea Universității de Vest, a Teatrului de Vest și Asociației Culturale din Banat; restaurarea Episcopiei Timișoarei și înființarea Mitropoliei Banatului; înălțarea de monumente în memoria eroilor căzuți în Primul Război Mondial sau a marilor personalități bănățene – precum Dimitrie Țichindeal, Vincențiu Babeș, Eftimie Murgu, Alexandru Mocioni, Coriolan Brediceanu; împrumutarea voluntarilor; repararea de biserici; construirea de școli, etc.), a fost pedepsit de autoritățile comuniste pentru ideile în care credea în mod sincer (armonia interetnică, afirmarea forțelor creatoare locale și a instituțiilor democratice), fiind

arestat, în luna mai 1950, și stingându-se din viață în temnița din Sighet, la 21 ianuarie 1951, locul unde își va găsi sfârșitul „floarea” politiciii și armatei române interbelice (Munteanu 1999, 6).

Sever Bocu a aplicat, în mod constant, conceptul de *bănățenism*, enunțat la o adunare a voluntarilor din 1934, conținutului articolelor din cotidianul *Vestul*, astfel explicându-se anumite luări de poziție ale redactorilor ziarului față de diferite evenimente sau probleme (Munteanu 1999, 6).

Acest concept presupunea îndeplinirea unor *criterii*, prezentate de prestigiosul lider național-tărănist și redat în paginile cărții lui Vasile Bogdan:

„1. Un sentiment organic al unității românești, așa cum el s-a manifestat prin Paul Iorgovici, Dimitrie Țichindeal, Eutimie (Eftimie – *n.n.*) Murgu, Mocionești;

2. un atașament inerent față de dinastia întregitoare de neam (Hohenzollern-Sigmaringen – *n.n.*) și simbolizatoare a acestei unități, așa cum acest atașament s-a manifestat prin mișcarea pentru Restaurație, pornită de aici, din Banat;

3. o toleranță față de națiunile conlocuitoare, cu cari (care – *n.n.*), împreună, am realizat, aici, o civilizație și cari trebuie să accepte și să prefere, pe acest pământ, stăpânirea românească, fără constrângere;

4. un sentiment iredent (irident, național – *n.n.*), pe cari nu-l pot avea, în aceeași măsură, ceilalți români, cari n-au lăsat, ca noi, rude, frați, surori dincolo de hotarele nedrepte, asupra cărora nouă nu ne este permisă tranzacția, nici vremelnic” (Bogdan 1999, 173).

### 3. *Percepția cotidianului bănățean asupra relațiilor româno-franceze (iulie-decembrie 1931)*

Într-un articol publicat în numărul din 5 iulie 1931 al ziarului *Vestul*, C. Dragoș realizează o fină analiză a rolului jucat de România pe scena internațională, între cei trei mari „actori” ai momentului (Franța, Marea Britanie și Germania), neomițând nici ambițiile Italiei de dominație în Europa centrală și sud-estică. Ca atare, erau aduse unele critici întemeiate „politicii capului plecat” și diplomației „din spatele ușilor închise”:

„Atenția ce o dă, de la un timp încoace, presa franceză stărilor de la noi, comentariile evenimentelor noastre ce le face presa engleză și, în general, cea europeană, și, în sfârșit, contactul economic ce se stabilește între noi și țările Apusului, arată că statul român, în calitatea sa de membru al mării familii internaționale, s-a schimbat. S-a schimbat în favoarea noastră... România Mare a devenit, în ultimul timp, mare în viața internațională, tocmai fiindcă ea a crescut în prestigiu și în importanță...”

Prin forța așezărilor internaționale, România era silită să facă pe satelitul. Trebuia să fie în raporturi aproape de servilism față de un stat mare, ca, la congresele internaționale, să fie sprijinită și să i se ia în seamă interesele vitale...

România, îndeosebi, a făcut – aproape un secol – politică francofilă, nu numai că era stat mic și silit să rămână în dependență de Franța, dar fiindcă afinități de rasă o legau de această soră mai mare.

În ultimul timp, însă, situația s-a schimbat... Statele mari își dau o luptă destul de evidentă pentru a atrage, în <orbita> lor politică sau în sistemul lor de interese economice, pe statele mici. De pildă, Italia a făcut cele mai mari concesiuni (concesii – *n.n.*) posibile Ungariei, pentru a o avea de partea sa. Italia a mers până acolo, încât pentru <a avea> Ungaria, a neglijat legăturile de fraternitate cu noi. Ba, Italia a mers și mai departe – a <captat> Bulgaria, susținând-o mereu la congresele internaționale, numai pentru a nu pune mâna pe ea alt stat mare din Europa.

Pentru noi, pentru statul nostru, însă, se luptă mai multe state: Franța, Anglia și Germania. Explicarea lucrului e ușoară. Aceste puteri mondiale concurează în dragoste pentru noi nu numai fiindcă o unitate internațională ca România contează în combinațiunile (combinațiile – *n.n.*) lor, mărturisite sau ascunse. Nu. Dacă alții se luptă pentru noi, înseamnă că meritul, acum, este exclusiv al României și că România înseamnă foarte mult în viața politică și economică universală.

Politicește (din punct de vedere politic – *n.n.*), România Mare are un rol bine determinat în echilibrul mondial. 18 milioane de locuitori, cât are țara noastră, nu e o cantitate neglijabilă și, apoi, misiunea României, în acest colț al pământului, este bine determinată. România ține cumpăna pacifismului în aceste părți ale lumii și arată ca un zid de apărare a Europei civilizate față de năvala asiatică și revoluționară a Rusiei bolșevice.

Apoi, în dezordinea economică în care trăiește toată lumea, România se prezintă cu disponibilități mari pentru a influența, în bine sau în rău, situația mondială. Dintre țările sănătoase, România este țara cea mai sănătoasă economică, cu toate crizele economice de care suferim. Nu există stat fără crize, dar ce sunt crizele noastre în comparație cu ale altor state! O nimica toată! Și noi suntem cei mai apropiați de situațiile perfect normale.

În asemenea condițiuni, România Mare poate deveni un aliat economic, de rangul întâi, al oricărui stat european. Astăzi e puternic cine e bogat și sănătos. Și, comparativ, noi suntem cei mai bogați și cei mai sănătoși. Din aceste stări rezultă și prestigiul mare ce îl are România în politica internațională și se explică și lupta statelor mari, ce și-o fac ele, pentru a ne avea, unul din ei, de partea sa!" (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 354, duminică, 5 iulie 1931, pp. 1, 3).

Aflată într-o concurență acerbă cu Germania pentru obținerea supremației în răsăritul Europei, Franța considera că semnarea tratatului comercial româno-german reprezenta doar un preambul pentru parafarea unui tratat politic și militar, pe termen lung, între Regatul României și Republica de la Weimar. Această convingere se reflecta și în articolul intitulat „*Să venim în ajutorul României, iar nu al Austriei*”, publicat în numărul din 8 iulie 1931 al cotidianului bănățean:

*L'Ordre* din Paris, sub titlul de mai sus și semnătura dlui André Cheradame, scrie:

„În sistemul statelor amice ale păcii, deci partizane ale <statu-quo>-ului, România ține un loc foarte important din punct de vedere politic și geografic. Prin urmare, Franța nu trebuie să permită ca, sub paravanul unui tratat de comerț, comportând credite, Germania să poată paraliza acțiunea politică a României, căci, în acest caz, tot sistemul

Micii Înțelegeri s-ar prăbuși. Or, atât la București, cât și la Paris, există germanofili. Ei caută, în mod firesc, să exploateze nedumerirea Franței.

Totuși, pentru a se opune Anschluss-ului, asigurând, totodată, pacea Europei prin respectul tratatelor, Franța are un interes politic de prim ordin, de a veni în ajutorul României.

Acțiunea Franței ar fi mult mai eficace acordând, mai degrabă României decât Austriei, credite cu lungă scadență. Chiar dacă Franța s-ar obliga, fără întârziere, de a cumpăra o parte din recolta română, revânzând, aiurea, prisosul de care nu ar avea trebuință, ar face o operațiune politică și financiară înfinit mai iscusită decât aceea care consistă (constă – *n.n.*) în a împrumuta, din nou, bani Austriei.

De altfel, a împrumuta bani Austriei înseamnă a admite că trebuie să împrumutăm bani și Germaniei. Experiența, însă, a dovedit că toate concesiunile (concesiile – *n.n.*) financiare făcute Germaniei, de către Franța, n-au făcut decât să grăbească o renaștere a pangermanismului, apropiindu-ne de război. Să fim, deci, intransigenți în aplicarea formulei noastre de pace: <niciun ban pentru război>»” (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 356, miercuri, 8 iulie 1931, p. 4).

Poziția francofilă a ziarului *Vestul* a atras o serie de zvonuri răutăcioase din partea presei minoritare din municipiul Timișoara, cu precădere cea germană și maghiară, fiind lansate și acuzații grave de corupție la adresa Directoratului ministerial condus de Sever Bocu, fondatorul cotidianului menționat mai sus. În acest sens, merită amintit articolul intitulat „*Mobilierul Directoratului a fost comandat în Franța?*”, tipărit în numărul din 12 iulie 1931:

„Câteva ziare minoritare din localitate s-au făcut ecoul unor știri eronate, afirmând că mobilierul Directoratului, ba chiar și a ziarului *Vestul*, ar fi fost comandat în Franța, cu suma de 160.000 franci.

Inutil să mai dezmințim asemenea bazaconii. Cine a trecut pe la redacția ziarului nostru, a avut ocazia să se convingă că mobilierul este același de acum 10 ani și dl Sever Bocu nu ne-a gratificat cu asemenea cadouri.

Ceea ce privește mobilierul Directoratului, întâlnindu-l pe dl Sever Bocu și cerându-i lămuriri asupra știrilor colportate, ne-a răspuns că dnii de la Directorat, neavând nicio treabă mai serioasă, după ce s-au plictisit prinzând la muște, se ocupă cu sportul lansării, în fiecare zi, a unei infamii” (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 360, duminică, 12 iulie 1931, p. 4).

Aflând despre audiența lui Alexandru Vaida-Voevod la regele Carol al II-lea, presa franceză spera în instalarea unui nou guvern național-țărănist la cârma României, considerat mult mai legitim și cu un sprijin parlamentar masiv, chiar dacă, pentru moment, Iuliu Maniu părea „scos din joc”. Un alt cabinet, cu acceptul suveranului, ar fi adus mai multă coerență în domeniul politicii externe și o refacere a încrederii Parisului în vechiul său aliat est-european, România. Despre această audiență vorbește și numărul din 18 iulie 1931 al ziarului *Vestul*:

„Ziarele pariziene (din 16 iulie 1931 – *n.n.*) aduc știri numeroase despre audiența, de zilele trecute, a dlui Vaida la Rege.

Ziarele arată că mișcarea provocată de retragerea dlui Iuliu Maniu din politica activă începe să preocupe, într-un mod foarte serios, toate cercurile politice conducătoare din București, precum și Coroana.

«D. dr. Al. Vaida-Voevod, care a preluat conducerea aripii ardeleni a partidului național-țărănesc, a sosit la București și a fost imediat primit, într-o lungă audiență, de Suveran, care s-a întreținut cu el asupra situației politice generale.

Regele și-a exprimat, de repetate ori, dorința de a vedea pe d. Iuliu Maniu reluându-și locul în politica activă.

Se crede că d. Al. Vaida, care a primit ordinul <Ferdinand I> în grad de Mare Cruce, a fost însărcinat cu o misiune în acest sens.

E vorba că, încă la începutul toamnei, situația politică să se clarifice în sensul unei normalizări constituționale.

După ce-și va lua reședința de vară la Sinaia – spun ziarele franceze – Suveranul va continua să examineze situația politică».

Știrile presei străine au produs o enormă senzație, de vreme ce se vede că relatarea lor e verosimilă” (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 365, sâmbătă, 18 iulie 1931, p. 4).

„Balansul” diplomatic al Bucureștiului, între Berlin și Paris, era vizibil și prin faptul că, la 22 iulie 1931, Gr. Filipescu, francofil convins, a dezmințit zvonul numirii sale în postul de ministru al României la Paris, de către președintele Consiliului de Miniștri, Nicolae Iorga (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 368, miercuri, 22 iulie 1931, p. 4).

Tratativele în vederea încheierii unui acord comercial româno-german au agitat spiritele, la Paris. În consecință, la sfârșitul lunii iulie 1931, o delegație franceză a vizitat organizațiile românești pentru export de vite, purtând discuții fructuoase cu conducerea acestora, precum rezultă și din ziarul *Vestul*:

„Din încredințarea guvernului francez, a venit, în țara noastră, o delegație compusă din dl conte Henry de Broqua, consilier pentru comerțul francez extern, Gaston Légendre, președintele sindicatului măcelarilor en-gros și delegatul nostru comercial de la Paris, dl Aurel Popescu, spre a vizita organizațiile (organizațiile – *n.n.*) pentru exportul de vite de la noi și spre a studia posibilitățile de export pe care le reprezintă țara noastră.

Delegația a vizitat, mai întâi, instalațiunile (instalațiile – *n.n.*) din Capitală, în frunte cu abatorul de acolo, apoi a fost la Constanța, unde, de asemenea, au rămas viu impresionați de instalațiunile adecvate exportului de vite.

În Ardeal, delegația franceză s-a abătut pe la Brașov, unde, în apropiere, a vizitat fabrica de zahăr din Bod, unde se află și o îngrășătoare (îngrășătorie – *n.n.*) sistematică de boi, apoi, de acolo delegația a venit la Oradea Mare. Aici a fost întâmpinată de către dl Martin Bruman, președintele Sindicatului pentru raționalizarea exportului de animale din Banat, dl Haralamb H. Henry, directorul Băncii Marmorosch Blank și membru în

consiliul de administrație al numitului sindicat, și dl inspector general Dr. Tiberiu Cristea, delegatul Ministerului de agricultură și domenii, care, împreună cu delegația franceză, au vizitat îngrășătoarea din Oradea, Abatorul din Episcopia Bihorului, Abatorul din Satu-Mare, unica fabrică de conserve și export en-gros de păsări <Kemény> de la Salonta Mare, Abatorul și alte instalații din Arad și Timișoara.

La Timișoara s-a ținut și o conferință, duminică, 19 iulie a.c. (anul curent – *n.n.*), cu membrii Sindicatului pentru raționalizarea exportului de animale, la care a luat parte și dl Wendel, din partea Reuniunii agricole șvăbești, pentru a se discuta posibilitățile de export de porci și vite cornute pe piața franceză. A rămas ca delegația franceză să trimită un raport detaliat asupra rentabilității pieței pariziene pentru animalele de la noi, întrucât, după informațiile de până acuma, există posibilități pentru amplificarea exportului nostru în Franța.

După greutatea pe care exportul nostru le întâmpină în Austria, știrea lansată de către delegația franceză nu poate decât să ne bucure și, de aceea, subliniem, aici, importanța vizitei de mai sus, exprimându-ne nădejdea într-un viitor mai norocos pentru exportul nostru” (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 369, joi, 23 iulie 1931, p. 4).

La 21 iulie 1931 devenise aproape certă demisia lui Ghica din funcția de ministru de Externe și desemnarea sa ca ministru plenipotențiar al țării noastre la Paris. Era o nouă mișcare tactică a cabinetului Iorga-Argetoianu, menită „să adoarmă” vigilența Parisului în privința negocierilor purtate de țara noastră cu Germania (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 369, joi, 23 iulie 1931, p. 4).

Începuse o „curtare” asiduă a României, de către Franța, pe fondul presiunilor exercitate de Germania în vederea încheierii unui tratat economic pe o perioadă mai lungă de timp. Astfel, ziarul *Vestul* consemna sosirea unei delegații de aviatori francezi la Sinaia, în dimineața zilei de 24 iulie 1931. Aviatorii au fost reținuți la dejun, de către Carol al II-lea, iar apoi, mareșalul Palatului i-a decorat pe membrii delegației, care urmau să participe, în 25 iulie, la nunta principesei Ileana (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 372, duminică, 26 iulie 1931, p. 4).

Miza enormă a restaurării Habsburgilor pe tronul Ungariei, pentru statul francez, și reacția armată posibilă a Micii Antante pentru a stopa această acțiune pledau pentru înființarea, la Timișoara, a unei filiale a Agenției *Havas*:

„*Temesvári Hirlap* publică informația că Agenția *Havas* din Paris ar fi intenționat să înființeze o filială la Timișoara, pentru a urmări – de aproape – operațiunile militare româno-iugoslave care ar fi urmat să se producă dacă s-ar fi încercat restaurarea Habsburgilor, ceea ce ar fi însemnat intervenția armată a Micii Înțelegeri în contra (împotriva – *n.n.*) Ungariei. Dat fiind că versiunea referitoare la restaurarea Habsburgilor nu s-a adevărit încă, Agenția *Havas* a renunțat la planul său, deocamdată; totuși, în România se vor produce evenimente extraordinare, cu ocazia retragerii de la putere a partidului național-țărănesc” (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 374, miercuri, 29 iulie 1931, p. 4).

Relațiile diplomatice româno-franceze, tot mai fragile, au determinat cabinetul Iorga-Argetoianu să procedeze la o serie de mutări în corpul diplomatic, după cum consemnează și numărul din 30 iulie 1931 al cotidianului bănețean:

„În cercurile politice de la noi s-a vorbit, în ultimul timp, de probabilitatea unor mișcări importante în corpul nostru diplomatic. S-a vorbit chiar de probabilitatea unei consecințe bilaterale a afacerii documentelor înstrăinate, la Paris, de către supusul român Lecca. Documentele fotografiate ar cuprinde aprecieri făcute din țară și care au provocat oarecare indispoziții la București. După cum se afirmă, ar fi vorba de trei rapoarte, și anume:

1) Aprecieri nefavorabile în legătură cu numirea dlui Dinu Cesianu în calitatea de ministru al României la Paris;

2) Aprecieri nefavorabile asupra persoanei dlui Mihai Popovici, în momentul când dsa a fost trimis la Paris ca să trateze împrumutul;

3) Opinii defavorabile asupra formării noului guvern, care a fost calificat drept o aventură politică.

După cum se anunță, acum, în cercuri politice bine informate, în niciun caz afacerea de la Paris nu va putea avea consecințe bilaterale, întrucât mult discutatul discurs pe care l-a ținut, în București, ministrul Franței, dl Puaux, cu ocazia sărbătorii naționale de la 14 iulie, a fost – în prealabil – aprobat de către guvern” (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 375, joi, 30 iulie 1931, p. 4).

Evenimentele politice din țara noastră și atitudinea adoptată de guvernul Iorga față de „sora noastră mai mare” l-au determinat pe ministrul Franței la București să părăsească România, la 31 iulie 1931, gest care a șocat profund cercurile politice românești, „deoarece greșelile săvârșite de către actualul guvern nu au alterat, deloc, sentimentele țării față de aliata noastră din Apus” (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 376, vineri, 31 iulie 1931, p. 1).

În numărul său din 1 august 1931, ziarul *Vestul* se referea, din nou, de data aceasta mult mai detaliat, la senzaționalul furt de documente secrete de la Paris, care a generat tensiuni diplomatice între cele două țări:

„Întreaga lume diplomatică comentează chestiunea documentelor secrete. O telegramă din Paris anunță că s-au dresat (întocmit – *n.n.*) acte de dare în judecată lui Rudolf Lecca, implicat în afacerea dispariției documentelor de la Ministerul de Externe. Ziarul *Epoca* atacă vehement pe dl Titulescu, ministrul nostru la Londra, pe tema documentelor dispărute și dă amănunte asupra conținutului unui document. E vorba de un act aflat în posesiunea (posesia – *n.n.*) guvernului român, în care se reproduce o discuție dintre diplomatul francez Pyrelle și dl Henderson. În acest document se afirmă – după spusele *Epocii* – că d. Titulescu ar fi declarat că nu numai situația guvernului Iorga, ci și aceea a regimului din România, în general, sunt șubrede.

Cercurile politice cred că este vorba de un document apocrif și că acesta ar face parte din seria actelor apocrife vândute de escroci guvernelor române.

Cuvântul hotărâtor, în această penibilă afacere, îl are guvernul. Până în acest moment, guvernul nu a dat niciun fel de comunicat. Situația lui este extrem de delicată.

Nu este exclus ca prăbușirea guvernului să devină fapt îndeplinit în 24 de ore.

Chestiunea se complică datorită unui articol din *Neamul Românesc*, scris, probabil, de către dl N. Iorga, în care Franței i se reproșează atitudinea față de România.

Pentru repararea nenumăratelor formidabile greșeli, cu urmări catastrofale pentru țară, ale guvernului, s-a luat o hotărâre eroică: dl C. Argetoianu va pleca la Paris, pentru a aranja lucrurile. Deocamdată, pleacă d-nii Pangal, subsecretar de stat la Președinția Consiliului de Miniștri, și dl Ghica, ministrul de Externe, pentru a prepara terenul în vederea sosirii dlui C. Argetoianu” (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 377, sâmbătă, 1 august 1931, p. 4).

Nu trebuie să ne surprindă, în mod deosebit, aversiunea lui Nicolae Filipescu față de Nicolae Titulescu, de vreme ce primul intenționa să ocupe postul deținut de al doilea, de ministru al României la Londra. În schimb, era total neavenit demersul lui Constantin Argetoianu, progerman declarat, pentru detensionarea raporturilor diplomatice româno-franceze.

La începutul lunii august 1931, în paginile ziarului *Vestul* era abordată problema modificării Convenției comerciale româno-franceze, determinată de existența unor clauze considerate, de unii analiști economici, drept discriminatorii față de statul român:

„În cercurile autorizate se vorbește, de câtăva (ceva – *n.n.*) vreme, despre o iminentă schimbare în politica noastră comercială cu celelalte state. Această schimbare ar fi determinată de acțiunea întreprinsă de unele state cu care avem convențiuni (convenții – *n.n.*) sau tratate comerciale...

... Este vorba, mai mult, de o acțiune pur negativă, care constă în A NU SE APLICA unele dispoziții din convențiile încheiate și ratificate.

Astfel, se citează cazul cu Franța. Se știe că noi am încheiat, cu Franța, un tratat comercial.

Condițiunile (conștițiile – *n.n.*) în care s-a confecționat acest tratat îndreptățesc pe unii să creadă că avantajele pe care delegația română le-a acordat în urma negocierilor n-ar fi pornite, exclusiv, dintr-un sentiment pur de amicitie pentru sora noastră mai mare, Franța...

Este drept, s-ar putea invoca suferințele comune din timpul războiului (Primul Război Mondial – *n.n.*), originea laturii acelor două țări, etc. Dar se găsesc inițiați care să pretindă că, în timpul negocierilor, s-a găsit un delegat român cu suficiente drepturi, - a crezut dânsul – să invoace suferința sa personală. Evident că această suferință nu era de natură mistică, ci de un ordin ceva mai concret.

Oricum ar sta lucrurile, statele vecine nouă, văzând avantajele acordate Franței, au refuzat aplicarea unor clauze din acordurile respective, pe motiv că ele au dreptul la o egalitate de tratament.



De aceea, după terminarea tratatelor cu Italia, vor începe negocierii cu Franța, pentru a se modifica unele dispoziții din tratat.

De altfel, după câte suntem informați, Franța înțelege să facă concesiuni (concesii – *n.n.*) în această privință. În schimbul acestor concesiuni, Franța va obține noi compensații” (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 383, sâmbătă, 8 august 1931, p. 4).

În a doua jumătate a lunii august 1931, guvernul român a fost criticat, din nou, de presa franceză pentru intențiile sale dictatoriale și pentru politica externă filogermană. Astfel, din paginile ziarului timișorean *Vestul* aflăm următoarele:

„Răspândita revistă financiară *Le Mois* publică un foarte documentat articol asupra stărilor de la noi. Între altele, arătând starea precară a situației din țară, face responsabil numai guvernul Iorga-Argetoianu, care a pășit, cu apucături dictatoriale la început, nereușind să realizeze, în schimb, nimic.

Făcând politică filo-germană, acuză direct pe dl Argetoianu, directorul băncii <Dresdener Bank>, care, fiind interesat, a făcut să eșueze toate combinațiile franco- și anglo-file ale dlui Titulescu și a dat un post de ministru unui german care s-a declarat în favoarea Anschluss-ului” (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 391, miercuri, 19 august 1931, p. 4).

Totuși, raporturile culturale româno-franceze continuau să se dezvolte în condiții normale. De pildă, în numărul său din 19 august 1931, cotidianul bănățean relatează despre o ședință de muzică românească desfășurată în capitala Franței:

„La unul din ultimele concerte ale școlii normale de muzică națională (din Paris – *n.n.*) a fost prezentat și aplaudat un interesant program de muzică românească: cântece populare române de Constantin Brăiloiu, Chiriac, Sabin Drăgoi, fragmente din operele dlor C. Notarra și R. Cremer. După o audițiune (audiție – *n.n.*) a operei <Jou-joux pour madame>, de Mihail Jora, și a sonetei Do 12, de Mihail Andricu, s-a executat – de către dl Radu Mihail - <La suite pour piano en Ré mineur op. 10>, de George Enescu. Încoronând (încununând – *n.n.*) acest frumos program, quatorul Krettly a executat expresivul quator de Stan Golestan.

Ședința muzicală a avut loc sub înaltul patronaj al dlui Cesianu, ministrul României la Paris” (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 391, miercuri, 19 august 1931, p. 3).

Agravarea crizei economice în Franța și politica duplicitară a cabinetului Iorga-Argetoianu față de Paris a determinat și o restrângere a colaborării științifice, în primul rând universitare, dintre cele două țări. Astfel, din numărul ziarului *Vestul*, apărut la data de 20 august 1931, aflăm următoarele:

„*Uj Nemzedék* din Budapesta publică o știre din Paris, după care Mario Roustan, ministrul Instrucțiunii, a luat dispozițiuni (dispoziții – *n.n.*) radicale contra studenților români de la Facultatea de Medicină. După o dispozițiune (dispoziție – *n.n.*) luată ieri, numai 10 români pot obține diplome de medici cu dreptul de a practica în Franța.

Această măsură a fost luată pentru a se împiedica stabilizarea medicilor români, care fac concurență colegilor lor francezi” (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 392, joi, 20 august 1931, p. 1).

Satisfacția ziarului maghiar amintit față de această măsură vexatorie la adresa studenților români, luată de cabinetul de la Paris, era abia disimulată, așteptându-se, în schimb, o îmbunătățire a relațiilor ungaro-franceze pe acest palier.

Curentul antisemit devenea, din ce în ce mai puternic, și în Franța, recunoscută pentru gradul mare de toleranță față de minoritățile naționale și religioase. Nu trebuie să ne surprindă, astfel, poziția unor prestigioși profesori universitari francezi față de ponderea evreilor români în universitățile franceze, redată și în paginile cotidianului bănățean:

„*Pariser Haint* comentează declarațiile decanului Universității din Paris, dl. prof. Victor Balthazar, cu privire la studenții evrei români. Nu este vorba despre proiectul de limitare a numărului străinilor la examenele de doctorat pentru practica medicinei (medicinei – *n.n.*) în Franța. Acest proiect poate să fie discutat, poate fi chiar înțeles dacă, într-adevăr, concurența în medicină este atât de mare. Trebuie să ne socotim cu dispoziția sufletească ce domnește în rândurile studenților francezi, care cer ca străinii să aibă aceleași obligațiuni ca și ei, aceleași prerogative și îndeplinirea datoriilor cetățenești. Decanul Universității din Paris și-a permis să facă obiecțiuni (obiecții – *n.n.*) subiective cu privire la studenții evrei din România. La Universitatea din Paris sunt înscriși peste 500 de studenți români; un număr și mai mare se află la universitățile din provincie. Pricina? Dl. Balthazar arată că numărul studenților români de origine mozaică este 436, pe când al creștinilor numai 59. Peste 85% sunt evrei. Dl. profesor Balthazar arată că evreii nu sunt îndepărtați din universitățile din România; la Universitatea din București au fost înscriși, anul curent, un număr de 17 evrei, între 150 de creștini. Dar, pe când creștinii, terminând studiile, mai trec și la alte ocupații, evreii pleacă la Paris, pentru a dobândi diploma de Stat.

Guvernul francez a acordat, ce e drept, privilegiul studenților români, de a căpăta diploma și practica pe teritoriul francez. Aceste privilegii sunt acordate încă din anii 1857-1866, dar ele privesc pe românii autohtoni din Moldova și Valahia (Țara Românească – *n.n.*), iar nicidecum pentru evreii care au devenit, de curând, cetățeni români. Profesorul Balthazar nu vrea să desființeze, deodată, privilegiile românești. El consimte să lase, anual, la 30 de studenți dreptul de a frecventa Universitatea (din Paris – *n.n.*) și a dobândi diploma franceză, după ce se va face un triaj, de o comisie franco-română.

Este foarte problematic dacă ne vom putea bizui pe o astfel de comisiune (comisie – *n.n.*), alcătuită de dl. profesor Balthazar și colegii lor (săi – *n.n.*) români, cunoscuți cu dragostea lor pentru evrei” (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 392, joi, 20 august 1931, p. 4).

Ignorând aceste șicane venite din partea Franței, statul român și-a intensificat preocupările pentru rezolvarea problemelor sociale grave și pentru creșterea interesului de însușire a limbii franceze. Uneori, cele două direcții de acțiune ale cabinetului Iorga-

Argetoianu s-au împletit în mod armonios. De pildă, numărul ziarului *Vestul* din 22 august 1931 semnala cititorilor săi redeschiderea internatului francez, la Lugoj:

„...Internatul eparhial din Lugoj, de sub conducerea părinților francezi, se redeschide – la începutul anului școlar 1931/1932 – cu un confort deosebit, construindu-se o nouă aripă.

Taxa e 12.000 lei pe anul întreg, cu aprovizionare completă, cu supraveghere conștiincioasă la studiu. Elevii cei buni vor putea beneficia de o reducere, în decursul anului.

Limba de conversație, în internat, e, exclusiv, cea franceză; astfel, elevii au ocaziunea (ocazia – *n.n.*) să-și însușească această limbă fără altă cheltuială. La cerere, se trimit informațiuni (informații – *n.n.*) mai detaliate. Înscrieri se fac, de acum. A se adresa: Direcțiunea Internatului Lugoj, str. Caransebeșului, nr. 8” (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 394, sâmbătă, 22 august 1931, p. 2).

Prestigioasele reviste economice franceze realizau, însă, o analiză „la sânge”, a situației economice din România, menită să întrevadă debușeele posibile pentru Franța și sectoarele unde „sora noastră mai mare” putea să „injeceteze” capital, pentru a le redresa, în cel mai scurt timp posibil, fapt amintit și de ziarul *Vestul*:

„L’*Information Financière* din Paris publică un articol privitor la criza economică în România, din care extragem următoarele:

<Cursul afacerilor, în România, în timpul primului semestru, a justificat, în general, pesimismul pe care-l constatăm.

În economia națională a țării (unul dintre pleonasmul des întâlnite în ziarele și revistele românești interbelice – *n.n.*) observăm, în special, o lipsă de bani lichizi, un mare număr de suspendări de plăți, care se întind – la ora actuală – și asupra băncilor.

Din lipsă de date statistice, nu putem cunoaște gradul de activitate economică a României, decât în mod aproximativ.

De luna trecută (iulie 1931 – *n.n.*), Societatea «Reșița» a stins furnalele sale, singurele care mai funcționau în țară. Lipsa de numerar constatată în economia națională este datorită (datorată – *n.n.*) situației țăranilor, care, încă, nu s-a ameliorat; recolta din anul trecut (1930 – *n.n.*), care era sub medie, a fost vândută cu prețuri foarte joase.

Din această cauză au suferit, în special, afacerile care au relații cu clasa rurală. Băncile provinciale, între altele, a căror clientelă este – în majoritate – compusă din agricultori, suferă mult din cauza lipsei de fonduri lichide.

Această situație defavorabilă a mai fost agravată de atitudinea tribunalelor, care, prin indulgența lor, încurajează pe răii debitori în dauna comerțului și industriei. Legea în contra (împotriva – *n.n.*) cametei apasă greu asupra băncilor. Cu toată această sumbră situație, un oarecare optimism domnește în cercurile economice române (românești – *n.n.*), de la ultima jumătate a lunii iunie, din cauza recoltei pe anii 1930-1931, care se anunță a fi destul de bună>” (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 394, sâmbătă, 22 august 1931, p. 4).

La sfârșitul lunii august 1931, presa franceză denunța, pe un ton destul de vehement, dumping-ul practicat de România asupra grâului. În acest sens, ziarul parizian *Le Temps* semnala comunicatul Ministerului român al Agriculturii privind primele de export acordate pentru grâu și făină (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 396, luni, 24 august 1931, p. 4).

În numărul său din 27 august 1931, cotidianul bănățean își informa cititorii despre „reactivarea” lui Iuliu Maniu și ieșirea lui Nicolae Titulescu din „conul de umbră”, fiecare dintre ei lansând un plan economic de refacere a Europei, ambele bucurându-se de girul Franței și urmând să ajungă pe masa Societății Națiunilor:

„În toate cercurile politice se discută planurile economice ale d-lor. Maniu și Titulescu. Cei doi oameni politici au expus câte un plan pentru asanarea Europei (București, 25 august 1931 – n.n.), plan ce se află în studiul unei comisii (comisii – n.n.) recomandată de d. Briand.

Cele două planuri se completează, unul pe altul. Cercurile economice susțin că inițiativa este pornită sub auspiciile Franței și, în curând, cele două planuri vor ajunge în cercetarea Ligii Națiunilor.

Planurile economice ale d-lor. Maniu și Titulescu trasează liniile unei organizări economice ce (cacofoniile erau, de asemenea, uzuale în presa românească interbelică – n.n.) tinde spre o organizare a producției (producției – n.n.) cu ajutorul marilor capitaliști din Europa. Dl. Titulescu lucrează de comun acord cu Franța și Anglia, în vederea solidarizării marilor capitaliști.

Cu aceste capitaluri imense se tinde la organizarea unei raționale distribuiri de credite agricole din sud-estul Europei. Planurile economice ale d-lor. Maniu și Titulescu sunt în legătură și cu pactul de neagresiune economică între Franța și Rusia (U.R.S.S. – n.n.), și între România și Soviete (Uniunea Sovietică – n.n.).

Celor dornici de «lumea nouă», a cărei venire este anunțată mereu, le convine să interpreteze acțiunea d-lor. Titulescu și Maniu în sensul că d-lor. mai fac o ultimă încercare de a remedia, cu ajutorul capitalului burghez, crizele ce bântuie țara noastră. Aceiași halucinați ai ordinei noi se bucură, dinainte, de eșecul acțiunii întreprinse de cei doi bărbați de stat români...” (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 398, joi, 27 august 1931, p. 4).

Putem deduce, cu ușurință, faptul că simpatizanții români ai „noii ordini” erau legionarii, care credeau într-o veritabilă revoluție, menită să zdruncine, din temelii, societatea românească, ascensiunea Mișcării Legionare la putere fiind considerată singura soluție pentru salvarea României.

În semn de recunoaștere a meritelor sale excepționale, la începutul lunii septembrie 1931, Nicolae Titulescu a fost reales președinte al Ligii Națiunilor, fapt ce întărea poziția României în plan internațional, precum consemna și ziarul *Vestul*:

„La deschiderea sesiunii Societății Națiunilor, procedându-se, ca în fiecare an, la alegerea președintelui, a fost reales d. N. Titulescu, ministrul nostru la Londra și ilustrul reprezentant al României în afara granițelor.

Succesul repurtat de d. Titulescu se răsfrânge asupra întregii țări, căci, prin recunoașterea meritelor d-sale, se acordă – implicit – o deosebită atențiune (atenție – *n.n.*) țării, ale cărei interese le reprezintă și le apără.

Pe noi, ca români, ar trebui să ne măgulească această distinsă apreciere a persoanei ministrului nostru la Londra, cu atât mai mult cu cât, la actuala alegere, d-sa. a avut contracandidat pe contele Apponyi, rivalul d-lui. Titulescu, din timpul procesului optanților unguri, ajuns înaintea înaltului for.

Căderea reprezentantului maghiar a produs o consternare generală în rândurile ungarilor, care nu pot concepe ca, între un român și un ungar, cel dintâi să fie preferat...

...E pentru prima dată de la înființarea acestui înalt for, când un președinte este reales...” (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 410, miercuri, 9 septembrie 1931, p. 1).

Realegerea lui Nicolae Titulescu în fruntea celui mai înalt for internațional reprezenta, în egală măsură, un vot de blam la adresa guvernului Iorga-Argetoianu, care promova o politică externă duplicitară și încercase, deja, de câteva ori, să-l umilească și să-l înlăture de la conducerea Legației române din Londra pe ilustrul diplomat.

Necesitatea redresării situației economice a țării a determinat, fără îndoială, reconsiderarea poziției guvernului Iorga-Argetoianu față de Franța. Astfel, în seara de 11 septembrie 1931 era programată plecarea, la Paris, a guvernatorului Băncii Naționale a României, Mihail Manoilescu, care trebuia să intre în contact cu guvernatorul Băncii Franței și cu alte personalități franceze din sectorul economic și financiar (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 412, sâmbătă, 12 septembrie 1931, p. 4).

Sfârșitul anului 1931 aducea, cu sine, și o ameliorare a relațiilor româno-franceze, cel puțin pe plan științific, ziarul timișorean *Vestul* consemnând decorarea unui distins intelectual bănățean de președintele Republicii Franceze:

„Cunoscutul intelectual bănățean, dl. Augustin Munteanu de la Caransebeș, a fost decorat de dl. Doumer, președintele Republicii Franceze, cu Ordinul Național al Legațiunii (Legației – *n.n.*) de Onoare în grad de cavalier, pentru meritele sale de ordin cultural-științific, aduse atât Misiunii Universitare Franceze din România, al cărei membru este, cât și pentru importantele sale servicii de atașare armatei franceze de ocupație. Încă un bun român, care face cinste bănățenilor prin râvna și munca sa neobosită, ce a pus-o, întotdeauna, în slujba culturii franceze, pe care o propagă, cu atâta însuflețire, în masele (păturile largi ale populației – *n.n.*) acestui colț de țară” (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 416, marți, 22 decembrie 1931, p. 4).

Vizita guvernatorului B.N.R. la Paris s-a soldat cu un real succes, situația dificilă a tezaurului românesc fiind rezolvată prin acordarea unui împrumut, în valoare de 250 milioane franci francezi, fapt despre care aflăm din paginile cotidianului *Vestul*:

„...După multe tratative duse de Banca Națională a României cu Banca Franței, ieri (29 decembrie 1931 – *n.n.*) s-a încheiat, la Paris, **convenția** pentru acordarea unui împrumut de 250 milioane franci – cca 1,7 miliarde lei – împrumut de scurtă durată, cu scadența peste 9 luni de zile.

În ceea ce privește scopul acestui împrumut, circulă o mulțime de versiuni, dintre care două sunt mai demne de crezare.

Una, că suma rezultată din împrumut va servi la sporirea stocului de devize al Băncii Naționale, care, în timp de stagnare al exportului, scade și nu ar putea fi, altfel, de suficient sprijin pentru operațiile (operațiunile – *n.n.*) de devize ce au de executat particularii.

A doua țintă ar fi, după unii, o mică sporire a circulației fiduciare, deoarece, cu tezurizarea banilor la particulari, care și i-au retras din bănci, piața noastră simte, într-o măsură precară, lipsa de numerar.

Avându-se în vedere că la baza sistemului nostru monetar stă o acoperire în aur și devize de cca 30%, suma de 250 milioane franci ar corespunde aproximativ unei emisiuni de cca 5 miliarde lei, sumă cu care ar urma, eventual, să fie sporită circulația bancnotelor românești.

Nu credem, însă, că guvernul, dat fiind caracterul de scurtă durată al împrumutului, să se încumete la o sporire a circulației fiduciare într-o așa măsură, deoarece peste 9 luni trebuie să restituie împrumutul și, atunci, surplusul de monedă pusă în circulație ar rămâne fără acoperire și ar periclita stabilizarea” (*Vestul*, Timișoara, anul II, nr. 419, miercuri, 30 decembrie 1931, p. 4).

#### 4. Concluzii

În concluzie, în timpul cabinetului Iorga-Argetoianu (aprilie 1931-mai 1932), în pofida situației economice destul de dificile, a ascensiunii rapide a unor mișcări naționalist-extremiste, precum Garda de Fier, a erodării regimului parlamentar și a primelor tentative ale regelui Carol al II-lea de a-și impune un regim personal, politica externă românească a militat pentru menținerea păcii și securității la nivel european și mondial, pentru relații de bună vecinătate și, respectiv, de amicitie în cadrul alianțelor existente sau în curs de constituire (Mica Înțelegere și Antanta Balcanică), pentru păstrarea *status-quo*-ului teritorial în Europa Centrală și de Sud-Est, respingerea – cu fermitate – a tuturor tentativelor de revizuire a frontierelor stabilite la sfârșitul Primului Război Mondial, reluarea negocierilor cu Uniunea Sovietică în vederea încheierii unui pact de neagresiune, strângerea legăturilor cu aliații tradiționali ai României (Franța și Marea Britanie) etc.

Orator, ziarist și om politic de anvergură, Sever Bocu a fondat, în anul 1930, cotidianul *Vestul*, care va apărea în metropola Banatului până în anul 1946, cu unele sincope determinate de atitudinea organului de presă amintit față de regimurile autoritare sau totalitare, aflate la conducerea României în intervalele 1938-1944 și 1945-1946.

Cotidianul bănățean menționat mai sus a abordat, cu maximă seriozitate și obiectivitate, relațiile româno-franceze în timpul guvernării Iorga-Argetoianu (aprilie 1931-mai 1932), pe toate palierele (economic, politico-diplomatic, militar, cultural, științific, sportiv), inclusiv la nivel regional, de un interes aparte pentru cititori bucurându-se articolele de fond sau editorialele tipărite pe prima pagină a fiecărui

număr, semnate cu numele propriu-zis al gazetarului respectiv sau sub un pseudonim relevant pentru gravitatea faptelor ori evenimentelor analizate.

Deci, în paginile ziarului *Vestul* au fost prezentate și analizate, cu multă competență și obiectivitate, principalele aspecte ale relațiilor româno-franceze în intervalul aprilie 1931-mai 1932, insistându-se asupra proiectelor economice avansate de Franța pentru salvarea statelor cu profil agricol din zona central și est-europeană. În același timp, au fost evidențiate și unele asperități apărute în raporturile dintre cele două țări, determinate de tendința unor cercuri guvernamentale, coordonate de către Constantin Argetoianu, de stabilire a unor relații economice privilegiate cu Germania. Nu au fost omise nici relațiile politice, culturale, tehnico-științifice sau de altă natură, care se mențineau, în continuare, la un nivel foarte ridicat.

### Referințe bibliografice

- Vestul*, Timișoara, 1931.
- Beaud, Michel. 2001. *Istoria capitalismului de la 1500 până în 2000*. În românește de Claudiu Constantinescu. București: Editura Cartier.
- Berstein, Serge; Milza, Pierre. 1998. *Istoria Europei*. Volumul 5 (*Secolul XX. Din 1919 până în zilele noastre*). În românește de Monica Timu. Iași: Editura Institutului European.
- Berstein, Serge; Milza, Pierre (red.). 1998. *Istoria secolului XX*. Volumul 1 (*Sfârșitul lumii europene, 1900-1945*). În românește de Marius Ioan. București: Editura ALL.
- Bogdan, Vasile. 1999. *Un destin zbciumat. Sever Bocu*. Timișoara: Editura „Augusta”.
- Campus, Eliza. 1980. *Din politica externă a României, 1913-1947*. București: Editura Politică.
- Campus, Eliza. 1988. *State mici și mijlocii din centrul și sud-estul Europei în relațiile internaționale. Prima jumătate a secolului al XX-lea*. București: Editura Politică.
- Campus, Eliza. 1997. *Mica Înțelegere*. Ediția a 2-a. București: Editura Academiei Române.
- Carpentier, Jean; Lebrun, François (coord.). 2001. *Istoria Franței*. În românește de Aurelia Stoica. Iași: Editura Institutului European.
- Ciachir, Nicolae. 1996. *Marile Puteri și România (1856-1947)*. București: Editura Albatros.
- Ciachir, Nicolae. 1998 a. *Istoria politică a Europei de la Napoleon la Stalin*. Ediția a II-a. București: Editura Oscar Print.
- Ciachir, Nicolae. 1998 b. *Istoria relațiilor internaționale de la pacea westfalică (1648), până în contemporaneitate (1947)*. București: Editura Oscar Print.
- Duroselle, Jean-Baptiste. 2006. *Istoria relațiilor internaționale*. Volumul I (1919-1947). În românește de Anca Airinei. București: Editura Științelor Sociale și Politice.
- Leuștean, Lucian. 2015. *O istorie internațională a Europei în secolul XX*. Volumul I (1919-1945). Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- Moisuc, Viorica. 1991. *Premisele izolării politice a României, 1919-1940*. București: Editura Humanitas.
- Munteanu, Ioan. 1999. *Sever Bocu (1874-1951)*. Timișoara: Editura Mirton.
- Nanu, Frederic C. 1993. *Politica externă a României, 1919-1933*. În românește de Liliana Roșca și Emanuela Ungureanu. Iași: Editura Institutului European.
- Titulescu, Nicolae. 1994. *Politica externă a României*. Ediție îngrijită de George G. Potra, Constantin I. Turcu, Ion M. Oprea. București: Editura Enciclopedică.

Eusebiu NARAI,  
Marius BROTAC  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

**Activitatea Partidului Comunist  
în județul Arad în anul 1945**

**Abstract: (The activity of the Communist Party in Arad county in 1945)** A delegation of Romanian communists, received in Moscow in January 1945, obtained Stalin's approval for the establishment of a cabinet of so-called „broad democratic concentration”, led by Dr. Petru Groza, formed in reality, from the F.N.D. and from the „companions on the road” (the National Liberal Party-Gheorghe Tătărescu and the National Peasant Party-Anton Alexandrescu), which will impose itself, under Soviet pressure, on March 6, 1945. Meanwhile, the ranks of the Communist Party were massively thickening, penetrating, in addition to those convinced of the justice of communist ideals, otherwise few in number, and numerous profiteers, opportunists or collaborators of the former authoritarian and dictatorial regimes from 1938-1944, who feared the anger and revenge of the new authorities. The number of instructors also increased, the ethnic (Romanians gaining an increasing weight), social and confessional composition of the rank-and-file members changed, a special emphasis was placed on the press and propaganda, it was focused on strengthening ties with the social democrats within the Single Workers Front (made up of the two parties, on May 1, 1944) and on the improvement of relations within the National Democratic Front. Also in the same year, the monthly report of the Agitation and Propaganda Section of the P.C.d.R. County Comitee from Arad, to the Banat Regional Comitee, presents the organization of this section in several areas: the cadre school, the propaganda school for agitators and orators, culture and art, the media section, the technical section. The work of each department was aimed at fulfilling the following tasks: raising production, supporting the government of Petru Groza, popularizing the People's Court, completing sowing and agrarian reform, popularizing machine centers and collecting tools for workshops.

**Keywords:** *Communist Party of Romania, National Democratic Bloc, National Democratic Front, Banat, Arad county.*

**Rezumat:** O delegație a comuniștilor români, primită la Moscova, în ianuarie 1945, obținea girul lui Stalin pentru instaurarea unui cabinet de așa-zisă „largă concentrare democratică”, condus de dr. Petru Groza, format în realitate, din F.N.D. și din „tovarășii de drum” (P.N.L.-Gheorghe Tătărescu și P.N.Ț.-Anton Alexandrescu), care se va impune, la presiunile sovietice, în 6 martie 1945. Între timp, rândurile Partidului Comunist se îngroșau masiv, pătrunzând, pe lângă cei convinși de justetea idealurilor comuniste, de altfel puțini la număr, și numeroși profitori, oportuniști sau colaboratori ai fostelor regimuri autoritare și dictatoriale din anii 1938-1944, care se temeau de furia și răzbunarea noilor autorități. A crescut și numărul instructorilor, s-a modificat componența etnică (românii căpătând o pondere tot mai mare), socială și confesională a membrilor de rând, s-a pus un accent deosebit pe presă și propagandă, s-a mizat pe strângerea legăturilor cu social-democrații în cadrul Frontului Unic Muncitoresc (format din cele două partide, la 1 mai 1944), și pe îmbunătățirea raporturilor din sânul F.N.D. Tot în același an, raportul lunar al Secției de Agitație și Propagandă a Comitetului Județean P.C.D.R. din Arad, către Comitetul Regional Banat, prezintă organizarea acestei secții pe mai multe resorturi: școala de cadre, școala de propagandă pentru agitatori și oratori, cultura și arta, secția presei, secția tehnică. Munca fiecărui resort era executată în vederea îndeplinirii următoarelor sarcini: ridicarea producției, sprijinirea guvernului Petru Groza, popularizarea Tribunalului Poporului, desăvârșirea însămnăntărilor și reformei agrare, popularizarea



centrelor de mașini și colectarea sculelor pentru ateliere.

**Cuvinte-cheie:** *Partidul Comunist din România, Blocul Național Democrat, Frontul Național Democrat, Banat, județul Arad.*

## **Anul 1945 în istoria României. Scurtă cronologie**

Ianuarie-martie: Armata română luptă pe fronturile din Ungaria, Cehoslovacia și Austria, dar teritoriul eliberat al Transilvaniei este administrat, încă, de garnizoanele sovietice. În acest timp, țăranii maramureșeni se opun includerii ținutului lor în U.R.S.S. (Bărbulescu/Deletant/Hitchins 2007; Biagini 2012; Georgescu 1989).

24 ianuarie: Memoriu trimis de regele Mihai președintelui Roosevelt, denunțând amestecul U.R.S.S. în treburile interne și deținerea a 150.000 militari români luați prizonieri după 23 august 1944 și deportați în Siberia. România este, practic, la discreția Comisiei Aliate de Control al Armistițiului, condusă de reprezentanții sovietici, americani și britanici având un rol decorativ (Ioniță 2001; Giurescu (coord.) 2008).

29 ianuarie: Odată cu publicarea programului de guvernare al Frontului Național Democrat (pro-comunist), încep – în întreaga țară – provocări paramilitare menite să producă haos și anarhie. Se cere demisia guvernului Rădescu, iar țăranii sunt incitați să ocupe pământul moșierilor (Badea 1999; Constantinescu 1997).

Ianuarie: Sunt deportați – la minele din Donbas – peste 70.000 etnici germani din România, în vederea „reconstrucției U.R.S.S.”. Deportarea va dura 5 ani, peste 20% din cei deportați murind sau dispărând. Procesul de rehabilitare a etnicilor germani va începe abia în 1949, când este înființat, la 13 februarie, Comitetul Antifascist German (Georgescu 1989; Giurescu (coord.) 2008; Ioniță 2001).

4-11 februarie: La Yalta, în Crimeea, prima conferință – la vârf – a Celor Trei Mari adoptă „Declarația asupra Europei eliberate”, o poliță în alb dată sovieticilor pentru ocuparea Europei de Est (Biagini 2012; Bărbulescu/Deletant/Hitchins 2007).

11 februarie: Premierul Nicolae Rădescu vorbește în sala Aro din București, condamnămnd manevrele comuniste. Peste două zile, Gheorghiu-Dej califică discursul generalului Rădescu „un act de ostilitate față de marii noștri aliați”, iar pe susținătorii guvernului „derbedei fasciști” (Pecican 2010; Sălăgean 2013).

24 februarie: Comuniștii organizează mitinguri, cerând demisia guvernului. În fața Ministerului de Interne cad doi morți, uciși nu de armată, ci de indivizi neidentificați. La Radio, Rădescu denunță – din nou – provocările comuniștilor. Comisia Aliată (Sovietică) de Control cere ca Armata Română care nu e pe front să fie dezmembrată și dizolvată (Bărbulescu/Deletant/Hitchins 2007; Biagini 2012).

27 februarie: Andrei Vișinski sosește în țară și cere regelu demiterea guvernului Rădescu. Promițând retrocedarea Transilvaniei de Nord, obține – la 6 martie – formarea guvernului pro-comunist condus de Petru Groza. A doua zi, la 7 martie, Ana Pauker,

într-o reuniune secretă, primește – din partea unei delegații sovietice – planul de comunizare a României pe trei ani (Ioniță 2001; Scurtu 2011).

9-13 martie: Retrocedarea Transilvaniei de Nord (Stan 2016; Giurescu (coord.) 2008).

23 martie: Prin reforma agrară sunt împroprietărite 900.000 familii țărănești (Badea 1999; Constantinescu (coord.) 1997; Jivan/Pațac 2004).

30 martie: Epurări masive în administrație, armată, poliție, magistratură, sub pretextul defascizării (Biagini 2012; Georgescu 1989; Scurtu/Buzatu 1999).

8 mai: Capitulara Germaniei naziste. Armata română, după 260 zile pe frontul de vest, își încheie participarea cu un efectiv de 540.000 combatanți. A străbătut, în acest interval, 1.000 km, eliberând 830 localități, între care 53 orașe. Pierderile s-au ridicat la 169.000 morți, răniți și dispăruți. Regele Mihai va fi decorat de sovietici cu ordinul „Pobeda” („Victoria”), dar armata regală este decapitată zi de zi. Sub pretextul „defascizării”, guvernul Groza și Comisia Sovietică de Control fac, periodic, epurări. Cele două divizii de voluntari - „Tudor Vladimirescu” și „Horea, Cloșca și Crișan” (sosită mai târziu) – sunt trecute din componența Armatei Roșii în cea a Armatei Române. Chiar la 8 mai, Ziua Victoriei, în cadrul Ministerului Apărării Naționale este înființată „Direcția Superioară a Culturii, Educației și Propagandei” (E.C.P.) (mai târziu își va schimba numele în Direcția Superioară Politică a Armatei), care, de-a lungul celor 45 ani de comunism, va constitui instrumentul de îndoctrinare, comunizare și represiune în cadrul Armatei (Sbârnă/Stanciu/Miloiu/Oncescu 2006; Stan 2016).

Mai: Este emis Decretul-Lege nr. 364, prin care sunt scoase din circulație 1.828 cărți „dăunătoare bunelor relații ale României cu Națiunile Unite” (între altele sunt interzise lucrări de Eminescu, Iorga, Gh. Brătianu, Winston Churchill, Charles de Gaulle) (Voicu 2003; Ioniță 2001; Pecican 2010).

Mai: Sunt create primele SOVROM-uri („Sovrompetrol”, „Sovromtransport”, „Sovromlemn”, „Sovrombanc”, T.A.R.S. – transporturile aeriene), societăți mixte prin care vor fi exploatare bogățiile naturale și economice ale României. (Popa 1999; Badea 1999; Constantinescu (coord.) 1997; Jivan/Pațac 2004).

16 iulie: Se introduce sistemul cotelor obligatorii din produsele agricole. România trece printr-o secetă devastatoare, trebuind să plătească despăgubirile de război și să întrețină armata sovietică de ocupație, în condițiile în care U.R.S.S. nu eliberează prizonierii, majoritatea țărani (Badea 1999; Bărbulescu/Deletant/Hitchins 2007; Giurescu (coord.) 2008).

19 iulie: Sunt create primele detașamente de muncă forțată, destinate persoanelor date afară din serviciu. După o declarație a premierului Groza, în numai două luni ale guvernării sale au fost arestate 90.000 persoane (Biagini 2012; Georgescu 1989; Ioniță 2001; Sălăgean 2013).

27 iulie-14 august: La Potsdam are loc conferința Marilor Puteri, unde americanii și englezii refuză să recunoască guvernul Groza, ca fiind nereprezentativ pentru „ideile Yaltei” (Scurtu 2011; Scurtu/Buzatu 1999; Voicu 2003).

6 august: U.R.S.S. și România instituie legături diplomatice la rang delegație (Giurescu (coord.) 2008; Ioniță 2001; Scurtu 2010).

20 august: În urma protestelor repetate ale opoziției (Iuliu Maniu și Dinu Brătianu), reprezentanți ai Statelor Unite și Marii Britanii îi fac cunoscută regelui Mihai hotărârea guvernelor lor de a sprijini formarea unui guvern acceptat de toate cele Trei Puteri Aliate. În urma refuzului guvernului Groza de a demisiona, regele refuză, el însuși, să-i mai promulge decretul, intrând în așa-numita „grevă regală” (Focșeneanu 1998; Todea 2008; Voicu 2000),

2 septembrie: Capitulara Japoniei și încheierea celui de-Al Doilea Război Mondial (Bărbulescu/Deletant/Hitchins 2007; Biagini 2012; Georgescu 1989).

4-13 septembrie: Vizita – la Moscova – a unei delegații guvernamentale condusă de Petru Groza (Sălăgean 2013; Pecican 2010).

16-21 octombrie: La Conferința Națională, Partidul Comunist din România își schimbă numele în Partidul Comunist Român, alegând – ca secretar general – pe Gheorghe Gheorghiu-Dej (Giurescu (coord.) 2008; Ioniță 2001).

8 noiembrie: Mare manifestație pro-democrație în Piața Palatului din București, cu ocazia onomasticii regelui. Unsprezece persoane sunt împușcate din clădirile guvernamentale, dar vina este atribuită, acum, demonstrațiilor, din rândul cărora se fac sute de arestări (Todea 2008; Voicu 2000; Scurtu 2010).

19-28 noiembrie: Vizita, în România, a lui Mark Ethridge, trimis special al Departamentului de Stat. În raportul înaintat, la 8 decembrie, secretarului de stat Byrnes, acesta califică guvernul Groza ca fiind „nerepresentativ în sensul ideilor Yaltei, minoritar, comunist și dictatorial” (Pecican 2010; Sălăgean 2013; Sbărnă/Stanciu/Miloiu/Oncescu 2006).

16-26 decembrie: Totuși, la conferința tripartită de la Moscova, sovieticii n-au admis schimbarea guvernului, decizându-se doar cooptarea a doi reprezentanți ai opoziției și organizarea de alegeri „libere și corecte” în cursul anului următor (Georgescu 1989; Scurtu 2011; Scurtu/Buzatu 1999).

31 decembrie: Delegația tripartită formată din A.I. Vișinski, ministrul adjunct de Externe sovietic, Archibald Clark-Kerr și Averell Harriman, ambasadorii – la Moscova – al Marii Britanii, respectiv Statelor Unite, sosește la București și, în zilele următoare, îl va convinge pe regele Mihai să iasă din greva regală, cu promisiunile stipulate la Moscova (Scurtu 2010; Voicu 2000; Stan 2016).

## **Activitatea Partidului Comunist în județul Arad în anul 1945**

### **a. Date statistice. Membrii.**

Pentru a ne convinge de popularitatea de care se bucura Partidul Comunist, în rândul locuitorilor județului Arad, în 1945, este nevoie să aruncăm o privire asupra următoarelor date statistice, preluate din dosarele Comitetului județean Arad al P.C.d.R.

Între 23 august 1944 și 23 august 1945, au fost încadrați în cadrul partidului, pe județul Arad, 3 784 de noi membri. Numărul total al membrilor P.C.d.R. Arad, era de 6 003, la data de 7 noiembrie 1945, iar raportat la cifra populației întregului județ (426 009), reprezenta doar un procent de 1,4%. În oraș, 4,2% din populație era înscrisă în partidul comunist, pe când la sate procentul era de doar 0,6% (Arhivele Naționale, Serviciul Județean Arad, fond *Comitetul Județean P.C.R. Arad (1944-1947)*, d. 3/ 1945, f. 41).

În majoritate, erau membri de sex masculin: 81,7%, femeile reprezentând 18,3% din total.

Situația locuitorilor din întreg județul Arad, din punct de vedere al naționalității, la 7 noiembrie 1945, se prezenta astfel: 64% români; 17% maghiari; 12% germani; 4% slavi; 2,5% evrei; 0,5% alții (A.N., S.J.A., fond *Comitetul Județean P.C.R. Arad (1944-1947)*, d. 3/ 1945, f. 42).

Ponderea naționalităților în cadrul partidului era următoarea: 41% români; 41% maghiari; 10% evrei; 7,7% slavi; 0,2% germani; 0,1% alții (A.N., S.J.A., fond *Comitetul Județean P.C.R. Arad (1944-1947)*, d. 3/ 1945, f. 42).

Clasa socială dominantă în cadrul partidului era, după cum observăm, cea a muncitorilor, urmată de țărani: 3 561 muncitori; 1 411 țărani; 560 mici meseriași și comercianți; 139 intelectuali; 325 funcționari, 7 militari (A.N., S.J.A., fond *Comitetul Județean P.C.R. Arad (1944-1947)*, d. 3/ 1945, f. 41).

Numărul de membri înscriși în Partidul Comunist, în județul Arad, la această dată, ne arată, în mod clar, că acesta nu se bucura de susținerea populară, aflându-se într-o minoritate cu adevărat nesemnificativă. Un alt aspect important este reprezentat de ponderea categoriilor sociale din care membrii partidului făceau parte; în acest sens, putem observa minoritatea în care se aflau reprezentanții clasei de mijloc, precum și intelectualii, ceea ce denotă la ce fel de electorat avea succes Partidul Comunist.

### **b. Propaganda**

Toate regimurile totalitare se bazează pe propagandă, de la această regulă neabătându-se nici comunismul. În URSS, această formă de manipulare în masă a devenit politică de stat în timpul lui Stalin, iar cum, în România, a fost instaurat un regim comunist de tip stalinist, dirijat de la Kremlin, lucrurile nu puteau sta în altă măsură.

Pentru ca propaganda să funcționeze și să mobilizeze masele, într-o țară în care majoritatea populației nu îmbrățișa comunismul, a fost nevoie de crearea unui mecanism însărcinat cu realizarea acestui obiectiv.

În acest sens, în cadrul organizațiilor județene ale Partidului Comunist din toată țara, au fost înființate secții speciale care se ocupau doar cu agitația și propaganda. Cum erau acestea organizate și cum funcționau, vom prezenta prin exemplul celei care activa în cadrul organizației județene a P.C.d.R. din Arad.

Această subunitate a organizației județene a Partidului Comunist din Arad, cu denumirea oficială Secția de agitație și propagandă, era formată din mai multe resorturi:

### 1. Școala de cadre

Materialul predat în școală conținea următoarele teme: clasa și conștiința de clasă, fascismul, problema națională și partidul. Durata cursurilor era de 4 săptămâni, orele fiind desfășurate zilnic de la 5 la 8 (A.N., S.J.A., fond Comitetul Județean P.C.R. Arad (1944-1947), d. 7/1945, f. 7).

### 2. Școala de propagandă pentru oratori și agitatori

Dintre cursanți era recrutat un colectiv de oratori, care, ulterior, urmau a fi pregătiți într-un mod special, pentru a fi folosiți la adunările partidului și în diferite ocazii. Restul tovarășilor, se considera în raport, că, în urma participării la curs, vor avea ocazia să cunoască bine linia partidului, să convingă pe alții de necesitatea ei, și, în special, să o aplice cu convingere (A.N., S.J.A., fond Comitetul Județean P.C.R. Arad (1944-1947), d. 7/1945, f. 7).

### 3. Cultura și arta

În cadrul acestuia au fost înființate:

- Ateneul popular - ținea o conferință în fiecare duminică, la ora 11, la Palatul Cultural.

- Teatrul popular – aveau loc reprezentații.

- Comisia Culturală FND era un organ de coordonare și centralizare a tuturor manifestațiilor culturale publice (A.N., S.J.A., fond Comitetul Județean P.C.R. Arad (1944-1947), d. 7/1945, f. 7).

### 4. Secția presei

Ziarul Patriotul apărea zilnic, în 6-7 000 de exemplare, iar ziarul Jovo, tot zilnic, în 5 000 de exemplare. Dintre cei 5 redactori ai secției presei, 3 au fost muncitori în fabrici: 2 strungari și un vopsitor (A.N., S.J.A., fond Comitetul Județean P.C.R. Arad (1944-1947), d. 7/1945, f. 7).

### 5. Secția tehnică

Cu următoarele subdiviziuni:

- Resortul grafic avea, între atribuții: realizarea caricaturilor, desenelor, afișelor; placarea lozincilor.

- Pentru propagarea filmelor sovietice se realizau, în ziarul Patriotul, cronici ale acestora.

- Cu ocazia „procesului criminalilor de război” era exercitată o vastă propagandă, prin lozinci și caricaturi.

- Erau expuse fotografiile pentru propagarea măririi producției.

- Se realizau tablouri înfățișând pe: Stalin, Lenin, Ana Pauker, Gheorghiu-Dej, care urmau a fi expuse în birourile partidului. De asemenea, și pentru Frontul Plugarilor și Uniunea Populară Maghiară, s-au realizat tablouri și inscripții.

- Secția tehnică se ocupa de organizarea celor necesare pentru desfășurarea festivităților și spectacolelor partidului.
- Laboratorul de fotografie
- Răspândirea ziarului *Scânteia*

- Ziarul de perete
  - Exista ziar de perete în 23 de uzine și ateliere, dar era în curs de formare în toate unitățile industriale (A.N., S.J.A., fond *Comitetul Județean P.C.R. Arad (1944-1947)*, d. 7/1945, f. 7-8).

Munca fiecărui resort, conform rapoartelor, era depusă în jurul următoarelor sarcini: ridicarea producției, sprijinirea guvernului Petru Groza, popularizarea Tribunalului Poporului, desăvârșirea însămânțărilor și reformei agrare, popularizarea centrelor de mașini și colectarea sculelor pentru ateliere (A.N., S.J.A., fond *Comitetul Județean P.C.R. Arad (1944-1947)*, d. 7/1945, f. 11).

### **c. Organizațiile de masă**

După modelul corespondentului său din U.R.S.S., Partidul Comunist din România își ascunde statutul de partid-unic cu ajutorul unei dense și complicate rețele de organizații, având, ca rol, să cuprindă cât mai mult din populația țării. Acestea sunt denumite, de ideologia comunistă, drept „organizații de masă” (Tismăneanu (coord.), 2006).

Conform celor afirmate de Lenin, misiunea organizațiilor de masă era aceea de a funcționa pe post de „curele de transmisie” între partidul comunist și „masa celor care muncesc” (Tismăneanu (coord.), 2006).

În concepția lui Stalin, în rândul organizațiilor de masă intrau sindicatele, cooperativele, organizațiile de fabrică și uzină, asociații fără partid ale femeilor, organe de presă, organizații cultural-educative, uniuni ale tineretului, sovietele sau alte forme de organe alese (Tismăneanu (coord.), 2006).

Acest model organizatoric a fost impus, de către Stalin, în U.R.S.S., iar, apoi, în toate statele comuniste ale Europei de Est.

Pe scurt, deși regimul simula, prin intermediul lor, mecanismele democratice, organizațiile de masă erau încă un instrument de putere la dispoziția dictaturii comuniste (Tismăneanu (coord.), 2006).

Astfel, Comitetul județean al P.C.d.R. Arad, pe lângă activitatea din cadrul partidului, răspundea și de funcționarea organizațiilor de masă la nivel județean. Raportul lunar privind activitatea acestora, precum și a tuturor secțiilor sau resoartelor aparținătoare, era trimis către Comitetul Regional Banat, organul de conducere zonal al partidului, de la care veneau și directivele privind sarcinile de îndeplinit.

#### **c.1. Frontul Plugarilor**

Deși era o organizație de masă cu un număr mare de membri pe județul Arad, munca „politică” a acesteia nu dădea roadele așteptate de conducerea partidului.

Propaganda comunistă în rândul țăranilor nu avea efectul scontat; dimpotrivă, aceștia erau revoltați față de grava situație economică cu care se confruntau, precum și de rechizițiile și colectările care se făceau de la aceștia.

În aceste condiții, conducerea partidului nu era mulțumită de activitatea Frontului Plugarilor; de vină, considerau ei, erau activiștii Partidului Comunist, care

acționau în cadrul organizației, și slaba pregătire „politică” a acestora (A.N., S.J.A., fond *Comitetul Județean P.C.R. Arad (1944-1947)*, d. 4/1945, f. 188).

Deportarea cetățenilor germani (conform ordinului primit de la Moscova), de la sate, și deposedarea acestora de bunuri se făcea printr-un proces greoi, fapt pe care Partidul Comunist îl considera un impediment în desfășurarea reformei agrare (A.N., S.J.A., fond *Comitetul Județean P.C.R. Arad (1944-1947)*, d. 4/1945, f. 188).

Chiar dacă organizația nu avea popularitate printre țărani, însuși Petru Groza îi numea, la 24 iunie 1945, pe membrii acesteia „adevărații reprezentanți ai poporului de țărani”.

## **c.2. Frontul Unic Muncitoresc (F.U.M)**

Conform directivelor trimise de către Comitetul Regional Banat, Comitetului județean al P.C.d.R. din Arad, pentru o strânsă colaborare între comuniști și social democrați, era nevoie de înființarea unor organe abilitate ale F.U.M. (A.N., S.J.A., fond *Comitetul Județean P.C.R. Arad (1944-1947)*, d. 2/1945, f. 155).

Aceste organe aveau, ca scop, organizarea și coordonarea acțiunilor partidului comunist și ale celui social-democrat, „pe toate tărâmurile de activitate politică și sindicală” (A.N., S.J.A., fond *Comitetul Județean P.C.R. Arad (1944-1947)*, d. 2/1945, f. 155).

Obligația acestora era, de asemenea, să aplice toate îndrumările și hotărârile, venite de la organele politice superioare.

S-a decis că era necesară o mobilizare pentru „curățarea” celor două partide, de elemente așa numite „reacționare”, care, considerau comuniștii, împiedicau colaborarea tovarășească în cadrul F.U.M. Astfel, erau vizate următoarele categorii de persoane: cei care au jucat un rol de frunte în mișcările fasciste; cei cu rol de conducere sau simpli membri ai Mișcării Legionare; cei care aveau o atitudine reacționară antidemocratică și nu aveau nimic în comun cu ideile socialiste și comuniste; cei care au fost în slujba Siguranței sau au trădat interesele clasei muncitoare (A.N., S.J.A., fond *Comitetul Județean P.C.R. Arad (1944-1947)*, d. 2/1945, f. 162).

Deși declarativ, intențiile erau de a crea o strânsă comuniune între cele două formațiuni, prin F.U.M., scopul real al conducerii comuniste era de a controla partidul social-democraților, și a recruta cât mai mulți dintre ei în rândurile Partidului Comunist.

Cu ocazia întoarcerii delegației guvernului Petru Groza, de la Moscova, s-a organizat, la Arad, un miting, la care au participat toți muncitorii din fabrici și întreprinderi, considerat un real succes pentru Partidul Comunist și organizația F.U.M. În urma acestuia, pentru mărirea producției, s-au introdus premii de producție pentru muncitori.

## **d. Relația cu partidele istorice**

În cadrul ședinței Comitetului județean al P.C.d.R. Arad, de la 4 ianuarie 1945, se menționa că este un interes al partidului ca Maniu și Brătianu să fie demascați, pentru

a face cunoscute poporului faptele celor doi (A.N., S.J.A., fond *Comitetul Județean P.C.R. Arad (1944-1947)*, d. 2/1945, f. 2).

Invitarea partidelor istorice în alianța denumită Frontul Național Democrat era considerată tot un câștig, deoarece comuniștii erau de părere că, astfel, nu mai poate fi criticată noua conducere, de către forțele cu adevărat democratice.

Introducerea partidelor istorice în F.N.D. nu însemna o cădere, la pace, a comuniștilor cu acestea; dimpotrivă, se încuraja, în continuare, lupta împotriva lor, a căror trecut, se spunea, nu poate fi uitat (A.N., S.J.A., fond *Comitetul Județean P.C.R. Arad (1944-1947)*, d. 2/1945, f. 2).

Se considera că măsurile luate împotriva „reacțiunii” locale au fost prea blânde și era nevoie de o vigoare mai mare, pentru a contracara orice intenție de destabilizare



(A.N., S.J.A., fond *Comitetul Județean P.C.R. Arad (1944-1947)*, d. 2/1945, f. 2).

La ședința din 2 martie 1945, tovarășul Silagyi, secretarul Regionalei Banat explică: „am obținut un mare succes politic prin înlăturarea de la guvern a clicei reacționare, în frunte cu Rădescu, care a vrut să introducă, prin mijloace odioase, acea dictatură fascistă” (A.N., S.J.A., fond *Comitetul Județean P.C.R. Arad (1944-1947)*, d. 2/1945, f. 4).



Anexa 1. Prima pagină a ziarului de partid *Patriotul*, numărul din 10 mai 1945, editat în Arad



Anexa 2. Prima pagină a principalului organ de presă al Partidului Comunist, *Scântea*, ediție din 6 martie 1945



Anexa 3. Petru Groza, Gh. Gheorghiu-Dej și alte persoane la tribună în timpul desfășurării Congresului Frontului Plugarilor din 24 iunie 1945, de pe stadionul A.N.E.F. din București

Anul 1945, pentru istoria Europei, a reprezentat anul încheierii celui de Al Doilea Război Mondial. Pentru majoritatea țărilor din sud-estul bătrânului continent, însă, acest eveniment a culminat cu intrarea acestor state în sfera de influență sovietică. Așa a fost și cazul României, care a început să simtă, încă din 1944, după momentul 23 august, efectele intervenției Uniunii Sovietice în politica statului.

Evenimentele petrecute pe scena politică românească, pe tot parcursul anului 1945, amintite în acest articol, reflectă, fără doar și poate, începutul dominației sovietice pentru țara noastră. Amestecul Uniunii Sovietice, prin trimiși la București, în problemele interne ale statului, plus existența trupelor sovietice pe teritoriul României, reprezintă exemple concludente în acest sens.

Cazul abordat fiind cel al județului Arad, după studierea mai multor dosare din arhiva Partidului Comunist, din această perioadă, putem trage unele concluzii evidente. Partidul Comunist avea nevoie, în anul 1945, de un număr considerabil de membri, pentru a reprezenta, cu adevărat, o forță politică capabilă de a conduce întreaga țară. În această direcție, după model sovietic, și cu îndrumări primite de la Moscova, s-a folosit de o amplă propagandă, pusă în practică de către noile autorități, prin organizațiile județene create, precum cea din județul Arad. De asemenea, prin organizațiile de masă, Partidul Comunist își disimula statutul de partid unic și se folosea de acestea în propriile scopuri, partidele politice democratice fiind lipsite de orice putere de decizie.

Prin acest articol am încercat să prezentăm o imagine de ansamblu asupra situației României, care se confrunta, în 1945, cu instaurarea unui regim totalitar de tip comunist, ce va dăinui în țara noastră, pentru aproape o jumătate de secol. Studiul de caz, privitor la județul Arad, ne-a ajutat să descriem practicile folosite de către conducerea comunistă pentru acapararea întregii puteri.

### Referințe bibliografice

- Arhivele Naționale, Serviciul Județean Arad, fond *Comitetul Județean P.C.R. Arad (1944-1947)*.
- Badea, Marin. 1999. *Istoria economică a României*. Brăila: Editura Independența Economică.
- Bărbulescu, Mihai; Deletant, Dennis; Hitchins, Keith. 2007. *Istoria României*. Ediție revăzută și adăugită. București: Editura Corint.
- Biagini, Antonello. 2012. *Istoria României contemporane*. Traducere de Elena Dumitru. Târgu-Mureș: Editura Universității „Petru Maior”.
- Constantinescu, N.N. (coord.). 1997. *Istoria economică a României*. București: Editura Economică.
- Focșeneanu, Eleodor. 1998. *Istoria constituțională a României. 1859-1991*. București: Editura Humanitas.
- Georgescu, Vlad. 1989. *Istoria românilor de la origini până în zilele noastre*. Ediția a II-a revăzută și adăugită. Los Angeles (S.U.A.): Editura A.R.A.
- Giurescu, Dinu C. (coord.). 2008. *Istoria românilor*. Volumul IX (*România în anii 1940-1947*). București: Editura Enciclopedică.
- Ioniță, Gh. I. 2001. *Istoria românilor de la 23 august 1944 până în prezent*. București: Editura Universității din București.
- Jivan, Alexandru; Pațac, Filip. 2004. *Istoria economică a României*. Timișoara: Editura Mirton.
- Pecican, Ovidiu. 2010. *Istoria românilor*. Volumul 2 (*Din 1690 până în prezent*). Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință.
- Popa, Petre. 1999. *Istoria economiei naționale a României*. Pitești: Editura Universității din Pitești.
- Sălăgean, Marcela. 2013. *Introducere în istoria contemporană a României*. Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană.
- Sbârnă, Gheorghe; Stanciu, Ion; Miloiu, Silviu; Oncescu, Iulian. 2006. *Documente privind istoria modernă și contemporană a României*. Târgoviște: Editura Cetatea de Scaun.
- Scurtu, Ioan. 2011. *Istoria românilor de la Carol I la Nicolae Ceaușescu*. Iași: Editura TipoMoldova.
- Scurtu, Ioan. 2010. *Istoria românilor în timpul celor patru regi (1866-1947)*. Volumul 4 (*Mihai I*). Ediția a 3-a, revăzută și adăugită. București: Editura Enciclopedică.
- Scurtu, Ioan; Buzatu, Gheorghe. 1999. *Istoria românilor în secolul XX (1919-1948)*. București: Editura Paideia.
- Stan, Apostol. 2016. *Istoria esențială a României: din antichitate până astăzi*. București: Editura Saeculum I.O.
- Tismăneanu, Vladimir. (coord.). 2006. *Raport final*. București.
- Todea, Ioan. 2008. *Istoria tineretului național liberal. Făuritorii României moderne, modele pentru tineri (1821-2008)*. București: Editura Orizonturi.
- Voicu, Iulian. 2000. *Regalitatea – o pagină din istoria României*. București: Editura Alcor Edimpex.
- Voicu, Iuliana. 2003. *Istoria românilor*. București: Editura Aramis.

Laurențiu NISTORESCU  
(Centrul de Studii  
DacoRomanistice Lucus)

## **Ecuția etno-lingvistică de la Dunărea de Jos, în debutul instituirii hunocrației**

**Abstract:** (The ethno-linguistic equation from the Lower Danube, at the beginning of the establishment of the Hunocracy) Year 376, autumn: After defeating the kingdom of the Ostrogoths in the previous year, the Huns attack the territories west of the Dniester, under the political-military control of the Visigoths. Despite the resistance put up by the troops of judex Athanaric, the Visigoths are overwhelmed by the Huns and an impressive number of them - 200,000, according to the sources - hastily take refuge on the right bank of the Danube, where they will cause the first European refugee crisis recorded in history. Relatively well known in its essential data, however, event history is of less interest to us here, our analysis going to emphasize the background ethno-linguistic equation, as critical analysis of the sources reveals.

**Keywords:** *the Lower Danube region, Daco-Romans, Goths, Huns, ethno-linguistic equation.*

**Rezumat:** Anul 376, toamna: După ce au înfrânt în anul precedent regatul ostrogoților, hunii atacă teritoriile de la vest de Nistru, aflate sub controlul politico-militar al vizigoților. În pofida rezistenței opuse de trupele judex-ului Athanaric, vizigoții sunt copleșiți de huni și un număr impresionant dintre ei – 200.000, potrivit izvoarelor – se refugiază în grabă pe malul drept al Dunării, unde vor provoca cea dintâi criză europeană a refugiaților consemnată de istorie. Relativ bine cunoscută în datele sale esențiale, istoria evenimentială ne interesează însă mai puțin aici, analiza noastră urmând să pună accentul pe ecuația etno-lingvistică de fundal, așa cum analiza critică a izvoarelor o relevă.

**Cuvinte-cheie:** *regiunea Dunării de Jos, daco-romani, goți, huni, ecuație etno-lingvistică.*

### **Precizări metodologice**

Prin natura sa, precum și prin obiectivele acestui demers, ecuația etno-lingvistică este o problemă de demografie. Ceea ce ne propunem să evaluăm, cu titlu de model estimativ, fatalmente perfectibil, este raportul dintre principalele idiomuri aflate în uz într-un areal relativ bine determinat și o epocă istorică bine precizată, ceea ce presupune stabilirea (dată fiind natura problematicii, doar la nivel de ordin de mărime) a dimensiunilor maselor de vorbitori ai idiomurilor în cauză. Aparența de imposibilitate operațională a unui atare demers este cauzată – ne grăbim să afirmăm – doar de prejudecățile care însoțesc imaginea comună a cunoașterii realităților de la Dunărea de Jos din perioada imediat post-aureliană. Ne vom referi la acestea pe parcurs, nu înainte însă de a fixa coordonatele problematicii noastre.

Arealul de interes. Interesul nostru general este legat de regiunea Daciei clasice, nord-dunărene, însă pentru demersul de față vom fi și mai riguroși, ținând să ne elaborăm modelul doar pentru acel areal susceptibil de a se fi constituit, la finalul secolului III și pe tot parcursul secolului IV d.Hr., în formațiunea politică pe care administrația imperială de la Constantinopol pare să o fi desemnat în contemporaneitate, cu consecvență, cu termenul de Gothia<sup>1</sup>. Acest domeniu teritorial al goților de la Dunărea de Jos – al vizigoților, pentru a fi mai exacti – s-a situat la est de provincia Dacia Augusti, deci la est de ceea ce numim în prezent *limes Alutanus/Transalutanus*; la nord de cursul fluviului Dunărea; la vest de Nistrul de Jos; respectiv, la sud (să reținem că indicațiile cardinale sunt generice și, deci trebuie ajustate pe teren în funcție de particularitățile reliefului și vecinătăților politice) de domeniul teritorial al carpilor. Avem a constata că, pe întreaga durată de manifestare a hegemoniei vizigote în acest areal, respectiv de-a lungul a circa cinci generații, aceste limite s-au menținut oarecum constante, în pofida unor tentative vădite ale conducerii politico-militare vizigote de a-și extinde autoritatea și asupra unor vecinătăți (în particular, asupra vechii provincii Dacia Augusti), precum și a încercărilor unor hegemoni regionali învecinați (gepizii și sarmații iazygi în particular) de a contesta autoritatea vizigotă în arealul menționat.

Momentul de referință. Desfășurarea evenimentială ne pune în fața unui referențial cronologic foarte exact: anul 376, când, sub presiunea hunilor, masa vizigoților de la nordul Dunării (sau cea mai mare parte a sa) se refugiază pe malul sudic al fluviului, pe teritorial eminentamente aflat sub controlul autorităților imperiale romane, în debutul a ceea ce va deveni cea mai gravă criză a refugiaților din Antichitate. Putem prezuma, ținând cont, pe de o parte, de caracterul larg-orientativ al modelului pe care ținăm să-l stabilim (care, repetăm, poate reconstitui datele factuale doar la nivel de ordin de mărime), iar pe de altă parte, de modelele demografice globale utilizate pentru această epocă (al căror numitor comun este identificarea unui relativ echilibru demografic), că datele cu care operăm au valabilitate pentru, cel puțin, întreaga ultimă generație de funcționare a așezământului politico-juridic al vizigoților de la Dunărea de Jos.

Datele de operare. Izvoarele scrise ale epocii ne pun la dispoziție, din fericire, două seturi de informații privitoare la masele demografice pe care să ne întemeiem analiza. Primul este constituit din date numerice propriu-zise, care vizează anumite categorii largi ale ansamblului demografic susceptibil a fi existat pe teritoriul și la momentul stabilite ca referențiale: cea mai importantă dintre acestea fiind cifra de 200 de mii de vizigoți aflați sub comanda principelui Fritigern, care cer și primesc acceptul autorităților imperiale romane să se refugieze pe malul sudic al Dunării, în toamna anului 376 (Stanciu 2010, 821, Xenopol 2014, 292-293). A doua categorie este constituită din informații nenumerate, care pot fi valorificate în stabilirea, fatalmente

<sup>1</sup> Termenul se află în uz în epocă (precum și în perioada imediat următoare), însă este dificil de precizat dacă el a avut și o încărcătură oficială. Vezi și precizările privitoare la terminologie.

tot orientativă, a unor raporturi și tendințe ale fenomenelor demografice intrinseci: cităm, ca exemplu, știrile referitoare la martirizarea, în primăvara anului 372, în zona Buzăului, a lui Sava Gotul, știri din care putem deduce existența unor largi comunități autohtone, net distincte de goți, asupra cărora administrația vizigotă își exercită autoritatea din exterior (Heather 2008, 494, Popescu 2010-b, 596-597, Preda 1996, 276, Băjenaru 2010, 22).

Terminologie. Două elemente vom pune aici în discuție: denumirea de Gothia Getică pe care o vom utiliza pe parcursul demersului nostru și caracterizarea acestei formațiuni ca stat. Termenul de Gothia este utilizat în izvoarele literare ale epocii<sup>1</sup>, cu explicită referire la organizarea politico-militară a vizigoților de la Dunărea de Jos<sup>2</sup> sau la organizarea ecleziastică de pe teritoriul asumat de aceasta<sup>3</sup>. Posteritatea imediată este însă cea care, prin Iordanes, postulează (în termenii specifici unei pledoarii marcate de tendențiozitate, firește) identitatea dintre organizarea politico-teritorială a goților și cea, precedentă, a daco-geților: *Haec Gotia, quam Daciam appellavere maiores, quae nunc, ut diximus, Gepidia dicitur* (Iordanes-Popa Lisseanu, 34/98). Preluarea formulei terminologice lansate de Iordanes necesită însă două precizări. Prima este că utilizarea termenului compus Gothia Getică este inevitabilă, în condițiile în care aceasta nu a fost singura Gothia care a funcționat în decursul istoriei pe continentul european: se știe, în Scandinavia a existat o Gothaland care a fost arealul de formare a ansamblului gotic și care și-a continuat existența până în Evul Mediu, când a devenit nucleul formativ al Suediei; de asemenea, în diferitele etape de strămutare migratorie a conglomeratului gotic de-a lungul continentului, au mai apărut, cu durate de existență mai mult sau mai puțin episodice, o Gothia crimeeană, precum și în Illiricum, Italia, Gallia, Hispania. Cea de-a doua este că, grație unui curent de afirmare a unei identități politice complementare celei imperiale romane, pe care l-a exprimat mai ales Iordanes, dar care a fost semnificativ mai răspândit în secolele IV-VI d.Hr., numai în această Gothia Getică s-a conturat un construct identitar (perdant în cele din urmă) care să exprime sinteza dintre elementul autohton getic și adstratul gotic.

### Teritoriul de referință

Fapt bine știut, delimitarea politică a teritoriilor nu are, în epocile premoderne (implicit în cea pe care o avem în vedere aici), rigoarea pe care o cunoaștem astăzi. Imprecizia este încă și mai ridicată pentru teritorii asociate cu organizații politico-

<sup>1</sup> Excludem dintre aceste referințe literare apelativele imperiale de *Gothicus*, întrucât acestea fac trimitere la personajul colectiv etnic și nu neapărat la formațiunea politică asociată.

<sup>2</sup> Cea mai veche utilizare a termenului în sens politico-administrativ este cea de *Ripa Gothica*, consemnată în anul 335, în documentul *Anonymus Valensii* (Madgearu 2008-c, 82-83). De precizat că *Ripa Gothica* desemnează nu formațiunea politică a vizigoților, ci districtul imperial de frontieră aflat în nemijlocit contact cu aceasta.

<sup>3</sup> Cel dintâi ierarh care poartă acest titlu este Teophilus de Gothia, participant la primul sinod ecumenic din anul 325 (Zugravu 2008, 171-177).

juridice primitive, așa cum sunt cele din Barbaricum. Gothia Getică constituie, totuși, o relativă excepție, deopotrivă datorită situării sale în imediata contiguitate a frontierei Imperiului Roman și, respectiv, datorită unor particularități geografice. Vom începe cu granița de vest, pe care ne-o dezvăluie informațiile asociate chiar cu momentul apariției hunilor în vecinătatea Gothiei Getice. În cadrul eforturilor de apărare a frontierelor regatului său, regele Athanaric îi trimite în inspecție de-a lungul Nistrului, în amonte, pe ofițerii vizigoți Munderich și Lagarimanus, care acoperă prin observație directă un sector de frontieră până la miliarul al 20-lea (Ioniță 1982, 48, Wolfram-Dunlap 1990, 70, Jones et alii 1971, 493). Așadar, în ajunul invaziei hunilor, Nistrul de Jos se relevă a fi nu doar o frontieră naturală, ci una administrată (ea este dublată de un drum amenajat cu miliare – borne de distanță). Mai mult: având în vedere faptul că traseul acoperit de inspectorii militari ai lui Athanaric reprezintă aproximativ jumătate din distanța dintre vărsarea Nistrului și capătul dinspre fluviu al așa-numitului Val al lui Traian de Nord<sup>1</sup>, putem deduce că *limes*-ul care străbate Basarabia între satul Copanca pe Nistru și localitatea Leova pe Prut constituia, la rândul său, o parte a sectorului nordic de frontieră al regatului condus de vizigoți. Litoralul maritim dintre limanul Nistrului și ceea ce era încă desemnat pe atunci drept insula Peuce (Delta Dunării de astăzi) constituia, la rândul său, un alt segment „natural” al frontierei vestice a Gothiei Getice.

Calitatea de frontieră naturală o avea, formal, și sectorul maritim al Dunării, de la confluența cu Siretul până la vărsarea în mare. Avem a lua în calcul însă posibilitatea extrem de consistentă ca funcția de demarcație dintre domeniul teritorial geto-gotic și cel al Imperiului Roman să fi fost preluată de așa-numitul Val al lui Traian de Sud, cel puțin pentru perioadele în care relațiile goto-romane erau non-conflictuale: amenajat în prima parte a secolului II<sup>2</sup>, acest *limes* avea rolul de delimitare administrativă și protecție primară<sup>3</sup> pentru fortificația Aliobrix și așezările imperiale dependente de aceasta de pe malul nordic al Dunării maritime<sup>4</sup>, asigurând totodată controlul exclusiv al autorităților imperiale asupra navigației pe fluviu<sup>5</sup>. Segmentul sudic al frontierei Gothiei Getice era prelungit prin cursul de câmpie al râului Musaeon/Buzău, o delimitare importantă și pentru Imperiul Roman, care țintea să controleze drumul

---

<sup>1</sup> Exprimată în unitățile de măsură ale epocii, distanța totală dintre cele două puncte de reper este de 46 de mile.

<sup>2</sup> În afara argumentelor de ordin logico-istoric, această datare este susținută și de recente analize pedologice (care au pus în evidență compuși databili pentru acest orizont cronologic). Vezi Matveev-Vornic 2022, 300-301.

<sup>3</sup> Fapt bine stabilit, un *limes* funcționa în primul rând ca o cale strategică de comunicare, în secundar ca un filtru al interacțiunilor cu Barbaricum-ul și doar marginal ca o barieră de apărare. Vezi și Matveev-Vornic 2022, 283-305.

<sup>4</sup> Împărtășim opinia că valul de pământ Siret-Tulucești, de la vest de gura Prutului, constituia o prelungire a Valului lui Traian de Sud, având aceeași funcție în raport cu avanpostul roman de la Dinogetia.

<sup>5</sup> La Noviodunum își avea de altfel sediul flota imperială dunăreană, *Classis Flavia Moesica*, ceea ce făcea cu atât mai necesară existența unui avanpost pe celălalt mal.

comercial de pe cursul acestuia spre depresiunile intracarpatiche. De altfel, pe acest traseu a fost amenajat și centrul urban fortificat de la Pietroasele (deloc întâmplător, punctul terminus al Brazdei lui Novac de Nord<sup>1</sup>), centru care a servit drept oficiu al autorităților imperiale pentru relațiile cu vizigoții și – opinăm noi – drept capitală politico-administrativă (posibil și ecleziastică<sup>2</sup>) a Gothiei Getice<sup>3</sup>.

În ceea ce privește sectorul nordic al frontierei domeniului teritorial goto-getic, este dificil de contestat faptul că un segment important al acestuia era reprezentat de Valul lui Traian de Nord. Pe de o parte, caracteristicile constructive ale acestui *limes* sunt întru totul analoge celor de la Valul lui Traian de Sud, ceea ce implică prezumția că cele două *limes*-uri au fost amenajate simultan, având aceeași valoare de întrebuințare și același constructor. Pe de alta, nu putem să nu observăm că acest *limes* urmează îndeaproape o linie de demarcație bine pusă în evidență în epocile anterioare, anume cea dintre arealele de locuire ale geților și, respectiv, carpilor<sup>4</sup>.

În fine, sectorul vestic al Gothiei Getice pare să fi urmat îndeaproape un alt *limes* roman, anume aliniamentul Alutanus/Transalutanus, care constituise frontiera administrativă a provinciei mai mult sau mai puțin dezafectate Dacia Augusti. Știm că la vest de acest aliniament locuiau limiganții picensi, o populație reprezentând fără dubiu foștii provinciali daco-romani care continua să dețină un statut juridic de dependență față de Imperiu, și că această populație (care dispunea de instituții proprii, administra fortificații și manifesta voință politico-militară distinctă) se dovedise suficient de numeroasă ca să se poată opune invaziei goto-taifale din anul 332, iar mai apoi să opereze în câteva rânduri împotriva provinciilor imperiale de la sud de Dunăre, până când trimișii Constantinopolului vor reuși (*nota bene*, doar prin negocieri) să-și

---

<sup>1</sup> Funcția principală a acestui *limes* era similară cu cea a valurilor de pământ din sudul Moldovei: garantarea controlului imperial exclusiv asupra navigației pe Dunăre și, în secundar, gestionarea relațiilor cu formațiunile din Barbaricum-ul nord-dunărean. Faptul că atât Brazda lui Novac (cu care trebuie asociate podul de la Sucidava și reamenajarea drumului până la Romula Malva), cât și centrul urban fortificat de la Pietroasele sunt amenajate în secolul IV, în timpul lui Constantin cel Mare și al urmașilor săi direcți, converge cu dovezile arheologice privitoare la reamenajarea în același timp a Valului lui Traian de Sud (o consistentă prezență a materialului de tip Sântana de Mureș-Cerneahov – vezi Matveev-Vornic 2022, 283-305) și este obligatoriu de pus în legătură cu relațiile dintre Imperiul Roman și Gothia Getică.

<sup>2</sup> Localizarea în acest microareal a evenimentelor legate de martiriul lui Sava Gotul furnizează un puternic argument în acest sens.

<sup>3</sup> Descoperirea în imediata proximitate a acestui centru a tezaurului „Cloșca cu puii de aur”, destinat conducerii supreme a formațiunii geto-gotice, constituie un argument în plus în favoarea acestei interpretări. În opinia noastră, centrul de la Pietroasele nu exercita și funcția de comandament militar al vizigoților, acesta din urmă fiind de căutat în zona pe care o desemnăm în prezent drept Bugeac.

<sup>4</sup> Relația dintre goți și carpi este bine surprinsă de izvoarele scrise. Goții își fac apariția la Dunărea de Jos și Marea Neagră în asociere cu carpii, iar romanii depun eforturi semnificative (și încununată de succes) pentru a destrăma această coaliție (vezi episodul cu guvernatorul Tullius Menophilus al Moesiei Inferior din anul 238 – Preda 2000, 91, Buzoianu-Bărbulescu 2012, 48, Lichiardopol 2010, 21-22). Transformarea domeniului politico-teritorial al goților într-un stat tampon este, la rândul său, de natură să contribuie la amplificarea tensiunilor dintre carpi și goți, ceea ce justifică existența unei frontiere de control imperial.



restabilească hegemonia<sup>1</sup>. Știm, de asemenea, că, pe durata operațiunilor întreprinse împotriva goților în anii 365-368, forțele armate ale împăratului Valens nu pot face uz de podul de la Sucidava pentru a traversa Dunărea, alegând, în 367, să facă un pod de vase (Fabian 2006, 231, Wolfram-Dunlap 1990, 67, Madgearu 2008-c, 86 și urm.), iar în 368 abandonând invenția din cauza apelor revărsate ale fluviului (Wolfram-Dunlap 1990, 67). Aceste detalii se constituie într-un probatoriu greu de ignorat în favoarea interpretării că domeniul teritorial al goților nu se extindea la vest de aliniamentul Alutanus/Transalutanus.

Limitele vest-nord-vestice ale domeniului teritorial aflat sub controlul goților sunt mai dificil de stabilit, faptul datorându-se însă în primul rând condițiilor de relief. Aici se află Montes Serrorum (Carpații de Curbură), unde, în luna mai a anului 367, se retrag forțele goto-getice din fața trupelor lui Valens; dar mai ales aici se află întinsul domeniu al Caucaandului, patria caucoensilor antici, unde, în 376, își vor găsi adăpostul regele Athanaric și toți cei care nu vor urma calea refugierii la sudul Dunării din calea hunilor. Putem conchide, deci, că Gothia Getică includea ceea ce astăzi desemnăm drept Podișul Central Moldovenesc și bazinul Siretului Inferior, precum și toate depresiunile sectorului sudic al Carpaților Orientali.

### Estimări demografice

Așadar, Gothia Getică ocupa, în limitele sale consacrate în secolul IV, un teritoriu însumând o suprafață de, cu largă aproximație, 60.000 de kilometri pătrați<sup>2</sup>, comparabilă cu cea a provinciilor imperiale sau cu cea a statelor medievale care s-au format ulterior în regiune. Să examinăm, în continuare, datele demografice de care dispunem. Cifra de referință, corespunzând anului 378, este de 200.000 de locuitori, cu precizarea, esențială, că această este doar componenta etnic gotică a populației și nicidecum populația totală a domeniului gotic de la Dunărea de Jos. Informația ne este furnizată de Eunapius, care precizează că în cei 200.000 de refugiați sunt incluși luptătorii și familiile acestora. Deși informația este consistent susținută prin analiza logică a consecințelor (strămutarea unei asemenea mase demografice generează instantaneu probleme cu alimentele, iar în confruntările armate care se declanșează între refugiați și trupele imperiale, goții dovedesc că dispun în mod repetat de efective care surclasează forțele romane), cifra a fost pusă adesea sub semnul întrebării, fără însă a fi furnizate contraargumentele adiacente. Informația furnizată de Eunapius este însă susținută și de alte surse.

Relatând traversarea fluviului, după ce precizează că traversarea a durat mai multe zile, că a fost asistată de flota imperială și că s-a efectuat și pe parcursul nopților,

---

<sup>1</sup> Argumentele pentru identificarea limiganților picensi ca urmași ai provincialilor daco-romani (și, în subsidiar, a limiganților amicensi, ca urmași ai foștilor daci liberi din vecinătatea provinciei tranice), pe larg expuse la Nistorescu 2015.

<sup>2</sup> Mai exact, între 55.000 și 70.000 de kilometri pătrați.

Ammianus Marcellinus se limitează să afirme că goții care au traversat Dunărea nu au putut fi numărați din cauza numărului lor foarte mare (Ammianus Marcellinus, *Historia Romana* 31, 4, 6). Dar Ammianus își continuă relatarea menționând pentru lunile care au urmat, deopotrivă, zeci de confruntări majore între goți și imperiali, soldate cu un număr impresionant de morți, precum și tentativele de asediere a unor orașe (printre ele, Marcianopolis și Hadrianopole), nu în cele din urmă, aria mare de dispersare a grupărilor gotice în teritoriile dintre Dunăre și Munții Haemus/Balcani și capacitatea forțelor lui Fritigern de a bloca unele trecători ale munților. Nu trebuie să ometem din analiză faptul că, după ce autoritățile imperiale își dovedesc slăbiciunea, resursele de care dispun goții strămutați la sudul Dunării sunt sporite cu contingente de refugiați ostrogoți, cu mercenarii taifali și chiar cu diferite categorii de provinciali (Ammianus îi menționează explicit pe mineri) care optează pentru alianța cu barbarii pentru a se sustrage împovărării fiscale. Dar capacitatea de luptă din primele luni de refugiu a goților este asigurată aproape exclusiv de bărbații apti de luptă din rândul celor 200.000 de oameni care au trecut fluviul în toamna anului 376; adică circa 40.000 de luptători.

Deloc întâmplător, această cifră ne este confirmată de o sursă independentă: *Getica* lui Iordanes<sup>1</sup>. Evocând amenajarea de către împăratul Constantin cel Mare, pe locul vechiului oraș Bizantion, a noii capitale imperiale, Iordanes ne informează că goții au pus la dispoziția împăratului, prin tratat, o armată de 40.000 de oameni (Iordanes 1986, 41/108). Mărturia lui Iordanes este, la rândul său, consistent susținută. Goții fuseseră, până în anul 324, aliații lui Licinius, dar acesta fusese înfrânt de Constantin în anii 314 și 318<sup>2</sup> și, în cele din urmă, în 324<sup>3</sup>, drept pentru care ei își reînnoiesc statutul de foederati ai Imperiului Roman recunoscând suzeranitatea celui rămas singurul împărat. Efectivele pe care goții le pun la dispoziția lui Constantin cel Mare sunt, avem a deduce, rezerva militară pe care aceștia o pot mobiliza în scopul apărării frontierei dunărene a Imperiului<sup>4</sup>. Ele reflectă potențialul demografic al goților din preajma anului 330 (când este inaugurată noua capitală de la Constantinopol), deci cu aproape jumătate de secol (două generații) înainte de refugiarea la sudul Dunării, dar tot Iordanes este cel care ne spune că goții au dispus de aceleași efective militare și în generațiile care au urmat, până în vremea sa – informație pe care, în logica demografică aici urmărită, trebuie s-o interpretăm ca reflectând o lungă perioadă de echilibru demografic.

<sup>1</sup> De reținut că narațiunea lui Iordanes oferă, și ea, tabloul unei crize a refugiaților de mare amplitudine (implicit și a insurecției împotriva autorităților imperiale), însă fără ca autorul să avanseze cifre.

<sup>2</sup> Constantin cel Mare va adopta, de altfel, titlul de *Gothicus Maximus* atât în 315, cât și în 319 (Wolfram-Dunlap 1990, 59, Preda 1994, 349).

<sup>3</sup> Petolescu 2000, 339, Wolfram-Dunlap 1990, 59-60. Executarea lui Licinius (nota bene, în urma descoperirii intențiilor acestuia de a se retrage în Gothia Getică, în Munții Serri, pentru a organiza o contraofensivă) face lipsită de obiect fidelitatea goților față de adversarul lui Constantin.

<sup>4</sup> Că acesta este ordinul de mărime al forțelor armate gotice o demonstrează și faptul că goții pot detașa pentru campaniile la distanță contingente de mai multe mii de luptători, așa cum au făcut-o în anul 365, când au trimis în sprijinul uzurpatorului Procopius un corp de 3.000 de oameni (Curran 2008, 89-90, Rădulescu 2010, 506, Treadgold 1997, 64-65).

Cei 200.000 de goți reprezintă însă doar o componentă, importantă fără îndoială, a ansamblului demografic al Gothiei Getice. Populația-substrat a acestei formațiuni politico-militare, geții, sunt semnificativ mai numeroși – iar în sprijinul acestei aserțiuni vom invoca mai mult decât argumentul logico-istoric că întreținerea unei populații cu un puternic profil ocupațional războinic, precum goții, implică cu necesitate absolută existența unei populații de câteva ori mai numeroasă care să furnizeze resursele de hrană necesare și să-și asigure totodată și propria-i subzistență. Să începem prin a preciza că existența populației autohtone este explicit atestată de izvoarele momentului. Relatările din jurul evenimentelor care au însoțit martiriul lui Sava Gotul, din anul 372, certifică faptul că autohtonii trăiesc în comunități distincte de cele ale goților, care-și fac simțită prezența doar prin intermediul unor demnitari<sup>1</sup>; comunitățile în cauză sunt nu doar autonome, ci și semnificative ca nivel de locuire, de vreme ce ele găzduiesc importante grupări de credincioși creștini, cu ierarhii lor cu tot (Popescu 2010-b, 596-597, Preda 1996, 276, Băjenaru 2010, 22). Dispunem, de asemenea, și de un indicator al faptului că populația autohtonă era, de departe, cea mai numeroasă componentă demografică a Gothiei Getice. În primăvara anului 332, goții, pe atunci foederați imperiali, au lansat (probabil, cu dorința de a valorifica în favoarea lor slăbiciunea deja manifestată de o altă grupare foederată Imperiului, sarmații iazygi) o amplă campanie împotriva hegemonilor din bazinul Tisei și Dunării Mijlocii, uriașele efective puse în mișcare determinându-i pe iazygi să procedeze la înarmarea supușilor lor amicensi – cu efectul știut că aceștia din urmă au refuzat să dezarmeze ulterior, afirmându-și autonomia (Ioniță-b 2010, 800, Wolfram-Dunlap 1990, 61). În afara coaliției iazygo-amicense, pentru înfrângerea uriașei armate gotice a fost însă nevoie și de intervenția unui important corp al armatei imperiale, care a operat sub comanda viitorului împărat Constantius al II-lea; aceasta va reuși să provoace armatei gotice, în confruntările din zona Banatului de azi și în bătălia decisivă din 12 mai, de pe traseul dintre orașele Margum și Augustoflaviensia, pierderi de circa 100.000 de oameni (Benea 2013, 342, Cameron 2008, 105, Petolescu 2000, 339), ceea ce ne obligă să deducem că efectivele totale angajate erau de cel puțin două, trei ori mai numeroase. Este adevărat, goții își coalizaseră pentru această campanie și pe taifali, dar aceștia puteau contribui cu efective cel mult comparabile cu cele eminentamente gotice, cifrate, cum am văzut, la 40.000 de oameni. Cum, în afara goților și taifalilor, izvoarele nu rețin alte grupări participante (carpii, bunăoară, au fost frecvent menționați distinct în alianțele cu goții), eventuala participare a unor comunități terțe se va fi limitat la contingente reduse; ca atare, singura posibilitate de luat în calcul este aceea că grosul acestei armate a fost asigurat prin mobilizarea unei mari părți a barbaților apti de luptă din rândul comunităților autohtone.

Vom încerca o estimare mai riguroasă. La începutul secolului II, în contextul cuceririi regatului Daciei de către armatele împăratului Traian și a organizării noii

<sup>1</sup> Sunt explicit atestați principele vizigot Rothesteos și fiul său Atharid, precum și demnitarul militar Wingurich (Heather 2008, 494).

provincii imperiale, a fost efectuat un recensământ al țării nou încorporate<sup>1</sup>, al cărui ecou îl va face istoricul constantinopolitan Ioannes Lydus. Lydus își scrie opera patru secole după recensământul lui Traian, dar îl citează explicit pe Criton de Heraclea, medic și procurator al împăratului Traian, care fusese participant nemijlocit la campania de cucerire a Daciei și care redactase tratatul *Getica*, între timp pierdut; Lydus fiind la rândul său înalt magistrat al curții imperiale din Noua Romă, a putut avea acces direct la documentele în cauză<sup>2</sup>. Pasajul care ne interesează este II.28 din tratatul *De Magistratibus rei publicae Romanae*: „...Traian învingând pe Decebal, regele geților și aducând Romei, după cum o afirmă Crito, care a luat parte la război, (...) mai mult de cinci sute de mii de bărbați, foarte războinici, cu arme cu tot”<sup>3</sup>. Acest efectiv de războinici corespunde unei populații totale de 2,5 milioane de locuitori, respectiv, a unei densități de locuire semnificativ peste 8 locuitori pe kilometru pătrat<sup>4</sup>. Teritoriul Gothiei Getice făcuse parte integrantă a regatului Daciei, reprezentând circa o cincime din suprafața totală, pentru ca după cucerire să fie inițial anexat provinciei Moesia, iar la un anumit moment – cel mai probabil, în contextul reorganizării Daciei de către împăratul Hadrian – să fie externalizat și pus sub controlul nominal al sarmaților roxolani.

Dacă am considera că teritoriul regatului Daciei a fost omogen locuit, suprafeței ulterior apropiate de Gothia Getică i-ar reveni - și atragem atenția că avem în vedere situația de la începutul secolului II – circa 500 de mii de locuitori. Dar Subcarpații au avut în toate epocile istorice o densitate de locuire cel puțin dublă față de media ansamblului teritorial discutat (deloc surprinzător, în condițiile în care această regiune funcțională furniza deopotrivă resurse pentru o economie agro-pastorală complexă, acces la resurse materiale diverse și, esențial, condiții de apărare naturală), iar analiza teritorială a descoperirilor arheologice din primele secole ale erei noastre vine să confirme această aserțiune<sup>5</sup>. O populație totală de circa un milion de locuitori (corespundând unei densități de 15-16 locuitori pe kilometru pătrat) pentru teritoriul pe

---

<sup>1</sup> Vezi și Beloch 1886, 462-465.

<sup>2</sup> O detaliere a problematicei și argumentației, la Nistorescu 2019.

<sup>3</sup> Popa-Lisseanu 2007, 295 (în traducerea autorului). O traducere aproape identică, în Fontes (FHDR II, 1970, 492-495).

<sup>4</sup> Suprafața totală a regatului Daciei (care a fost adjudecat integral de împăratul Traian la cucerire, fiind însă divizat din rațiuni de control, parte pentru a fi organizat ca o provincie nouă, parte pentru a fi anexat Moesiei) este estimabilă la 260-280 de mii de kilometri pătrați, în funcție de modul în care se iau sau nu în considerare sitemele mlăștinoase din Câmpia Tisei. Printre cheile de control ale acestei estimări pot fi amintite mențiunile din Geografia lui Claudiu Ptolemeu privitoare la cele 45 de așezări suprarurale ale Daciei (în cvasitotalitatea lor identificate, deci ușor de raportat teritorial) – vezi Popa-Lisseanu 2007, 262-263, Pârvan 1982, 151-156, informația despre circumferința de un milion de pași a Daciei - Rufius Festus, *Breviarum* 8 (cf. Fontes II 970, 43-44) ș.a.m.d.

<sup>5</sup> O dezvoltare a subiectului, la Laurențiu Nistorescu, *Schiță de istorie politico-militară a Gothiei Getice* (2), în curs de apariție.

care s-a dezvoltat Gothia Getică nu este neverosimilă<sup>1</sup>; dimpotrivă, valoarea ar fi convergentă cu informațiile privind capacitatea de mobilizare dovedită de vizigoți în anul 332 (când, amintim, doar pierderile înregistrate în bătălia decisivă cu trupele imperiale s-au cifrat la circa o sută de mii). Vom pondera totuși această estimare, ținând cont de faptul că teritoriul reconstituit pentru regatul goților nord-dunăreni cuprindea și o suprafață montană deloc neglijabilă (până la o cincime din total), formă de relief care – în absența unor centre de tip urban – impune densități de locuire semnificativ mai reduse. Ca atare, considerăm că vom fi mai aproape de realitate dacă operăm, pentru teritoriul de referință, cu o densitate de 12-14 locuitori pe kilometru pătrat, corespunzând unei populații totale de cica 800 de mii de locuitori, respectiv, unei forțe mobilizabile militar de circa 150 de mii de oameni (dintre care 40.000 constituia aportul componentei eminentemente gotice).

Repetăm, acesta era tabloul demografic la începutul secolului II, în vreme ce întâmplările asociate refugierii gotice la sudul Dunării se petrec zece generații mai târziu, după aproape două secole. Pentru o „actualizare” aferentă secolului IV, suntem nevoiți să apelăm la modelările generice puse la dispoziție de demografia istorică<sup>2</sup>. Majoritatea acestor modelări au ca numitor comun constatarea că, la nivelul continentului european<sup>3</sup> (sau, după caz, al Imperiului Roman – analizat pentru maxima sa expansiune teritorială), între anii 200 î.Hr. și 200 d.Hr. s-a înregistrat o creștere semnificativă a populației, susținută de factori precum echilibrul climatologic al perioadei, urbanizarea intensivă și rapida distribuție a tehnologiilor avansate (pentru acea dată) la scara continentală, în condițiile expansiunii Imperiului Roman; respectiv, că după anul 200 d.Hr. s-au înregistrat scăderi semnificative ale populației, estimându-se că în secolele IV-VI a fost pierdut întregul avans demografic realizat în cele patru secole anterioare. Pentru anul 400 d.Hr., deci în generația care a fost martora refugiului gotic la sudul Dunării, estimarea la nivelul continentului european indică 36 de milioane de locuitori<sup>4</sup>, respectiv, o valoare foarte apropiată celei de la începutul secolului II d.Hr., când s-a produs cucerirea Daciei și, implicit, „recensământul Lydus”.

Punerea sub semnul întrebării a ipotezelor pe care sunt construite aceste modelări<sup>5</sup>, mai ales atunci când în discuție este situația dintr-o regiune particulară, cu

---

<sup>1</sup> Estimările antice privitoare la Dacia nu trebuie scoase din contextul general al administrației romane de a efectua recensăminte și a determina dimensiunile militare și generale ale populațiilor cu care intrau în contact, aceste informații fiind de însemnătate vitală pentru funcționarea statului roman.

<sup>2</sup> Trebici 1991, cap. ”Evoluția numărului populației Terrei”, cu bibliografia aferentă (în special John D. Durand, *The Modern Expansion of World Population*, în *Proceedings of the American Philosophical Society* 1967 și, respectiv, Jean-Noel Biraben, *Essai sur l' evolution du nombre des hommes*, în *Population* (I.N.E.D.), nr. 1/1979).

<sup>3</sup> Cifrele avansate pentru continentul european: circa 25 de milioane de locuitori în anul 200 î.Hr., circa 31 de milioane pentru anul 1 d.Hr., circa 44 de milioane pentru anul 200 d.Hr. (vezi Trebici 1991, 54-55).

<sup>4</sup> Trebici 1991, 54-55, tabelul 6 și comentariile.

<sup>5</sup> Privitor la fundamentarea raționamentelor metodologice de demografie istorică aici utilizate, vezi și Willigan-Lynch 1982, Trebici 1975 și, respectiv, Zheng 2010.

suficiente diferențe specifice față de media continentală, este pertinentă. Totuși, evaluarea globală a variabilelor care ar putea modifica, într-un sens sau altul, estimarea demografică pentru cazul punctual al Gothiei Getice, generează o rezultantă probabilistică aliniată tendințelor pentru ansamblul continentului. Ne oprim, pentru exemplificare, asupra a două dintre variabilele în cauză. Astfel, modelele mai sus invocate postulează că, începând cu perioada de anarhie militară din secolul III, mediul urban din cuprinsul Imperiului Roman intră într-o perioadă de declin, în primul rând ca urmare a perturbării modelului economic axat pe finanțarea centralizată a marilor lucrări de infrastructură și în plan secundar ca efect al deteriorării gradului de securitate oferit de orașe propriilor locuitori. Această prezumție se validează pentru o mare parte a mediului urban din Imperiu (fosta provincie Dacia Augusti constituie un exemplu tipic), dar nu are caracter general nici măcar *intra limes*, iar în Barbaricum – deci și în Gothia Getică – este cu totul inoperantă, întrucât aici nu există un mediu urban relevant sub aspect demografic și economic. Un alt factor frecvent identificat de modelele citate ca responsabil pentru generalizarea tendinței de descreștere demografică la scară macrorregională, anume confruntarea cu valurile de migratori, trebuie tratat mai degrabă ca o eroare metodologică: dacă este adevărat că populațiile imigrante au generat insecuritate și perturbări (uneori de durată) ale mediului social-economic, nu mai puțin adevărat este că pătrunderea lor pe teritoriul european a constituit un aport demografic deloc neglijabil, în condițiile în care fiecare dintre aceste comunități număra zeci sau chiar sute de mii de indivizi. În cazul particular al Gothiei Getice, ne aflăm în situația în care comunitățile migratorii s-au înlocuit practic unele pe celelalte: sarmații pe bastarni, goții pe sarmați, hunii pe goți, pentru a-i aminti doar pe principalii actori colectivi.

De altfel, aceasta este și imaginea pe care ne-o oferă coroborarea izvoarelor de care dispunem, deja citate mai sus, privitoare la faptul că, cel puțin de-a lungul secolului IV, componenta gotică a Gothiei Getice a staționat în jurul valorii de 200.000 de locuitori, respectiv, a unei forțe mobilizabile militar de 40.000 de oameni.

### **Ecuția lingvistică**

Înainte de a pune în discuție componenta lingvistică a acestei evaluări demografice, considerăm absolut necesar să precizăm că rezultatul estimării noastre nu trebuie înțeles ca o valoare riguros numerică, ci exclusiv ca determinarea unui ordin de mărime. Gradul de acuratețe este limitat nu doar de precaritatea surselor documentare (pe care modelele demografice și raționamentele logico-istorice le pot compensa doar în mică măsură), ci și de natura obiectului cercetării. Nu trebuie să ometem faptul că determinarea mărimii unei populații pentru un anumit interval de timp este (inclusiv în prezent) doar o operațiune probabilist-statistică, întrucât populația în cauză are o dinamică determinată în principal de raporturile dintre natalitate și mortalitate, respectiv, dintre imigrație și emigrație. În plus, pentru toate epocile preindustriale, implicit și pentru orizontul de timp și contextul geo-spațial aici avute în vedere, modelul

demografic funcțional, caracterizat prin speranță redusă de viață, natalitatea ridicată și mortalitate (inclusiv mortalitate infantilă) foarte înaltă conduce la fluctuații sezoniere dramatice ale totalului: o succesiune de recolte proaste, o iarnă aspră, o epidemie sau o campanie militară cu consecințe dezastruoase (cum am văzut că a fost cea din anul 332) poate diminua masa demografică, pentru un număr oarecare de ani, chiar cu mai mult de o cincime<sup>1</sup>.

Chiar așa stând lucrurile, rezultatul acestei evaluări ne permite să avem o imagine mai corectă asupra societății analizate. Putem afirma, pe această bază, că trebuie să luăm în considerare faptul că societatea în discuție număra multe sute de mii de indivizi (în mod categoric, peste o jumătate de milion), ceea ce, printre altele, implică faptul că avea o structură internă ce depășea cu mult arhitectura unei lumi eminentemente tribale. Putem determina, de asemenea, un raport generic între substratul autohton getic (sau, mai riguros, geto-roman) și adstratul migrator vizigot: de trei la unu. Nu în ultimul rând, putem estima, tot ca ordin de mărime, și numărul așezărilor stabile care va fi constituit în acea epocă și acel areal baza edificiului politico-juridic al Gothiei Getice: între trei și cinci mii de localități, considerând ca medie probabilistică 50 de gospodării (familii nucleare) pentru o așezare.

Acest raport numeric de trei la unu dintre substratul geto-roman și adstratul vizigot este de natură să contribuie la clarificarea modului în care s-a derulat procesul de aculturație și, în succesiunea acestuia, cel de sinteză cultural-lingvistică într-un areal care nu a fost integrat administrativ suprastatalului roman (decât pentru o durată foarte scurtă, de sub o generație<sup>2</sup>), nu a avut parte de colonizări cu element latin și/sau de instituții specifice provinciilor imperiale, respectiv, nu a cunoscut un proces de urbanizare intensivă<sup>3</sup>. În acest context chiar sintagma „geto-roman” se cere clarificată. Și vom porni, în acest scop, de la faptul incontestabil că fondul demografic al societății din teritoriul aici discutat continua să fie, și în secolul IV (și, de altfel, și în secolele care vor urma) cel getic. Dispunem mai întâi, ca probatoriu, de informațiile detaliate și convergente furnizate de geografii Strabon și Ptolemeu, cel de-al doilea oferindu-ne și date cu privire la compoziția pe neamuri (*gens, ethne*)<sup>4</sup> a populației autohtone, la cumpăna dintre secolele I și II d.Hr. Astfel, în regiunile nordice ale străvechiului regat al Geției preromane – reorganizate în epoca analizată aici, în formațiunea pe care am convenit s-o denumim Gothia Getică – geograful alexandrin Ptolemeu consemnează

---

<sup>1</sup> Se consideră că, în condițiile sociale și economice specifice societăților preindustriale, o scădere de până la circa 20 la sută este recuperabilă în cursul unei singure generații.

<sup>2</sup> Între anii 106-117, când a fost temporar anexat Moesiei.

<sup>3</sup> Prezumăm că Gothia Getică a avut totuși elemente de urbanitate, atât prin coloniile romane și chiar preromane din zona de contact (Tyras în primul rând, devenit la un moment dat bază navală pentru expedițiile navale ale goților, Aliobrix ș.a.m.d.), cât și prin centrele locale cu funcții supraturale (sedii ale demnitarilor civili, militari și religioși, centre meșteșugărești și comerciale), dintre care cel puțin așezarea de la Pietroasele s-a distins și printr-o amprentă edilitară cu specific cel puțin protourban.

<sup>4</sup> Fără a intra aici în detalii, vom preciza că neamurile sunt uniuni tribale istoricizate.

existența (printre cele 15 comunități regionale ale Daciei) a cauconilor, cotensilor și siensilor, iar în arealul dintre gurile Dunării și Nistrul inferior, pe britogali, peucini (avangarde ale grupului pan-bastarn) și tyrageți (Ptolemeu, *Geografia* 3,5 și 3,8, conf. Pârvan 1982, 147-148). Cauconii continuă să fie atestați și la sfârșitul secolului IV, chiar în contextul refugierii goșilor la sudul Dunării, prin toponimul Cauceland. În legătură cu cotensii, pe care încă Pârvan îi considera o populație alogenă, de eventuală dacizare tardivă, se poate formula prezumția (la care noi subscriem) că reprezintă o avangardă timpurie a migrației gotice<sup>1</sup>. Dacă nu avem informații despre siensi (împrejurare îndeajuns explicată prin faptul că, datorită proximității cu lumea romană, ei se identifică pe deplin cu eticheta generică de geți), avem în schimb informații despre alte neamuri geto-dacice din vecinătate, în particular despre carpi<sup>2</sup>. În ceea ce-i privește pe peucinii și britogalii din Bugeac, aceștia au fost substituiți (încorporați, mai probabil decât alungați) de sarmați, care la rândul lor au fost înlocuiți de goți.

Izvoarele literare sunt suficient de generoase în a-i menționa pe geți în contemporaneitatea goșilor de la Dunărea de Jos și în generațiile imediat succesoare: bunăoară, în anul 341 (când episcopul Eusebiu de Nicomedia îl instalează pe Ulfila episcop în „țara geților” (Wolfram-Dunlap 1990, 77-78)), în 391 (când „geții și bastarnii” se confruntă la sudul Dunării cu armata comandată de *magister equitum* Promotus (Madgearu 2010, 175)), în 394 (când, potrivit poetului Claudianus, geții și nu goții sau hunii întreprind raiduri majore la sud de fluviu) etc., precum și târziu, ca în 458 (când Sidonius Apollinarus consemnează participarea unor contingente de mercenari geți în armata recrutată de împăratul Flavius Julius Valerius Maiorianus al Imperiului de Apus (Gracanin 2006, 57-58)) – pentru a nu mai vorbi despre ampla și insistenta coexistență a geților cu goții pe care Iordanes a amplificat-o până la identificarea unora cu ceilalți.

Continuitatea geților în vechea Geție (partea răsăriteană a regatului decebalic) fiind deci mai presus de îndoială, avem a examina sumar relațiile cultural-lingvistice ale acestora cu factorul roman, în condițiile (deja amintite) în care ei au făcut parte efectiv din Imperiul Roman doar pentru un deceniu. Dacă în arealul getic nu s-au configurat elementele unei latinizări intensive, prin mijloacele colonizării și administrației efective, nu mai puțin adevărat este că, la fel ca în Dacia occidentală de dinainte de transformarea sa în provincie (și de după destructurarea într-un fel sau altul a provinciei), trebuie să vorbim despre o îndelungată latinizare de contact și de hegemonie cultural-economică. Schimburile comerciale din spațiul geto-dacic glisează dinspre *commonwealth*-ul elenistic spre noua putere romană încă din secolele III-II î.Hr., ajungând la un grad de intensitate care a impus în secolul I î.Hr. abandonarea

<sup>1</sup> Nu doar convergența etnonimică pledează pentru această ipoteză de lucru, ci și faptul că ei se situează pe culoarul de migrație a goșilor (axa Vistula – Prut/Nistru), unde sunt întâlniți cu circa două-trei generații mai devreme de sosirea grupării gotice principale.

<sup>2</sup> Am evocat în suficiente rânduri colaborarea militară a carpilor și goșilor în campaniile antiromane, motiv pentru care nu vom mai insista pe acest item.



etalonului monetar macedonean în favoarea celui roman. Începând cu epoca lui Augustus, Imperiul Roman devine vecin nemijlocit al lumii daco-getice, preluând gradual (prin cuceriri, alianțe personale și dominație tehnico-economică) controlul circuitelor comerciale locale și chiar teritorii. Toate acestea s-au reflectat în plan cultural-spiritual încă de timpuriu (mărturiile lui Publius Ovidius Naso sunt elocvente în acest sens) și implicit în limbă. Instituirea unui control mai mult sau mai puțin nominal al sarmaților roxolani în spațiul getic, de altfel cu consensul autorităților imperiale, a creat de fapt o nouă presiune asupra populației autohtone pentru utilizarea limbii latine, singurul vehicul lingvistic în care elitele, iar mai apoi categorii mai largi ale comunităților getice și sarmatice puteau dialoga. Recrutarea de mercenari pentru armatele romane, sosirea în regiunile Dunării de Jos a misionarilor creștini (și nu numai), cooperarea intensă cu salba de așezări urbane de pe aliniamentul dunărean ș.a.m.d. s-au constituit în tot atâtea noi mecanisme de favorizare a utilizării tot mai extinse a vehiculului lingvistic latin.

Desigur, nu avem temeuri să prezumăm că limba geto-dacică și-a redus valoarea de întrebuințare, mai ales în condițiile în care cea mai mare parte a membrilor comunităților autohtone nu intrau decât accidental în contact direct cu interlocutori în raport cu care utilizarea latinei să fie imperativă. Dar, cu certitudine, la orizontul de timp la care vizigoții se impun aici ca hegemon militar, idiomul geto-dac era deja înscris pe o traiectorie a mutațiilor creolizante, care – alături de alte aspecte ale vieții cultural-spirituale din Gothia Getică, surprinse de izvoare, începând cu constituirea unei ierarhii elaborate a cultului creștin – ne obligă să luăm în considerare faptul că populația getică de aici se afla într-un proces accentuat de aculturație, justificând ca atare necesitatea utilizării unei noi etichete: cea de geto-romani.

Substituirea sarmaților cu vizigoții nu a făcut decât să accentueze rolul vehiculului cultural-lingvistic latin, reducând până la valori ne semnificative eventualele influențe iranoide – așa cum, după plecarea consistentei populații gotice, influențele protogermanice se vor restrânge și ele la valori marginale. Dar faptul că elementul hegemon vizigot a fost atât de consistent sub aspect numeric vreme de aproape un secol și jumătate a cântărit mult (și) în ecuația lingvistică a epocii, aplicând deopotrivă procesul de aculturație al majorității autohtone și necesitatea de utilizare extinsă a singurului idiom intercomunitar la îndemână în întreaga primă jumătate de mileniu postareliană.

## Referințe bibliografice

### Volume

- Mihăescu, Haralambie, Ștefan, Gheorghe, Hîncu, Radu, Iliescu, Vladimir, Popescu, Virgil C. 1970. *Fontes Historiae Dacoromanae/Izvoarele istoriei României*, vol. II. Ed. Academiei RSR, București.
- Băjenaru, Constantin. 2010. *Minor Fortification in the Balkan-Danubian Area from Diocletian to Justinian*. Ed. Mega, Cluj-Napoca.
- Beloch, Karl, Julius. 1886. *Die Bevölkerung der griechisch-römischen Welt*. Ed. Von Duncker & Humblot, Leipzig.

- Benea, Doina. 2013. *Istoria Banatului în antichitate*. Ed. Excelsior Art, Timișoara.
- Buzoianu, Livian, Bărbulescu, Maria. 2012. *Tomis, comentariu istoric și arheologic*. Ed. Ex Ponto, Constanța.
- Ioniță, Ion. 1989. *Din istoria și civilizația dacilor liberi – Dacii din spațiul est-carpatic în secolele II-IV e.n.*. Ed. Junimea, Iași.
- Iordanes. 1986 *Getica*. Popa-Lisseanu, G. (trad., ed.), Ed. Nagard, Roma.
- Jones, Arnold Hugh Martin, Martindale, John Robert, Morris, J. 1971. *The Prosopography of the Later Roman Empire: vol. I A.D. 260-395*, Ed. Cambridge University Press, Cambridge.
- Pârvan, Vasile. 1982. *Getica, o protoistorie a Daciei*. Florescu, Radu (ed.), Ed. Meridiane, București.
- Petolescu, Constantin C. 2000. *Dacia și Imperiul Roman*. Ed. Teora, București.
- Preda, Constantin (ed.). 1994. *Enciclopedia arheologiei și istoriei vechi a României*. vol. AC, Ed. Enciclopedică, București.
- Popa-Lisseanu, Gheorghe. 2007 *Dacia în autori clasici*. Ed. Vestala, București.
- Preda, Constantin (ed.). 1996 *Enciclopedia arheologiei și istoriei vechi a României*. vol. DL, Ed. Enciclopedică, București.
- Preda, Constantin (ed.). 2000. *Enciclopedia arheologiei și istoriei vechi a României*. vol. III-MQ, Ed. Enciclopedică, București.
- Trebici, Vladimir. 1975. *Mică enciclopedie de demografie*. Ed. Științifică și Enciclopedică, București.
- Trebici, Vladimir. 1991. *Populația Terrei*. Ed. Științifică, București.
- Willigan, J. Dennis, Lynch, Katherine A. 1989. *Sources and Methods of Historical Demography: Studies in Social Discontinuity*. Ed. Academic Press, New York.
- Wolfram, Herwig, Dunlap, Thomas J. 1990. *History of the Goths*. Ed. University of California Press, Oakland.
- Zheng, Yi. 2010. *Demography. Encyclopedia of Life Support Systems*. vol. I, Ed. UNESCO, Ed. Eolss Publishers Co. Ltd., Oxford, UK.
- Zugravu, Nelu (ed.) 2008. *Fontes Historiae Daco-Romanae Christianitatis/Izvoarele istoriei creștinismului românesc*. Ed. Universității "Alexandru I. Cuza", Centrul de Studii Clasice și Creștine, Iași.

### Articole

- Cameron, Avril. 2008. *The reign of Constantine A.D. 306-337*, în Bowman Alan K., Garnsey, Peter, Cameron, Averil (ed.), "The Cambridge Ancient History", vol XII "The Crisis of Empire A.D. 193-337", Ed. Cambridge University Press, Cambridge, p. 90-109.
- Fabian, Istvan. 2006. *Relațiile romano-barbare la nordul Dunării de Jos. Între necesitate politică și aculturație. I. Considerații introductive. Dihotomia roman-barbar. Societățile de frontieră în antichitatea târzie*, în Țiplic, Ioan Marian, Purece, Silviu Istrate (ed.), „Relații interetnice în spațiul românesc – Populații și grupuri etnice (II î.Hr.-V d.Hr.)”, Ed. GR-DRI, Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu – ICSVPTCE, Alba Iulia, p. 219-234.
- Gracanin, Hrvoje. 2006. *The Huns and South Pannonia*, în "Byzantinoslavica", Ed. Ceskoslovenske Akademie, Praga, 64/2006, p. 29-76.
- Heather, Peter. 2008. *Gots and Huns, c. 320-425*, în Cameron, Averil, Garnsey, Peter (ed.), "The Cambridge Ancient History", vol. XIII "The Late Empire A.D. 337-425", Ed. Cambridge University Press, Cambridge, p. 487-515.
- Ioniță, Ion. 2010. *Sarmații*. în Protase, Dumitru, Suceveanu, Alexandru (ed.), „Istoria Românilor”, vol. II „Daco-romani, romanici, alogeni”, ediția a II-a, Ed. Enciclopedică, București, p. 787-802.
- Lichiardopol, Dan. 2010. *Prezențe germanice la Dunărea de Jos la sfârșitul secolului III și începutul secolului IV p.Chr.* în Voicu, Maria Lia, Ciupercă, Bogdan (ed.), „Arheologia mileniului I p.Chr. – Cercetări actuale privind istoria și arheologia migrațiilor”, Ed. Consiliul Județean Prahova, Muzeul Județean de Istorie și Arheologie Prahova, Ed. Oscar Print, Ploiești, p. 17-37.

- Madgearu, Alexandru. 2008. *Războiul romano-gotic din anii 367-369*. în Țeicu, Dumitru, Câdea, Ionel (ed.), „Românii în Europa medievală (între Orientul bizantin și Occidentul latin) – Studii în onoarea profesorului Victor Spinei”, Ed. Muzeul Brăilei, Ed. Istros, Brăila, p. 81-103.
- Madgearu, Alexandru. 2010. *Barbarian invasions in northern Scythia Minor during the 4th-5th century BC* (sic!). în „Peuce” serie nouă, nr. VIII/2010, p. 173-184.
- Matveev, Sergiu, Vornic, Vlad. 2022. *Valurile lui Traian din Basarabia: surse scrise, cercetări arheologice și interdisciplinare*, în Zanoci, Aurel, Băt, Mihail (eds.), „Descoperiri vechi și abordări noi în arheologia epocii fierului din spațiul tiso-nistrean. Materialele colloquium-ului de vară de la Saharna. Saharna, 28 iulie – 31 iulie 2022”, Ed. Universitatea de Stat din Moldova, Centrul de Arheologie „Ion Niculiță”, Chișinău, p. 283-305.
- Nistorescu, Laurențiu. 2015. *Contribuții la identificarea etnopolitică a limiganților lui Ammianus Marcellinus*, în „Acta Centri Lucusiensis” nr. 3A, Ed. CSDR Lucas, Timișoara, p. 14-31.
- Nistorescu, Laurențiu. 2019. *Populația Daciei în momentul cuceririi romane. Considerații derivate din „recensământul Lydus”*, în „Acta Centri Lucusiensis”, nr. 7A/2019, d. CSDR Lucas Timișoara, p. 70-81.
- Popescu, Emilian. 2010. *Organizarea Bisericii în secolele IV-VI*, în Protase, Dumitru, Suceveanu, Alexandru (ed.), „Istoria Românilor”, vol. II „Daco-romani, romanici, alogeni”, ediția a II-a, Ed. Enciclopedică, București, p. 561-631.

Radu PĂIUȘAN  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara) | **Activitatea comunistă  
în sud-vestul României  
în noiembrie 1944**

**Abstract: (Communist activity in south-western Romania in November 1944)** In November 1944, communist activity continued along the same lines, infiltrating or organizing new methods of action. P.C.d.R. it remains, in this area of the country, in the background, proposing to coordinate, from the shadows, certain institutions, although, at the regional level, it remains an insignificant political organization. The Banat communist press attacked the National-Peasant Party, criticized the Romanian citizens who helped the German prisoners, was concerned with the fall of the Sănătescu government and the installation of a cabinet of the National Democratic Front, the purification of the central and local administration, the ownership of the peasants, etc.

**Keywords:** *Communist Party, Social Democratic Party, National Democratic Front, Romania, Banat.*

**Rezumat:** În luna noiembrie 1944, activitatea comunistă continuă pe aceleași coordonate, de infiltrare sau organizare a unor noi modalități de acțiune. P.C.d.R. rămâne, și în această zonă a țării, în plan secund, propunându-și să coordoneze, din umbră, anumite instituții, deși, la nivel de regiune, rămâne o organizație politică insignifiantă. Presa comunistă bănățeană ataca Partidul Național-Țărănesc, critica cetățenii români care ajutau pe prizonierii germani, se preocupa de căderea guvernului Sănătescu și de instalarea unui cabinet al Frontului Național Democrat, epurarea administrației centrale și locale, împrăștierea țăranilor, etc.

**Cuvinte-cheie:** *Partidul Comunist, Partidul Social-Democrat, Frontul Național Democrat, România, Banat.*

Sunt publicate atacuri tot mai dese la adresa P.N.Ț. Presa comunistă bănățeană atacă organul de partid timișorean al P.N.Ț., *Vestul*, care publicase lista membrilor comisiei de presă a național-țărăniștilor. Aceștia erau I. Vânătu, dr. I.C. Subțire, D. Burdia, Teodor Bălaș etc. Declară că ei îi compătimesc pe Vânătu și Subțire, pentru colaborare, și nu era de mirare că peste aceștia trece Liviu Jurchescu, fostul consul, la Oradea, al României legionare (*Luptătorul Bănățean*, Timișoara, anul I, nr. 39, 1 noiembrie 1944, p. 2).

Sunt criticați și cetățenii români care ajutau pe prizonierii germani. „Prin aceste localități, când au trecut prizonierii germani, soldații aceleiași armate distruse, care au bombardat Galațiul, Aradul, Timișoara, Bucureștiul, au incendiat Brăila, reprezentând, sută la sută, civilizația spiritului hitlerist, unii cetățeni ai acestor orașe n-au văzut, în ei, dușmanii poporului român, ci i-au îndopat pe «săracii prizonieri» cu alimente, prăjituri,

țigări. Astfel de caritate este foarte prăpăstioasă și acei care merg cu ea, cu toate că duc, cu ei, firma filantropiei, realmente nu fac altceva decât agită stindardul fascismului” („Lupul își schimbă părul, dar năravul ba! Masca fascismului se schimbă mereu”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 39, 1 noiembrie 1944, p. 3).

„Mila față de ucigașii în masă, bandiți și de elementele cele mai murdare ale omenirii este identică cu sprijinirea fascismului. De cine să ne îndurăm noi, oare? De cei pentru care a sângerat tineretul român, care ne-au furat totul, pentru care ni s-au bombardat orașele?... Milă pentru cei care au vrut să aducă spiritul evului mediu în Europa și care, atâta timp în porumbiștile și pădurile Banatului, n-au încetat de a ucide soldați români? Este datoria noastră să aruncăm, din viața publică, pe toți acei care, cu lozinci mincinoase de «caritate», vor să ne îmbete. Ei nu sunt altceva decât lupi îmbrăcați în piele de oaie.” („Lupul își schimbă părul, dar năravul ba! Masca fascismului se schimbă mereu”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 39, 1 noiembrie 1944, p. 3).

Aviația germană continua să bombardeze, ca represalii, orașul Timișoara. Trei valuri de avioane hitleriste au trecut, în mai multe rânduri, pe deasupra orașului, lansând bombe asupra centrului, încercând să terorizeze populația civilă. Au fost vizate, în principal, hotelurile „Savoy”, „Carlton”, localul Uniunii Patriotilor și al Apărării Patriotice. Au fost lansate bombe și în Piața Libertății, vizând Primăria. „Dar mișelescul atac n-a reușit să provoace decât pagube în clădirile particulare și victime în rândurile populației civile. Printre obiectivele de război ale teroriștilor nemți au fost catedrala din Cetate și spitalul de copii” (Gomboș 2018, 17-37).

„Cerem, imediat, arestarea tuturor hitleriștilor, fasciștilor unguri și a legionarilor, complici ai bandiților care continuă, și acum, măcelărirea populației noastre civile” („Un nou bombardament terorist asupra Timișoarei”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 39, 1 noiembrie 1944, p. 4.)

Răspunderea pentru pagubele provocate de acest bombardament este pusă pe seama celor care nu doreau un nou guvern. „Toți cei care împiedică formarea noului guvern, care să reprezinte forțele adevărat democratice, toți cei care lasă agenții fasciști și profasciști să acționeze liber, toți cei care împiedică ca poporul să poată contribui la terminarea grabnică a războiului, își au propria lor răspundere în atacul terorist de luni seara” („Un nou bombardament terorist asupra Timișoarei”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 39, 1 noiembrie 1944, p. 4).

Acum, principala preocupare a comuniștilor, inclusiv a celor bănățeni, era căderea guvernului Sănătescu. Astfel, la Reșița, peste 7.000 de cetățeni – conform presei comuniste – au luat parte, duminică, la marea adunare populară, convocată de F.N.D. Iosif Mustețiu a deschis adunarea în numele Consiliului F.N.D., iar în numele sindicatelor au vorbit Popeț și Hromadka, în numele U.P. – Mihail Munteanu, iar în numele femeilor patriote a salutat adunarea prietena Perian. Puică Vasile a vorbit în numele Frontului Unic al Tineretului. Iosif Mustețiu a reprezentat P.S.D.-ul, iar în numele Partidului Comunist a vorbit Ilie Drăgan. („Guvernul trebuie doborât. Mii de

bănățeni au manifestat, duminică, pentru un guvern al F.N.D.”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 1).

Și la Ferdinand, ziua de duminică a fost zi de sărbătoare pentru populație. „La întrunirea convocată de F.U.M. au luat parte muncitori și țărani din Ferdinand, precum și delegați din împrejurimi, cetățenii din Ferdinand așteaptă, de două luni, să se facă dreptate în țara aceasta”.

„Când s-au intonat imnurile român, sovietic, englez, american și Marseilleza – muncitorii, în mod disciplinat, grupați în coloane și demonstrând în contra fascismului și guvernului care nu vrea să plece, au trecut prin fața comandamentelor militare sovietice și române, manifestându-și simpatia față de cei care luptă pentru România liberă și democratică” („Guvernul trebuie doborât. Mii de bănățeni au manifestat, duminică, pentru un guvern al F.N.D.”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 1).

După aceea, manifestații au trecut în fața Casei Muncitorilor, iar adunarea a votat, în unanimitate, o moțiune în care cere „plecarea imediată a acestui guvern, care se cramponează de fotoliile ministeriale și, înfierând atitudinea antipopulară și antidemocratică a aceluia care împiedică formarea noului cabinet, cer un guvern al F.N.D., reprezentantul tuturor partidelor democratice” („Guvernul trebuie doborât. Mii de bănățeni au manifestat, duminică, pentru un guvern al F.N.D.”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 1).

Pentru același obiectiv – guvern F.N.D., „la Bocșa Română, trei mii de cetățeni, muncitori și țărani, au cerut plecarea guvernului reacționar și înlocuirea lui cu un guvern al F.N.D. Întrunirea, convocată de organizațiile politice și patriotice din F.N.D., s-a ținut în sala mare a Casei Muncitorilor din localitate. A fost deschisă de Constantin Jumanca. Primul care a luat cuvântul a fost Antalag Petru, în numele Sindicatelor Unite. «Ridicarea la luptă a poporului a fost singurul mijloc eficace prin care lupta împotriva hitlerismului poate fi dusă la bun sfârșit. Cu forțe unite să luptăm pentru îndeplinirea tuturor revendicărilor clasei muncitoare, revendicări înscrise în Platforma F.N.D.»” („Guvernul trebuie doborât. Mii de bănățeni au manifestat, duminică, pentru un guvern al F.N.D.”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 1).

Prietenul Mureșan Nicolae, în numele U.P., a arătat că guvernul de azi era împotriva intereselor poporului. „Prin demisia lui Pătrășcanu și Titel Petrescu a fost demascată politica reacționară a acestui guvern. În consecință, Mureșan declara că voiau un guvern în care să fie reprezentate toate organizațiile politice democratice. Orice guvern, care ar lua ființă fără reprezentanții acestor organizații, nu ar avea sprijinul maselor” („Guvernul trebuie doborât. Mii de bănățeni au manifestat, duminică, pentru un guvern al F.N.D.”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 4).

Din partea P.S.D. a luat cuvântul Jumanca, care a arătat că actul de la 23 august era sabotat de guvern. „Un guvern care a avut, drept ministru, pe Potopeanu, criminal de război, care are pe Aldea la Interne, nu mai putea rămâne în fruntea țării. Numai un

guvern care să aplice Platforma F.N.D. poate scoate țara din haosul în care a fost târâtă de regimul antonescian” („Guvernul trebuie doborât. Mii de bănațeni au manifestat, duminică, pentru un guvern al F.N.D.”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 4).

Ioan Prică a vorbit în numele U.T.C.-ului, arătând situația nenorocită a ucenicilor și tinerelor calfe de la U.D.R. (Zahiu 1971, 90-115) Se impuneau măsuri grabnice pentru salvarea lor.

Surulescu Mihai, muncitor de la U.D.R., a vorbit nu numai muncitorilor de la Reșița, arătând că, „în administrația U.D.R.-ului, funcționează aceiași zbiri care au terorizat muncitorimea, în timpul regimului de teroare al lui Antonescu”, iar Gilbert a adus salutul Comisiei de Organizare a Sindicatelor Unite. „Guvernul antipopular de astăzi – declară acesta – compromite și sabotează efortul de război și, prin Aldea, împiedică poporul să se organizeze, să-și aleagă reprezentanți din popor”, și, în consecință, guvernul trebuia alungat și cerea un guvern care să fie din popor, pentru popor („Guvernul trebuie doborât...”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 4).

În încheierea întrunirii, Jiva a luat cuvântul din partea Partidului Comunist: „Ne-am adunat aici, pentru ca să arătăm hotărârea noastră de luptă pentru un guvern F.N.D. Toate forțele democratice cinstite trebuie să se unească, într-un singur front de luptă pentru răsturnarea clicii guvernamentale de azi. Greșelile democrației din trecut au împins țara în tabăra lui Hitler. Aceste greșeli nu mai trebuie repetate. Unitatea noastră de azi va veghea și va demasca orice încercare de a înșela poporul” („Guvernul trebuie doborât...”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 4).

În finalul întrunirii a fost votată o moțiune, în care „Adunarea Populară din Bocșa Română a aderat, cu însuflețire, la Platforma F.N.D.” („Guvernul trebuie doborât...”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 4).

Și la Caransebeș, mii de cetățeni au manifestat, duminică, împotriva guvernului care îi compromitea în fața națiunilor iubitoare de libertate. „Cetățenii din Caransebeș au cerut, cu hotărâre, înlăturare guvernului și uneltelor lui din administrația orașului și mărirea efortului de război, pentru distrugerea definitivă a tiraniei hitleriste. «Numai un guvern poate realiza aceste imperative imediate ale poporului român»” („Guvernul trebuie doborât...”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 4).

Ziua de duminică a fost o zi de sărbătoare și la Ferdinand (azi, Oțelu Roșu – n.n.), pentru populația din zonă. La întrunirea convocată de către F.U.M. au luat parte muncitorii și țăranii din Ferdinand, precum și delegații din împrejurimi. („Guvernul trebuie doborât...”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 4).

La această adunare, printre altele, au fost amenințate, cu răspunderea, partidele istorice. Se specifică dorința cetățenilor din localitate, care „așteptau, de două luni, să se facă dreptate în țara aceasta. Partidele care sprijină, în mod constant, acest guvern și uneltelor lui criminale, vor avea de dat socoteală pentru atitudinea lor. Ele au mai sabotat, odată, concentrarea tuturor forțelor democratice și o sabotează și azi”. În

consecință, cereau „imediată înlăturare a guvernului antipopular de azi și înlocuirea lui cu un guvern care să ducă la îndeplinirea năzuințelor poporului, cuprinse în Platforma F.N.D.” („Guvernul trebuie doborât...”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 4).

Comuniștii bănățeni au protestat și împotriva scumpirii hârtiei de tipar, acuzând guvernul că este dușman al culturii. Ei catalogau decizia Consiliului de Miniștri (aceasta era denumirea oficială a guvernului – n.n.) de a aproba scumpirea, cu aproape 60%, a prețului hârtiei, ca ultima verigă în lanțul de măsuri reacționare luate de acesta. Scumpirea prețului hârtiei urmărește să îngreuneze acțiunea presei de ridicare a nivelului cultural și politic al poporului, acțiune care stă la baza oricărui regim sincer democratic. În numele sutelor de mii de muncitori, țărani și intelectuali (acum, comuniștii aveau nevoie să vorbească și în numele lor – n.n.), care își reduc, zilnic, din hrana lor, pentru ca să cumpere o gazetă sau o carte, *Luptătorul Bănățean* protestează împotriva măsurii și chemau pe toți cititorii lor, chemau pe toți democrații sinceri să înfiereze hotărârea guvernului, care s-a dovedit, odată mai mult, un instrument al reacționarilor obscuranțiști și a cartelurilor, lacome de câștig („Guvernul, dușman al culturii”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 1).

Pentru a-și atrage țărani de partea lor și a lovi în P.N.Ț., comuniștii bănățeni insistă pe ideea împrumutării țăranilor. Ei atacă pe Al. Jebeleanu, pe atunci redactor la oficiosul P.N.Ț. din Banat, ziarul *Vestul* (Păiușan 2013, 53) care publicase, în respectivul ziar, un articol intitulat „Împrumutarea țăranilor”, articol care era taxat ca o apărare a punctului de vedere național-țărănist, în materie de expropriere rurală, și o replică la observațiile critice formulate în articolul lor precedent („P.N.Ț. și împrumutarea țăranilor”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 2).

În concepția comuniștilor, împrumutarea nu putea fi amânată, iar Al. Jebeleanu voia să demonstreze că împrumutarea țăranilor trebuia amânată. Acesta dezvolta un singur argument, care putea pretinde o considerație atentă: riscul că, printr-o împrumutare imediată, producția agricolă va scădea, iar economia națională să sufere, fiindcă proprietarii expropriați, pe lângă un sistem și plan de cultură, au vite și unelte de muncă, precum și sămânță, pe când țăranul sărac, avizat la împrumutare, nu numai că nu le are, dar nici nu i se pot procura imediat, din cauza condițiilor grele vizate de război. În consecință, terenurile expropriate vor fi lucrate cu unelte mai rudimentare decât înainte, putând fi chiar nelucrate, ceea ce va determina scăderea producției agricole („P.N.Ț. și împrumutarea țăranilor”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 2).

Comuniștii doreau să confişte inventarul agricol al marilor proprietari și să îl repartizeze țăranilor săraci. Deci, pentru utilizarea imediată a acestora, articolul V, aliniatul b, din programul F.N.D. prevedea procurarea de inventar agricol, pe seama marii proprietăți și a statului. Deci, odată cu exproprierea terenurilor se vor expropria, în folosul împrumutării, o parte din inventarul agricol al moșierilor, o parte proporțională cu cuantumul expropriat. Această operație se va aplica, firește, în cazurile



când proprietarul dispune de un utilaj țărănesc divizibil. „În spiritul proiectului de program al F.N.D., utilajul boieresc urmează să fie aplicat și la cultivarea loturilor de împrăștiere, sub conducerea unui comitet sătesc” („P.N.Ț. și împrăștierea țăranilor”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 2).

„Or, dl. Jebeleanu – scrie cotidianul comunist bănățean – socotește că boierii nu au nimic cu patriotica datorie de a menține nivelul producției agricole, aceasta trebuind să fie îndeplinită, exclusiv, prin suferințele și sacrificarea celor săraci și fără pământ. De prisos să intrăm în detalii cu privire la procurarea semințelor, care, mai ales acum, când nu s-a făcut export, se găsește din belșug în magazinele moșierilor, de unde să se distribuie la țărani. În concluzie, amenințarea cu prăbușirea producției agricole, în urma unei exproprieri rurale, rămâne o simplă gogoriță, bună să sperie pe cei neorientați în realitățile agrare. Că moșierii bat monedă sunătoare din ea (sic!) e foarte firesc, căci interesul lor este să amâne și să saboteze exproprieră. Numai că și țărani au un cuvânt de spus în această chestiune” („P.N.Ț. și împrăștierea țăranilor”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 2).

Jebeleanu mai era învinuit, de presa comunistă, că el găsește că nu este oportun să se facă exproprieră acum, când iarna bate la ușă. „Luăm, deci, la cunoștință, dimpreună cu țărani care așteaptă lucrul ogorului. Firește că doar nu le pasă, promulgă decrete de împrăștiere. Fiindcă, pe vremea rea, ei nu se pot deplasa la Minister, ca să-și primească pachetele cu loturi. Dar acolo unde Jebeleanu se întrece și pe sine este în argumentul final: «țărani noștri vrednici sunt mobilizați, luptă alături de armatele aliate pentru distrugerea hitlerismului. Pe cine, deci, să-l împrăști-rești, cine să lucreze pământul venit pe neașteptate, câinii care urlă a pustietate?»” („P.N.Ț. și împrăștierea țăranilor”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 2).

„Într-adevăr, închipuiți-vă pe soldatul nostru, să aflu – pe front – că au fost împrăștiți. Mai ales că loturile cad pe neașteptate, adică «pleașcă». Cine să le ia în primire, cine să le muncească? Căci soldații noștri nici nu au familii, deoarece, după cum știm cu toții, ei nu se recrutează din civili. Și, în timp ce Jebeleanu și alți scribi ai P.N.Ț. inventează subterfugii de acest fel, pentru a obține amânarea împrăștiării, moșierii din acest partid nu cruță niciun mijloc ca să-și salveze moșiile. Recurg, în acest scop, la cele mai «patriotice» acțiuni, vând sau camuflează, prin vânzări fictive la prieteni, părți importante de terenuri, pentru ca exproprieră să nu-i apuce cu întindere peste 50 ha. În felul acesta vor să saboteze împrăștierea țăranilor, defăimându-i sensul în special. Apoi, pe zi ce trece mai îndrăzneți, sabotează muncile agricole, sperând pe țărani cu rechiziționarea vitelor de muncă, de către armata sovietică, dacă le scot la lucrul ogorului. Firește că lor nu le pasă dacă țara e înfometată sau pierde recolta... numai hambarele și pungile lor sunt pline din trecut” („P.N.Ț. și împrăștierea țăranilor”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 2).

Jaful și crimele făcute de germani, chiar împotriva conaționalilor lor, sunt, și ele, prezentate: „Ce a rămas după ce au trecut hoardele teutone prin orașul Jimbolia?

Prăpăd, lacrimi, moarte. Opt patrioți au plătit, cu viața lor, faptul că au fost, întotdeauna, luptători neînfricați împotriva barbariei hitleriste” (Marin, Oancea 1971, 285-327).

Înmormântarea care s-a făcut, în prezența a peste 5.000 de oameni, a fost oficiată de trei preoți. „La căpătâiul celor care ne-au părăsit, pentru totdeauna, a vorbit membrul de partid Covaci, din partea organizației antifasciste din Jimbolia, Fieru Constantin de la U.P., Mayer și Cocoș de la social-democrații din Timișoara și, din partea P.C., Gavrilenco” („Pe unde au trecut hitleriștii. Înmormântarea victimelor terorii hitleriste din Jimbolia”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 2).

Acesta a spus, cu durere, că aduce ultimul salut, din partea Partidului Comunist, acelor tovarăși care au plecat din rândurile lor, pentru totdeauna. „Ei n-au plecat fiindcă n-au mai avut zile de trăit, ci au plecat fiindcă au fost uciși de bandiții lui Hitler. Fiara fascistă, lovită de moarte de loviturile armatei roșii, în retragerea sa disperată, încearcă să distrugă și să ucidă pe toți acei care refuză să se facă uneltele ei. Rezistența lor i-a costat viața. Noi – declara Gavrilenco – nu vom uita, niciodată, faptele făcute de tinerii hitleriști și îi vom răzbuna pe tovarășii noștri („Pe unde au trecut hitleriștii. Înmormântarea victimelor terorii hitleriste din Jimbolia”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 2). „ Cei ce au luat cuvântul de adio, au arătat lupta dispăruților, demascând atitudinea de sprijinire și de participare, la crimă, a hitleriștilor din Jimbolia. Un tovarăș a arătat cum au fost maltratați și măcelăriți acești patrioți. Mulțimea plângea... cu hohote” („Pe unde au trecut hitleriștii. Înmormântarea victimelor terorii hitleriste din Jimbolia”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 2).

Comuniștii încercau să atragă, de partea lor, mai ales tineretul mai puțin educat. Este cazul și tinerilor ucenici bănațeni. Ei reliefau că, prin lungirea timpului de ucenicie la patru ani, regimul fascist a aruncat tinerii muncitori în ghearele exploatării. Sub pretextul că ucenicii învață meserie, li se plătește un salariu care depinde de bunul plac al stăpânului. În cele mai multe locuri, acest salariu nu trece de 800 de lei săptămânal. Lucrează ca și muncitorii calificați, în plus sunt obligați să facă toate muncile de corvoadă. Din salariile de 6 lei pe oră, pâinea goală nu și-o pot cumpăra. „Chiar și astăzi vin plângeri din partea ucenicilor, că sunt bătuți ca niște câini înfometați, apoi și sunt obligați de către patron, care, acum, sabotează producția, sub motivul că n-au bani și materiale”.

În consecință, ei cereau desființarea sclaviei muncitorilor, curățirea tuturor resturilor de fascism, salariu egal la muncă egală, tratament omenesc pentru ucenici și condiții de muncă pentru întregul tineret muncitoresc („Ucenicii luptă împotriva exploatării fasciste”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 2).

Ucenicii se organizau în sindicat, duceau lupta pentru nimicirea fascismului și pentru ridicarea muncitorului, în frunte cu tineretul comunist. Ei reprezentau o forță și vor lovi, în toate metodele de exploatare fascistă, cu ciocanul. „Cum au lovit muncitorii în carcerile lui Antonescu. Exemple: fabricile «Hammer și Ney», «Frații Friederich», «Boszak», «Dura», «Ilsa», «Texta», «Wantum», «Prima fabrică bănațeană de mănuși»,

«Szabatka», «Croitorie»... «Romitex», «Rosi», «Braun» – dentist, «Rami», «Dermata», «Goely Hemm», «Zikelli», «Măcelăria Avram», C.F.R., «Lenyö», «Helicon» și Căminul nr. 1. Tinerii organizați din aceste fabrici au luat parte la ședința sindicatului unic” („Ucenicii luptă împotriva exploatării fasciste”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 2).

Comuniștii bănățeni reușiseră, deja, să aibă o oarecare influență în anumite plăși bănățene. În această ordine de idei este și o scrisoare, scrisă de un grup de țărani din comuna Gătaia, o localitate cu o semnificativă populație maghiară (Bunescu 1982, 14-15).

În scrisoare se releva că, în această reședință de plasă (Gătaia era și una din reședințele celor 13 plăși pe care le avea județul Timiș-Torontal – n.n.), nu s-a schimbat nimic. „Hitleristul Opellts, subnotarul care a fost casierul organizațiilor hitleriste locale, este, și azi, în funcțiune. Hitleristul Römer umblă liber. Tirak și Deszö Lajos, care s-au dus către liniile germane, la Deta, acum au venit înapoi și umblă liber. Unul din ei s-a cerut voluntar în Armata Română, ca, sub scutul hainelor militare, să se ascundă de răspunderi. Hitleristul Neuram Gruter, care, sub dominația hitleriștilor, și-a făcut moșie mare și vilă, a plecat cu nemții... Comercianta hitleristă, care are «copiii la Hitler», iar unul a fost prins făcând spionaj, de către trupele sovietice, iar ea umblă liberă. Din ce cauză? Pentru că toate autoritățile locale sunt mânăjite, că șeful Postului (de jandarmi – n.n.) și al Secției... înțeleg să primească fel de fel de cadouri și bacșiș, în schimb știu să terorizeze, cu vechile metode fasciste, oameni pașnici și cinstiți. Așa ne susțin pe noi, săracii? Apărând pe toți legionarii, fasciștii, hitleriștii și hoții. Noi vedem că ei lucrează sub o pălărie, tot ca pe vremea lor. Noi știm cum putem să curmăm aceste rele. Numai organizați” („Ne scriu țărani. Domnii fasciști din comuna Gătaia”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 4).

„La noi sunt o serie de abuzuri – se subliniază în scrisoare –, pe care noi le vom demasca și ticăloșii vor fi judecați de Tribunalul Poporului... Când a fost totul evacuat, a fugit șeful de post și secție și ne-a lăsat, în sat, pe vreo câțiva civili, cu arme, ca să ținem rezistența; ne-au spus că, dacă vin înapoi, au să aranjeze pe hitleriști. De ce nu se iau măsuri? Noi cerem arestarea imediată a acestor hitleriști, fasciști și legionari, conform convenției de armistițiu, și curățirea întregului aparat de conducere de la noi. Știm că cioară la cioară nu-și scoate ochiul, dar să aibă grijă să nu ne luăm după ei și, atunci, nici picior de fascist nu mai scapă” („Ne scriu țărani. Domnii fasciști din comuna Gătaia”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 4).

La fel, comuniștii cer schimbarea, cu orice preț, a autorităților din comunele județului Severin. Ei semnalează, în stilul lor caracteristic, că, în comunele învecinate, Teregova și Globucraiova, autoritățile fasciste au rămas la locul lor și vor să continue activitatea antipopulară. La Teregova au pus impozite grele asupra locuitorilor comunei, pentru construirea unui „Palat Administrativ”, în loc să se ușureze țăranilor investițiile pentru recolta anului viitor („Lupta țăranilor din Severin”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 4).

„La Globucraiova, primarul Petru Veltănescu, agent hitlerist, vrea să împiedece organizarea țăranilor, cu mijloace teroriste legionare. Ion Gherescu, secretarul Frontului Plugarilor, a fost hăituit și bătut de către agenții plătiți ai primarului bătaș. Iosif Constantinescu îi ține locul” („Lupta țăranilor din Severin”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 4).

„Metodele legionare ale primarului n-au putut împiedeca pe țărani, în voința lor hotărâtă de a apăra drepturile și interesele lor. Țăranii din sat au ales un comitet al Frontului Plugarilor, care a promovat nevoile țăranilor din Globucraiova. Comitetul a cerut ancheta Prefecturii, pentru verificarea administrației comunale, și s-au înființat formațiuni de luptă patriotice, pentru stabilirea ordinii în sat, tuturor antifasciștilor, pentru pedepsirea agenților hitleriști” („Lupta țăranilor din Severin”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 4).

Și articolul din organul de presă comunist bănățean se încheia cu îndemnul de a alunga primarii antonescieni și să pună, în fruntea comunelor, reprezentanți adevărați ai plugărimii, care vor desființa și taxele ilegale și vor avea grijă de strângerea recoltei. („Lupta țăranilor din Severin”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 4).

Aviația germană continua să bombardeze localitățile bănățene. Împotriva acestor bombardamente a protestat și gruparea femeilor din Apărarea Patriotică, care „a luat la cunoștință, cu indignare și revoltă, de actul de teroare al hoardelor hitleriste”. În protestul lor se releva că „centrul frumos al orașului nostru este ruinat. Spitalele au fost bombardate și mulți răniți au murit. Cetățeni pașnici au fost uciși. Cine poartă vina? Oare numai bandiții înrolați în armata lui Hitler, sau și hitleriștii și legionarii din interior, care n-au fost, nici până astăzi, arestați și pedepsiți. Au știut, cu toții, că se va bombarda. Avem informații precum că unii dintre ei au aparate de radio, alții, și astăzi, țin corespondență cu Germania. Femeile hitleriste se mai adună și uneltesc contra statului. Prizonierilor sovietici, desculți, bolnavi și înspăimântați, nu puteai să le dai ajutor. Dar Nemții căzuți în prizonierat, acei Nemți care ne-au ucis frații, frații noștri, în lupta pentru apărarea orașului și care ar fi fost în stare să ne ucidă pe toți, cu ajutorul complicilor lor de aici, dacă glorioasa Armată Roșie n-ar fi sosit la timp, primesc, zi de zi, pachete cu alimente, îmbrăcăminte și încălțăminte. Noi nu avem destulă pâine pentru copiii noștri, nu știm cum îi vom trimite la școală sau la muncă, fiindcă sunt desculți și în zdrențe, iar pâinea noastră și a copiilor noștri continuă să hrănească pe dușmanii noștri de moarte” („Moarte bandiților hitleriști și legionari”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 5).

„Acum ne-am convins cine ne este prieten și cine ne este dușman. Astăzi, situația este clară pentru întreg poporul român. Hitleriștii sunt dușmanii noștri și ai omenirii. Ei întrebuințează, în lupta lor criminală, cele mai mârșave metode. Ei au întrebuințat spitalul «Notre-Dame» ca magazin pentru explozive. Acești pirați bombardează biserici, spitale și case de locuit. Iată, aceștia sunt cei care distrug, de natură barbară”

(„Moarte bandiților hitleriști și legionari”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 5).

„Însă, autoritățile noastre, nici acum, nu văd drumul democrației. În loc să-i scoată pe hitleriști, pentru curățirea minelor, îi scoate pe muncitorii din fabrici, stingherind producția. Iar cei vinovați trebuie să se înjosească! În numele tuturor femeilor și mamelor democate, patriotice, cerem fapte imediate. Cerem, până nu e prea târziu. Cerem, pline de indignare și revoltă, să plece guvernul. Să plece călăii neamului de la cârma țării” („Moarte bandiților hitleriști și legionari”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr.40, 2 noiembrie 1944, p. 5).

Deci, și femeile sunt folosite de către comuniști în lupta politică, ca orice element care le este favorabil. Femeile din A.P., fondată de către comuniști, declarau că voiau un guvern al F.N.D., format din unirea tuturor forțelor așa-zis democratice, care să ajute, din toate puterile, Armata Sovietică și Armata Română, zdrobind, cât mai grabnic, hitlerismul și voiau autorități locale care să curețe aparatul de stat și fabricile, orașul și regiunea de dușmanii poporului. Mai solicitau arestarea și judecarea imediată a tuturor hitleriștilor, oriunde sunt ascunși și chiar dacă poartă uniformă militară română. Finalul intervenției femeilor din A.P. era: „Moarte bandiților hitleriști și legionari” („Moarte bandiților hitleriști și legionari”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr.40, 2 noiembrie 1944, p. 5).

Comuniștii doreau să se infiltreze și chiar să conducă și învățământul superior din țară. Cotidianul comunist bănățean chiar solicita epurarea profesorului universitar dr. Horia Hulubei, rector al Universității din București, un savant de talie mondială și membru al Academiei Române (Rusu 2016, 782-783).

„Cunoscutul fost rector antonescian al Universității din București – scria organul de presă comunist bănățean – se izbește de consecințele josniciei lui. El a publicat, într-o gazetă din Capitală, o scrisoare în care câțiva profesori bucureșteni încercau să-l prezinte ca unul care a protejat mișcările de stânga din Universitate. Ziarul *România Liberă* a arătat cum numitul, în calitate de ambasador cultural al lui Ică (așa i se spunea lui Mihai Antonescu, și el profesor la Facultatea de Drept a Universității din București – n.n.), a toastat, la Berlin, în sănătatea marelui Führer cancelar, Adolf Hitler”. Mai departe s-a arătat cum, în unul din discursurile sale, a rostit fraza că «luptând alături de Germania, împotriva bolșevismului, poporul român este fericit că poate contribui la înfăptuirea unei Europe mai bune și mai drepte». Acestea țin, desigur, de arsenalul luptei ce a dus-o savantul Hulubei, pentru democrație și mișcarea de stânga” („În vederea epurării universitare”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 5).

„Noi, timișorenii, venim să completăm istoria zbuciumului său democratic. Într-adevăr, aici, la Timișoara, a reușit să ne plaseze, ca profesori în facultăți de științe, doi cunoscuți corifei legionari. Cum introducerea celui de-al doilea întâmpina rezistența Consiliului Facultății, el e socotit că protejează mișcarea de stânga, amenințând, prin complicele lui local, profesorul germanofil Ion Tănăsescu, pe contracandidatul

cunoscutului legionar, că, dacă insistă la concurs, s-ar putea lua în considerare că este comunist” („În vederea epurării universitare”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 5).

„Nu putem stărui, acum, mai mult asupra personajului care a înfruntat Rectoratul Universității din București cu Președintele Consiliului de Administrație, a lui Göring (Panu 2014), la Reșița. Vom reveni la timp, atât asupra lui, cât și asupra complicelui lui, Tănăsescu, purtătorul de cuvânt al propagandei germane în Consiliul Facultății de Științe din Timișoara, proaspăt numitul decan al acestei facultăți, probabil în vederea epurării” („În vederea epurării...”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 5).

Organul de presă al Regionalei P.C.d.R. din Banat anunța că generalul Constantin Sănătescu a fost încredințat, de regele Mihai, cu formarea noului guvern, care va fi politic, cu participarea tuturor partidelor, adică P.N.Ț., P.N.L. și F.N.D., și că aceștia au căzut de acord cu principiile călăuzitoare ale noului cabinet. Erau în curs, încă, discuțiile referitoare la soluționarea unor chestiuni de detaliu. Noul guvern va fi format în cel mai scurt timp („Știri din țară. Generalul Sănătescu încredințat cu formarea unui guvern politic de concentrare democratică”, în *L.B.*, Timișoara, anul I, nr. 40, 2 noiembrie 1944, p. 6).

Comitetul Regionalei Banat al P.C.d.R. a ținut, în data de 3 noiembrie 1944, la Timișoara, o adunare a membrilor și candidaților de partid. Adunarea a fost prezidată de către Silaghi, Mogyorossy (Moghioroș – n.n.) Estera, Pirău, Gavrilenco și Kali. (Arhivele Naționale - Serviciul Județean Timiș, fond Comitetul Regional Banat al P.C.d.R., d. 1/1944, f. 37).

În deschidere a luat cuvântul comunistul Ioan Pirău, care a subliniat faptul că s-au adunat, într-o ședință plenară a partidului, atât membri ai partidului, cât și candidați de membri. „Până acum, P.C. a trebuit să lucreze sub pământ (adică în ilegalitate – n.n.). Azi, când partidul corespunde unui partid de guvernare, am hotărât să convocăm această adunare în urma insistențelor acelora care au înaintat cereri să fie membri de partid. P.C. nu înțelege să închidă porțile. Poarta e deschisă pentru fiecare muncitor cinstit, hotărât pentru luptă și care e convins de cauza P.C. Alegem un prezidium de onoare: tov. Stalin; din C.C. al P.C.d.R., Gheorghe Gheorghiu-Dej, Teohari Georgescu, Ana Pauker, Vasile Luca, Constantin Pârvulescu, Rangheț Iosif. Ca instructori din partea partidului: tov. Mogyorossy Estera, tov. Silaghi – din partea Comitetului Regional, și tov. Drăgan Ilie. Această ședință e organizată de Comitetul Județean: Pirău Ioan, Kali Ioan, Gavrilenco Nicolae, Maroczy Margareta, Ursache Petre, Bocasiu Iuliu, dr. Popovici Borislav și Obrad Comanov” (A.N.S.J.T., fond Comitetul Regional Banat al P.C.d.R., d. 1/1944, f. 37).

A urmat la cuvânt Silaghi, care a adus salutul Comitetului Regional și a declarat că se bucură că a ajuns la această ședință, fiindcă știe ce înseamnă a vorbi despre Partidul Comunist în ședință deschisă, venind acolo membrii de partid, cei care vor să fie în partid și diferiți oameni care știau ce înseamnă P.C. „Ținem să tragem (!)

diferența între P.C. și celelalte partide”, în măsura în care le permitea timpul, căci „despre P.C. se va vorbi în mai multe ședințe” (A.N.S.J.T., fond Comitetul Regional Banat al P.C.d.R., d. 1/1944, f. 37).

„Ne aflăm – sublinia Silaghi – în pragul zilei de 7 Noiembrie, acea zi care înseamnă o mare sărbătoare. Când vorbim despre 7 Noiembrie, trebuie să vorbim despre situația din Uniunea Sovietică. Dacă noi putem să ne adunăm, în această ședință convocată de P.C., astăzi, o datorăm, în primul rând, Partidului Bolșevic, ca organizatorul Armatei Roșii, înfăptuitorul a două revoluții, care a adus eliberarea poporului rus și a multor alte popoare din Europa. Despre Partidul Bolșevic din Uniunea Sovietică s-ar putea vorbi zile întregi. Ca să vorbești despre Partidul Bolșevic, trebuie să amintești de marele său conducător, Stalin” (Stalin 1948, 477-492).

„Noi, deși timpul este foarte scurt, nu putem să vorbim despre partid; totuși, vom aminti mai multe criterii caracteristice pentru Partidul Bolșevic. Dacă am putut să facem această adunare, apoi sigur că e o bucurie mare, fiindcă, timp de 20 de ani, P.C. a stat în umbră, într-o adâncă ilegalitate. Am trecut prin mari greutăți. Mărturie sunt morții noștri, miile de morți uciși în lupta de clasă. Amintim pe tov. Fucsel (Mauriciu – n.n.), apoi tov. Plăvăț de la C.F.R., fost partizan, tov. Szabo Arpad, omorât la Siguranța din Arad, după opt zile (corpul lui a fost strâns în șuruburi). Apoi, tov. Ocsko Terezia și avem, în alte regiuni, tovarăși care ne sunt dragi, tov. Bernat Andrei, Filimon Sârbu, Elena Sârbu, David Constantinescu, care au murit pentru poporul român, și mai ales pentru clasa muncitoare. Rog un minut de reculegere pentru aceștia. Prin greutăți mari a trecut P.C. în timpul dictaturii antonesciene. Însăși clasa muncitoare a avut foarte mult de suferit, în acest timp. În primul rând a suferit P.C., fiindcă cel mai mare dușman al partidului nostru era fascismul și dictatura fascistă care era la noi în țară. Au vrut să distrugă partidul nostru, dar nu au reușit. În expoziția aflată în această sală puteți vedea, în mică parte, prin ce metode a reușit partidul să trăiască, muncind subteran, cu închisorile pline de tovarășii noștri. Materialul nostru, totuși, a apărut și a ajuns la muncitori, și rămân mărturie cât de încercat este P.C. E o mărturie despre maturitatea acestui partid” (A.N.S.J.T., fond Comitetul Regional Banat al P.C.d.R., d. 1/1944, f. 37).

„Totuși, e o întrebare. Ce e, în definitiv, P.C. și care sunt caracteristicile lui, ce însemnătate are pentru clasa muncitoare, în primul rând. Acest lucru trebuie să fie clar în fața fiecăruia. P.C. e avangarda clasei muncitoare. El se deosebește profund de alte partide, care spun că servesc poporul sau clasa muncitoare. Noi știm foarte bine că, în fața muncitorimii și a poporului, vin oameni care se dau drept prietenii săi. Muncitorimea a văzut, pe spinarea ei, cine e dușmanul și cine e prietenul ei. A fost deșelată clasa muncitoare. Avea organizații sindicale și avea anumite libertăți, dar nu le-a putut păstra. Clasa muncitoare n-a urmat drumul trasat de P.C. și P.C. n-a fost destul de întărit” (A.N.S.J.T., fond Comitetul Regional Banat al P.C.d.R., d. 1/1944, f. 38).

„Care este rostul partidului nostru și acelora care susțin partidul nostru? Trebuie să ducă, în sânul clasei muncitoare, linia propusă de P.C., să mobilizeze masele largi în jurul platformei propuse de P.C. Aceasta e problema cea mai importantă. Mulți muncitori au rămas sub influența partidelor mic-burgheze, cred că politica e treaba guvernului. Dacă mai există acest lucru, trebuie să luptăm foarte hotărât împotriva lui. Ei spun că, în sindicate, să nu se facă politică. Noi știm, însă, că, în sindicate, trebuie să existe un regim democratic (adică comunist – n.n.). Până acum, când boierii (!) au vrut, au închis sindicatele. De aceea, e foarte important, pentru noi, că ce (!) guvern avem. Oamenii conducători din sindicate să fie comu-niști. Numai prin sindicate vom putea duce lupta mai departe. Trebuie să știe fiecare muncitor, să fie convins despre aceasta. Chiar în ultimul timp, au fost oameni în sindicate care au spus că n-ar trebui să vorbim despre Front și despre guvern. Acești oameni vin în sânul muncitorimii, ca să ne dezarmeze. Noi știm ce conducere trebuie să fie în stat. Muncitorimea nu trebuie să fie, întotdeauna, nicovala și ceilalți ciocanul. Eu nu cred aceasta. Aici vine rolul partidului nostru, să ducă o acțiune de lămurire a muncitorilor, cum poate muncitorimea să-și asigure o bucată de pâine mai mare? Numai în acest fel. Este o condițiune esențială, pentru cei care vin în P.C., să înțeleagă să fie în fruntea acestei lupte, căci, altfel, degeaba noi spunem că suntem un partid de avangardă. Aceasta e diferența dintre partid și muncitorime, căci parti-dul trebuie să fie în frunte, să fie gata de jertfă” (A.N.S.J.T., fond Comitetul Regional Banat al P.C.d.R., d. 1/1944, f. 38).

„Ca să fii membru de partid nu e ușor, sunt datorii grele, sutele de morți mărturisesc ce înseamnă să fii membru de Partid. Trebuie să facem, într-adevăr, totdeauna, opoziția noastră față de dușmanul de clasă. Între P.C. și partidele care pun un afiș afară, că de la ora cutare la ora cutare, e o mare diferență. Nu e ușor să ajungi în P.C., partid care a știut să organizeze ca România să iasă din război. Să fii membru în acest partid e mare cinste. Tov. Stalin scria, cu ocazia morții lui Lenin: «Noi, comuniștii, suntem oameni de o structură deosebită, suntem croiți dintr-un material aparte. Noi suntem acei care formăm armata marelui strateg proletar, armata tovarășului Lenin. Nimic nu este mai presus decât onoarea de a aparține acestei armate. Nimic nu este mai presus decât titlul de membru al partidului, fondatorul și conducătorul căruia e tov. Lenin»” (A.N.S.J.T., fond Comitetul Regional Banat al P.C.d.R., d. 1/1944, f. 38).

„Vedeți cu ce cuvinte arată tov. Stalin că P.C., ce fel de partid e. Oamenii trebuie să-și dea seama ce înseamnă a intra în partidul nostru sau în alte partide. Numai printr-o coeziune putem ajunge la țelurile noastre finale. Trebuie să cunoaștem sarcinile P.C. Sunt oameni care vin cu probleme radicale: comunism, revoluție etc. Ei vor să-și ascundă oportunismul lor. Noi trebuie să luptăm, acum, pentru Platformă în forul partidului; fără acest lucru, nu vom ajunge la socialism. Trebuie să înțelegem sarcinile actuale. Despre P.C. vom vorbi în mai multe ședințe, unde vom spune care sunt toate sarcinile sale. Oamenii care vor să lupte pentru clasa muncitoare trebuie să fie oameni luptători, disciplinați, care se subordonează politi-cului, plătesc cotizațiile regulat etc.



Deși avem pregătite mai multe lupte ca să vorbim, dar acum vorbesc despre lucrurile principale – afirma Silaghi” (A.N.S.J.T., fond Comitetul Regional Banat al P.C.d.R., d. 1/1944, f. 38).

O altă problemă adusă în discuție de liderul comunist era cea a naționalităților și a șovinismului, el însuși fiind etnic maghiar. „Aici e problema naționalităților – releva el. Nu poate să fie tovarăș cel care nu are, totdeauna, atitudine prietenoasă față de celelalte naționalități, de unguri, evrei și altele. Șovinismul nu aparține P.C. Noi știm ce a adus șovinismul clasei muncitoare. Dușmanii clasei muncitoare au ațâțat ura contra celorlalte naționalități. Și acum există, în ziarele profasciste, *Vestul* și altele, mârșave încercări de a rupe unitatea clasei muncitoare. Noi, însă, apărăm pe toți muncitorii cinstiți, indiferent de naționalitate. Aceasta este sarcina partidului nostru, să apărăm naționalitățile. Trebuie să știm că un popor care ține asupra alte popoare, nici el nu este un popor liber. E o chestiune vitală în Ardeal și Banat, e o Elveție aici. Noi trebuie să înțelegem popoarele conlocuitoare (nu minoritățile naționale – n.n.), maghiarii și evreii, germanii mai cu rezervă, și trebuie să atragem aceste popoare în lupta noastră. Acela care nu înțelege problema naționalităților, arăta Silaghi, e dușmanul clasei muncitoare și dușmanul P.C. Sigur, față de poporul german, care a ajutat, totdeauna, lupta împotriva Uniunii Sovietice și era contra poporului român, avem mai multe rezerve; față de maghiari și evrei, însă, care au avut, și ei, miile lor de morți și au suferit cu noi împreună, păstrăm cea mai mare prietenie. Să faci diferență de naționalitate înseamnă să fii dușmanul poporului român. Noi am învățat destul din acele ațâțări, care au fost aici” (A.N.S.J.T., fond Comitetul Regional Banat al P.C.d.R., d. 1/1944, f. 39).

O altă problemă analizată de liderul regionalei comuniste bănățene era Frontul Unic Muncitoresc. „Cu P.S.D. avem o alianță, de luptă împotriva fascismului și rămășițelor fascismului, deci trebuie să înțelegem că datoria noastră e de a colabora cu acest partid, împotriva partidelor fasciste și profasciste, care se identifică cu legionarii și în partidele lor” (Rămneanțu 1993, 305-306).

„Noi trebuie să avem – continuă Silaghi – o atitudine de prietenie față de P.S.D. Cu acesta avem o alianță pentru a distruge dușmanii noștri; el aparține liniei noastre. Tot la fel, alianța cu U.P., Fr. Plug., Sindicatele Unite. Un punct principal este lărgirea F.N.D. Prin aceasta vom ajunge la o lume mai bună. De Madosz și celelalte organizații naționale, trebuie să ținem cont și de ele. Trebuie să știm ce fel de organizație sprijină și care e atitudinea generală a partidului nostru” (A.N.S.J.T., fond Comitetul Regional Banat al P.C.d.R., d. 1/1944, f. 39).

„Ca problemă principală – reliefează liderul comunist bănățean – trebuie să vă spun ce e P.C. și cum trebuie să fie membrii partidului. P.C. e avangarda clasei muncitoare. Acest lucru înseamnă că partidul nostru trebuie să fie în fruntea clasei muncitoare, nu se poate concepe ca oamenii noștri să fie la coada mișcării unei acțiuni dintr-o fabrică. Noi trebuie să fim organizatorii acestei acțiuni. Aceasta e o chestie esențială. Fără aceasta, noi nu vom fi o avangardă. Acest lucru trebuie să-l introducem în viață. Nu știu dacă ați citit broșura partidului. În aceasta se scrie: «Partidul nu poate

să fie partid adevărat, dacă se mărginește să înregistreze ce simte și ce gândește clasa muncitoare, dacă se târăște în coada mișcării spontane, dacă nu știe să învingă inerția și indiferența politică a mișcării spontane, dacă nu poate să se ridice deasupra intereselor de moment ale proletariatului, dacă nu poate să ridice masele până la nivelul intereselor de clasă ale proletariatului» (A.N.S.J.T., fond Comitetul Regional Banat al P.C.d.R., d. 1/1944, f. 39).

„Adică noi, de la Partid, trebuie să vedem mai departe decât vede un simplu muncitor. Trebuie să învățăm muncitorimea că ea e o clasă. Rostul P.C. este de a educa clasa muncitoare, fiindcă oamenii partidului trebuie să vadă mai departe. Muncitorul vede că are nevoie de o bucată mai mare de pâine, dar omul de partid trebuie să vadă, mai departe, de ce are nevoie muncitorul. Să dea clasei muncitoare o conștiință, de clasă a muncitorimii. Dacă e în sindicat, poate să fie și în alt partid, însă trebuie să vadă că clasa (sic) muncitoare e o clasă care are interesele sale specifice și nu poate să fie reprezentată de un partid burghez. P.C. e menit de a educa clasa muncitoare” (A.N.S.J.T., fond Comitetul Regional Banat al P.C.d.R., d. 1/1944, f. 39).

Dă indicații și despre strategia și tactica de urmat de către P.C. Acesta trebuie să le cunoască, adică când trebuie să meargă înainte și când trebuie să se oprească. Numai partidul poate să facă acest lucru. „Tov. Stalin spune că nicio armată nu poate să fie condusă fără un stat-major. P.C. e statul-major al clasei muncitoare. Așa trebuie să vedem partidul nostru. Are artilerie, infanterie, syndicatele, mai multe organizații, pe care trebuie să le conducă. P.C. Fără acest lucru nu va ști să aibă influență, să convingă pe clasa muncitoare să meargă pe drumul cel just. Comuniștii din syndicate trebuie să explice acest lucru. Acesta e rolul lor” (A.N.S.J.T., fond Comitetul Regional Banat al P.C.d.R., d. 1/1944, f. 39).

„Partidul – relevă liderul comunist bănățean – nu e numai un detașament, ci o parte a clasei muncitoare. De aceea, nu e de mirare că partidul nostru, în mare majoritate, e format din fiii clasei muncitoare. Însuși din sânul muncitorimii trebuie să fie ales, deci, acest partid. Cei mai buni fii ai clasei muncitoare trebuie să fie în partid. Alte detașamente mai pot să fie, însă, detașamente organizate. Unii spun că sunt comuniști, însă de aici și de a fi membru în Partid, e drum lung. Nu se poate închipui partidul ca o turmă, în care fiecare să poată să fie membru de partid. Cei care spun că sunt comuniști, fără să fie într-o celulă, într-o organizație, nu sunt comuniști adevărați. Avangarda trebuie să fie organizată. Martov spune că fiecare poate să fie în partid, pe când Lenin (Stan, Tismăneanu, Lemni 2016, 267-274) spune că nu fiecare poate fi primit în partid. Nu se poate închipui ca cineva să fie comunist fără să facă ceva... Dacă n-are avea partidul nostru un caracter organizat, cu o disciplină mai severă decât disciplina militară, fiindcă e o disciplină conștientă, nu oarbă, n-am putea merge înainte. Fără un comitet central, fără un comitet regional, ar fi imposibil să poți conduce poporul muncitor. Aceasta e o chestie esențială. Partidul nostru e un detașament organizat. Partidul e forma cea mai înaltă a organizației de clasă a proletariatului. Mai avem alte organizații syndicale, asociațiile femeilor, Uniunea Tineretului și alte organizații ale

clasei muncitoare, dar, totuși, Partidul este cea mai înaltă organizație. Partidul vede mai departe decât e problema de moment. Sindicatele luptă pentru revendicări concrete, dar cine poate să vadă peste acestea e partidul, care trasează linia politică. Fără acest lucru nu poate fi un partid de avangardă” (A.N.S.J.T., fond Comitetul Regional Banat al P.C.d.R., d. 1/1944, ff. 39-40).

După această apologie a Partidului Comunist, se mai arată că „ar fi greșit să ne ducem numai în sindicat. Noi mergem, cu ei, și tot așa și în celelalte organizații. Așa le arătăm drumul. Dacă văd că e bine, atunci ne urmăresc. Noi convingem clasa muncitoare că pe drumul acesta trebuie să meargă, așa vom reuși dacă suntem în rândurile ei”.

Și caracterizarea și apologia organizației comuniste continuă, afirmându-se că „partidul e o unitate de voință indivizibilă, deoarece partidul nostru e un partid centralizat. La alte partide poate se permite aceasta. În partidul nostru, însă, nu pot să existe două centre. Fărâmițarea centrului ar însemna fărâmițarea clasei muncitoare. De aceea, e foarte important ca partidul nostru să fie condus de un comitet central și forurile celelalte. Partidul nostru a suferit mult din cauza fărâmițării. Dușmanii partidului vin să distrugă partidul nostru dinăuntru. Oamenii care au alte păreri caută să rupă, în două, partidul nostru. Văzând că nu pot distruge din afară, trimit oamenii lor, care se recrutează, regret, din clasa muncitoare, să ne distrugă dinăuntru. Lupta contra acestora nu înseamnă că în partidul nostru nu sunt păreri individuale. Sunt păreri personale, dar acestea trebuie spuse și discutate, dar, când s-a luat odată hotărârea, atunci trebuie să mergem pe acest drum. Dacă oamenii de partid spun ce anume e greșală, atunci putem îndrepta aceasta. Sigur că acest lucru nu poate să meargă la infinit” (A.N.S.J.T., fond Comitetul Regional Banat al P.C.d.R., d. 1/1944, f. 40).

Indicațiile date de liderul comunist continuă: „Partidul se întărește prin curățirea de elemente oportuniste. Partidul, chiar dacă nu are mulți membri, dar e un partid curat; înseamnă mult. Datorită acestui lucru, s-a putut ajunge la revoluția (în realitate, lovitura de stat – n.n.) din 1917, din Uniunea Sovietică. În Ungaria, partidul nu era curat și, de aceea, s-a ajuns acolo unde s-a ajuns”. În realitate, focarul bolșevic din Ungaria a fost stins de către armata română, la cererea Antantei (Brătianu 2001).

„Numaidecât trebuie excluse elementele nedisciplinate din și contra liniei partidului. Aceasta e chezașia că poți să învingi. Vă recomand să citiți broșura despre Partid. (nu i se dă nici autorul, nici numele – n.n.). E foarte important să știți ce e partidul, pe lângă chestiuni pe care le vom discuta în mod individual. Trebuie să știți un lucru, că numai prin luptă se poate intra în partidul comunist” (A.N.S.J.T., fond Comitetul Regional Banat al P.C.d.R., d. 1/1944, f. 40.)

Și Silaghi concluzionează că „7 noiembrie înseamnă, pentru poporul nostru, foarte mult, fără de care n-am avea atâtea libertăți, fără de care, poate, nici n-am exista. Fiecare om trebuie să-și încoarde toate puterile, pentru a mobiliza masele largi, pentru a aduce un guvern al său, pentru revendicările politice și economice. Numai așa putem

să ajungem la Partid”. Și își termină alocuțiunea apoteotic, clamând lozinci bolșevice și comuniste. (A.N.S.J.T., fond Comitetul Regional Banat al P.C.d.R., d. 1/1944, f. 40).

Deci, în luna noiembrie 1944, activitatea comunistă continuă pe aceleași coordonate, de infiltrare sau organizare a unor noi modalități de acțiune. P.C.d.R. rămâne, și în această zonă a țării, în plan secund, propunându-și să coordoneze, din umbră, anumite instituții, deși, la nivel de regiune, rămâne o organizație politică insignifiantă.

### Referințe bibliografice

- Brătianu, Gh., I. 2001. *Acțiunea politică și militară a României în 1919, în lumina corespondenței diplomatice a lui Ion I.C. Brătianu*. ediție îngrijită de Șerban Papacostea. București: Editura Corint.
- Bunescu, Traian. 1982. *Originalitatea politicii P.C.R. în rezolvarea problemei naționale în patria noastră, în Studii de istorie a Banatului* (în continuare SIB), Timișoara, VIII,, pp. 14-15.
- Gomboș, C., Constantin. 2018. *Focul căzut din cer*. Timișoara: Editura David Press Print.
- Marin, W.; Oancea, Gh., I. 1971. *Mișcarea antifascistă și revoluția populară în Banat*. f.e. Timișoara.
- Panu, A., Mihai. 2014. *Filii și mecanisme de propagandă nazistă în Banat. 1933-1945*. Cluj-Napoca: Editura Mega.
- Păiușan, Radu. 2013. *Activitatea Uniunii Patrioților (1944-1945) și a Partidului Național-Popular (1946-1949) în sud-vestul României*. Timișoara: Editura Stampa.
- Rămneanțu, Vasile. 1993. *Activitatea organizației județene P.S.D. Timiș-Torontal în perioada 1944-1946, în Banatica*, Reșița, 12 (II), 1993, pp. 305-306.
- Rusu, N., Dorina. 2016. *Membrii Academiei Române. Dicționar, 1866-2016*. ediția a IV-a revăzută și adăugită. București: Editura Academiei Române.
- Stalin, I., V. 1948. *Cursul scurt de istorie a Partidului Comunist (bolșevic) al Uniunii Sovietice*. ediția a III-a, București: Editura P.M.R.
- Stan, Marius; Tismăneanu, Vladimir; Lemni, Cezar. 2016. *Vraja nihilismului*. București: Editura Curtea Veche Publishing.
- Zahiu, I. 1971. *Reșița – istorie și contemporaneitate*. Reșița.

### Presă:

*Luptătorul Bănățean*. 1944. Anul I.

### Fond arhivistic:

Arhivele Naționale, Serviciul Județean Timiș, fond *Comitetul Regional Banat al P.C.d.R.*, 1944.

Vasile RĂMNEANȚU  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

## Aspecte privind starea de spirit a populației județului Timiș în anii 1987-1988

**Abstract: (Aspects regarding the state of mind of Timiș County's population in the years 1987-1988)**

Against the background of the problems faced by the Romanian economy in the period 1980-1989, the standard of living of the population fell more and more. In the present paper we intend to analyze the state of mind of the inhabitants of Timiș County, and in this sense we researched the archival fond of the Timiș County Committee of the Romanian Communist Party from that period. From the analyzed reports, emerges the dissatisfaction of the population against the shortage of basic food, the lack of hot water, the heat from homes, the frequent power outages. At the same time, the workers suffered salary penalties, due to factors that did not depend on them and in rural areas the peasants were receiving late the rights due to their work. All these causes, to which they were added other absurd measures taken by the political leadership of the country, as well as some abuses or acts of corruption of the authorities created a state of growing discontent among the majority of the population in Timiș County in the last years of the communist regime.

**Keywords:** *state of mind, economic crisis, dissatisfaction, Romanian Communist Party, Timiș County.*

**Rezumat:** Pe fondul problemelor cu care s-a confruntat economia românească în perioada 1980-1989, nivelul de trai al populației a scăzut din ce în ce mai mult. În lucrarea de față ne propunem să analizăm starea de spirit a locuitorilor din județul Timiș, iar în acest sens am cercetat fondul Comitetului județean PCR Timiș din anii respectivi. Din rapoartele analizate reiese nemulțumirea populației față de penuria de alimente de primă necesitate, de lipsa apei calde, căldurii din locuințe, de întreruperile dese de energie electrică. În același timp, muncitorii erau penalizați la salarii datorită unor factori care nu depindeau de ei, iar în mediul rural țăranii își primeau cu întârziere drepturile cuvenite în urma muncii depuse. Toate aceste cauze, la care s-au adăugat alte măsuri absurde luate de către conducerea politică a țării, precum și unele abuzuri sau acte de corupție ale autorităților, au creat o stare de nemulțumire crescândă în rândul majorității populației din județul Timiș în ultimii ani ai regimului comunist.

**Cuvinte-cheie:** *stare de spirit, criză economică, nemulțumiri, PCR, județul Timiș.*

Problemele cu care s-a confruntat economia românească pe toată durata deceniului al nouălea al secolului al XX-lea, la care s-a adăugat „criza plății datoriei externe care a fost una mai mult artificială, creată din nesăbuița și din orgoliul lui Ceaușescu” au dus la scăderea drastică a nivelului de trai al populației (Curticeanu 2007, 150-173; Burakowski 2011, 237-249; 271-277, 320-325; Anton 2015, 345-352; Iancu, Pavelescu 2018, 9-16).

În studiul de față ne propunem să analizăm starea de spirit a populației din județul Timiș din anii 1987-1988, așa cum a reieșit ea din rapoartele înaintate de către conducerea Inspectoratului județean al Ministerului de Interne către primul secretar al Comitetului județean PCR Timiș sau din documentele emise de către conducerea de partid și alte instituții județene.

Într-unul dintre primele rapoarte din anul 1987 trimise de către conducerea Inspectoratului județean Timiș al Ministerului de Interne către primul secretar al Comitetului județean PCR Timiș, Ilie Matei se consemna faptul că muncitorii din sectorul zootehnic CAP Cadăr erau nemulțumiți deoarece nu au primit retribuțiile din luna august 1986, aceștia afirmând că nu se vor prezenta la lucru până la achitarea salariilor ce li se cuveneau. În notă (17 ianuarie 1987) se arată că în decembrie 1986, conducerea CAP-ului a ridicat de la bancă suma de 30.000 de lei reprezentând plata avansurilor, dar acești bani au fost întrebuințați în vederea cumpării de la cetățeni a furajelor necesare pentru hrana animalelor (SJANT, Fond Comitetul județean PCR Timiș, d. 77/1987, f. 12).

Situația tensionată a persistat, în 18 ianuarie nici un îngrijitor de la Ferma zootehnică Cadăr nu s-a mai prezentat la lucru și astfel au rămas nemulse 120 de vaci.

Lucrurile au revenit la normal doar datorită intervenției primarului comunei Tormac (de care aparținea satul Cadăr), reușindu-se mobilizarea muncitorilor la lucru la orele prânzului. Se sublinia că la această stare de spirit negativă contribuiau și factorii de conducere, care erau dezinteresați de situația existentă în ferma respectivă.

Exista aceeași atmosferă și în rândul lucrătorilor de la fermele IAS Gătaia, aflate pe raza comunei Tormac, deoarece retribuțiile acestora erau plătite cu 2-3 săptămâni întârziere (SJANT, d. 77/1987, f. 13).

Nota din 23 ianuarie 1987 semnala că începând cu data de 16 ianuarie, „Întreprinderii județene de transport local Timiș” (IJTL Timiș) i s-a redus cota de energie electrică cu 15%, iar în urma acestei decizii a scăzut și numărul tramvaielor puse în circulație de la 286 la 235, iar a troleibuselor de la 191 la 153, fapt ce a dus la mărirea intervalului de timp dintre vehiculele de transport în comun între 15-20 de minute.

În aceste condiții se circula și mai aglomerat, pe unele porțiuni pe scări, fapt ce a dus la nemulțumirea călătorilor, „care proferează amenințări și comentarii ostile, existând pericolul degenerării în acte de dezordine”.

Nota precizează că în data de 23 ianuarie 1987 s-au primit dispoziții ca până la sfârșitul lunii ianuarie să fie redus consumul zilnic cu încă 10MW/h, preconizându-se întreruperea transportului electric în comun între orele 8,30-12,30 și respectiv 17,30-20,30.

Se mai sublinia că starea de spirit necorespunzătoare era cauzată și din cauza întreruperii energiei electrice pe rețeaua transportului în comun de către Întreprinderea de Rețele Electrice Timișoara (IRET) fără ca IJTL-ul să fie anunțat din timp pentru a fi

luate măsurile necesare în scopul prevenirii blocării circulației la intersecții și pe arterele aglomerate de circulație (SJANT, d. 77/1987, f. 19).

Au urmat alte măsuri dure privind economisirea energiei electrice. La 6 februarie 1987, într-o teleconferință cu primii secretari de județ, Nicolae Ceaușescu sublinia că s-au înregistrat depășiri foarte mari a consumului de energie în sectoarele neproductive, constatându-se că autoritățile au oprit producția și au stimulat „prin repartiții consumurile neproductive”.

În consecință, liderul comunist român anunța apariția în data de 7 februarie a decretului prin care consumurile de gaze și de energie electrică se reduceau cu cel puțin 20% în sectorul public și al aprovizionării populației. Măsura se aplica tuturor instituțiilor, inclusiv Comitetului Central, Consiliului de Stat, ministerelor (Ceaușescu precizând că și armata și Ministerul de interne erau cuprinse pe listă), spitalelor, școlilor etc.

El arăta în continuare că a discutat cu primarul Capitalei ca să fie reduse consumurile de gaze și energie electrică din instituțiile de orice fel cu 30 %, urmând a fi luate măsuri imediate ca toate unitățile, începând cu Consiliile județene și cele populare să reducă consumul de energie cu cel puțin 30% și „dacă se poate merge până la 40%”.

Ministerul Minelor, Energiei și Petrolului au primit sarcina de a stabili cotele reduse cu 30% pentru instituții și cu 20% pentru populație, iar dacă instituțiile vor depăși aceste cote, vor fi întrerupte gazul și energia electrică „fără nici un fel de discuție”.

Era redus și consumul de păcură (pentru centralele sau cazanele pe păcură), iar utilizarea motorinei pentru încălzit era interzisă complet, cei ce încălcau această decizie fiind considerați că „desfășurau activități de sabotare a economiei naționale” (SJANT, d. 26/1987, f. 1-3.).

Ceaușescu își exprima convingerea că toate aceste reduceri vor aduce un surplus de peste 50% de energie în sectoarele calde din industrie.

După ce a informat despre sancțiunile care vor fi aplicate populației în cazul depășirii cotelor de energie prevăzute, liderul PCR sublinia că „nimeni nu va avea de suferit că va fi mai puțină căldură în casă sau în birou”, urmând ca în instituții să se lucreze până la ora 17, cât era lumină naturală, deoarece „mai bine închidem activitatea decât să se folosească lumina” (electrică n.a.).

În cazul sectorului industrial, dacă se depășea consumul, amenziile urmau să fie plătite de către cei vinovați sau din fondul de participare la beneficii. El trasa sarcina de a se discuta cu muncitorii pentru ca aceștia să fie avertizați că dacă se consuma peste normele prevăzute, li se va reduce suma pe care trebuiau să o primească din participarea la beneficii.

Ceaușescu sublinia încă o dată că nu dorea să fie afectată producția industrială, urmând să fie realizată o organizare mai bună a procesului tehnologic în orele de vârf (SJANT, d. 26/1987, f. 3-7).

În „Decretul privind unele măsuri pentru raționalizarea consumului de gaze naturale și energie electrică” se sublinia că „economisirea la maxim a gazelor naturale și a energiei electrice reprezintă o cerință prioritară, o îndatorire patriotică a fiecărui cetățean”.

Se prevedea ca la gazele naturale livrate pentru încălzirea locuințelor, pentru pregătirea apei calde menajere și a hranei, cotele lunare stabilite pentru lunile februarie și martie vor fi mai mici cu 20% decât cele din acel moment (și acestea reduse în anii anteriori, n.a.), situația fiind identică pentru consumul de energie electrică. În cazul depășirii cotelor la gaze, se mergea până la întreruperea definitivă a livrării acestora. În privința instituțiilor, cotele erau reduse cu cel puțin 30% (*Scânteia*, 7 februarie 1987, p. 1).

O zi mai târziu, cotidianul central al partidului informa populația despre măsurile ce trebuiau luate pentru încadrarea în normele decretului. Astfel, când o persoană se afla într-o încăpere urma să rămână aprins doar un singur bec, iar becurile care consumau mai mult trebuiau înlocuite cu becuri de putere redusă, inclusiv de 15 W.

Populația era sfătuită să renunțe complet la aparatele electrice de încălzit, la frigidere, la aparatele de uz casnic ce puteau fi înlocuite prin „munci gospodărești” (mașini de spălat, aspiratoare), spațiile din fața locuințelor și curțile nu mai trebuiau iluminate, iar scările și holurile blocurilor urmau să fie iluminate la nivelul minim necesar.

În privința măsurilor ce erau necesare pentru reducerea consumului de gaze naturale, trebuia să se reducă la strictul necesar timpul de funcționare a arzătoarelor, să fie înlocuite arzătoarele neeconomicoase în imobilele încălzite cu gaze și să se excludă funcționarea lor în gol, interzicându-se folosirea gazelor de la bucătărie pentru încălzirea încăperilor (*Scânteia*, 8 februarie, 1987, p. 3).

Nota din 17 aprilie 1987 semnala apariția unor nemulțumiri ale locuitorilor din imobilele situate pe unele străzi de pe bulevardul Ana Ipătescu și Dâmbovița din Timișoara, ca urmare a faptului că de mai mult timp nu exista apă caldă la etajele III și IV.

Față de această situație, comentariile se transformau uneori în amenințări la adresa administratorilor sau în intenții de a se deplasa în grup la Întreprinderea de Construcții Reparații și Administrare Locativă (ICRAL) și IRET, cei nemulțumiți declarând că dacă autoritățile îndreptățite nu vor ține cont de cererile lor se vor adresa primului-secretar al Comitetului județean Timiș PCR.

Existau și nemulțumiri ale cetățenilor din zona Dâmbovița datorită modului în care era asigurată desfacerea mărfurilor alimentare, Întreprinderea comercială de stat pentru mărfuri alimentare cât și alți furnizori condiționând furnizarea produselor solicitate de cumpărarea și a altor mărfuri nevandabile (conserve de pește, pește congelat etc.), multe dintre aceste produse fiind expirate.



Astfel, de exemplu, la magazinul Alimentara din zona menționată mai sus, ouăle puse în vânzare au fost condiționate de vânzarea unor cantități de pește în stare de semiputrefacție cât și de conserve cu termen expirat (SJANT, d. 77/1987, f. 62).

Se specifica faptul că pe baza notei Inspectoratului județean al Ministerului de Interne au fost luate măsurile necesare pentru furnizarea apei calde în permanență în zonele afectate (SJANT, d.77/1987, f. 65).

La sfârșitul lunii aprilie 1987, locuitorii din Pișchia erau nemulțumiți față de decizia conducerii CAP-ului de a-i obliga pe cei care aveau grădini în intravilan să le cultive cu porumb și să predea la fondul unității agricole o cantitate de știuleți echivalentă cu o producție de 20.000 de kilograme la hectar, aceștia refuzând în consecință să mai lucreze suprafețele respective (SJANT, d. 77/1987, f. 69-70).

La „Solventul” existau nemulțumiri în rândul operatorilor chimiști, personalului tehnico-ingineresc legate de diminuarea repetată a retribuiției situație care se prefigura și în perioada următoare, cei afectați vrând să-și găsească alte locuri de muncă (SJANT, d. 77/1987, f. 78).

„Nota de informare în legătură cu aprovizionarea populației cu pâine și făină în perioada trimestrului III 1987” elaborată de către Direcția comercială a județului Timiș evidențiază că în perioada respectivă cota de grâu pentru pâine și făină era cu mult mai mică decât cea care a fost repartizată în același trimestru din anul precedent.

În aceste condiții, a fost depășită cota de grâu alocată pentru fabricarea pâinii, printre cauzele care au dus la această situație numărându-se producerea pâinii de tip „București” care a necesitat o cantitate suplimentară de grâu. Pe de altă parte, a crescut numărul celor care s-au aflat în oraș și județ în acel interval de timp (numărul mare de candidați la examenul de admitere în instituțiile de învățământ superior din Timișoara, al turiștilor care au vizitat orașul de pe Bega, precum și al muncitorilor sezonieri veniți din alte județe la muncile agricole).

Drept urmare, se precizează în document, au fost luate măsuri pentru restrângerea consumului de pâine, „Întreprinderea de Morărit și Panificație” (IMP) Timiș modificând treptat structura pâinii, reducând producția de pâine tip „București” și crescând ponderea pâinii integrale.

Totodată, în funcție de asigurarea unor materiale de adaus la pâine (ouă, grăsimi) s-a produs mai multă pâine „Suceava” de 500 grame (10-15.000 de bucăți zilnic), „produs care nu intra în calculul consumului de grâu, făcând parte din grupa produselor de patiserie proaspăte” și care a dus la reducerea consumului de pâine obișnuită.

De asemenea, se prevedea ca până la sfârșitul trimestrului respectiv, IMP Timiș să producă în locul pâinii „București” câte 10 tone de cozonac ardelenesc de 420 grame, prin care se va economisi consumul de grâu și care înlocuia pâinea.

În același timp, o altă măsură luată consta în menținerea în fabricație doar a sortimentelor cu gramajele cele mai mici posibile (pâine acloridă-300 grame, pâine „București” de 500 de grame în locul celei de 700, pâine integrală-de 600 de grame în loc de 800).

Avându-se în vedere că desfacerea se făcea la bucată, s-a stabilit măsura de „învechire” a pâinii cu peste 12 ore, inclusiv a celei integrale.

Pe de altă parte, autoritățile au decis limitarea comerțului cu pâine, intensificându-se controalele la centrele de vânzare din perimetrul gărilor, piețelor și din alte locuri unde populația „străină” de Timișoara și de județul Timiș venea să se aprovizioneze cu pâine.

Totodată, pâinea care se servea în creșe, cantine, grădinițe etc. era tăiată, obligatoriu, în felii pentru a se evita risipa.

Se prevedea ca prin IMP Timiș să se asigure la nivelul strict stabilit în plan făina pentru unitățile din teritoriu și în special pentru cele ale Cooperăției de consum, astfel încât să nu mai fie depășite cotele de pâine prevăzute în localitățile rurale.

A fost cerută reanalizarea tabelelor cuprinzând populația care era îndreptățită să se aprovizioneze cu pâine din fondul de cereale alocat, întrucât cifrele stabilite în urmă cu mai mulți ani nu mai erau valabile.

Se mai preciza că sortimentul de pâine „București” a fost fabricat potrivit indicațiilor Ministerului Industriei Alimentare, Achiziții Produse Alimentare (MIAAPA) în vederea valorificării superioare a cerealelor (SJANT, d. 2/1988, f. 75-77).

Tot din materialele elaborate de către Direcția Comercială a județului Timiș reiese că pe parcursul verii anului 1987 existau greutăți legate de aprovizionarea cu apă minerală a locuitorilor județului Timiș.

Astfel, s-a distribuit mai puțină apă minerală decât era prevăzut, printre cauze numărându-se numărul mic de mijloace de transport, precum și lipsa capsulelor la stația de îmbuteliere din Buziaș.

În ceea ce priveau celelalte produse alimentare de strictă necesitate, se arăta că pentru a asigura cantitatea de lapte de consum aproape de nivelul necesarului, a fost redusă producția de lactate proaspete și untul (cu 7 tone). În aceste condiții, cele 32 de tone de unt rămase au fost repartizate doar pentru asigurarea strictului necesar alimentației publice și consumurilor colective (creșe, grădinițe, spitale etc). Se evidențiază că pentru a asigura cantitatea necesară alimentării publice și a consumurilor colective, precum și câte 100 de grame/locuitor pentru populația îndreptățită din municipii, orașe, centre muncitorești, erau necesare minimum 72 de tone de unt pe lună.

La zahăr, Ministerul Comerțului Interior a redus repartiția pe luna august de la Întreprinderea de zahăr Timișoara cu 400 de tone (de la 800 la 400) și deoarece în luna respectivă factorii de resort au decis să se distribuie 1 kilogram de zahăr în municipii, orașe și centre muncitorești și 0,5 kilograme pentru cetățenii din mediul rural, se considera că nu era cazul diminuării cantității de zahăr deoarece s-ar fi creat nemulțumiri în rândul celor care nu și-au cumpărat zahărul până în acel moment.

Pentru rezolvarea problemei era necesară intervenția pe lângă organele competente pentru a nu se reduce repartiția cu 400 de tone ci doar cu cel mult 100 de tone (SJANT, d. 2/1988, f. 90-92).

Existau probleme mari, în plină vară, legate de aprovizionarea populației cu bere îmbuteliată și cu băuturi răcoritoare, iar în sectorul legumelor și fructelor aprovizionarea a fost necorespunzătoare, cu excepția cartofilor și a cepei.

Datorită cantității reduse de grâu destinată fabricării pâinii și a făinii pentru luna august, cantitatea de pâine era mai mică, impunându-se „măsuri deosebite de gospodărire”. Și la carne cantitatea alocată pentru luna august era mai mică față de cea din august 1986 (SJANT; d. 2/1988, f. 94-96).

În privința aprovizionării populației cu produse nealimentare, se arăta faptul că existau „goluri la desfacere” la confecții ușoare din țesături de bumbac, lenjerie tricotată din bumbac, încălțăminte cu fețe din piele, ață macrame, frigidere, congelatoare, televizoare color, mașini de cusut electrice, căzi de baie, cuptoare-aragaz, articole foto color, furnizorii având restanțe mari la aceste produse, aceștia invocând *sarcinile stabilite la export* (SJANT, d. 2/1988, f. 100).

Datorită acestei penurii de bunuri, în luna august 1987, exista o stare de îngrijorare în rândul unor cetățeni din Timișoara legată de modul defectuos în care se asigura aprovizionarea cu produsele agroalimentare necesare. Pe acest fond, în diverse unități comerciale sau în piețe erau lansate zvonuri și comentarii privitoare la faptul că în multe zone recoltele de legume și în special de cartofi erau compromise, ceea ce îi alerta pe unii cetățeni în perspectiva aprovizionării de iarnă.

Au fost, de asemenea, făcute aluzii în legătură cu un articol apărut recent în ziarul „Drapelul roșu” și care informa cetățenii că au fost livrate pe piețe cantități importante de cartofi, în timp ce în aprovizionare vânzătorii le relatau că nu au primit decât dovlecei, roșii și fructe.

Circula și zvonul că pe piața liberă locuitorii de la sate nu vor mai avea voie să vândă decât zarzavaturi, celelalte produse urmând a fi valorificate doar prin intermediul Cooperativelor de Producție, Achiziții și Desfacerea Mărfurilor (CPADM).

În mediul rural, în rândul unor cetățeni, se „comenta necorespunzător” modul cum erau realizate contractările la fondul de stat, cooperativele de achiziții forțând nota, determinându-i pe cetățeni să încheie contracte deși nu dispuneau de animalele necesare (SJANT, d. 77/1987, f. 97).

Nota din 26 august 1987 releva că doi mecanizatori de la IAS Lugoj și Honorici au fost avertizați de către organele Ministerului de Interne deoarece aveau de gând să adreseze memorii postului de radio „Europa liberă” și să treacă la organizarea unor acțiuni de protest, nespecificându-se cauzele care i-au determinat pe respectivii să recurgă la astfel de acte (SJANT, d. 77/1987, f. 98).

Starea de spirit necorespunzătoare se menținea în rândul cetățenilor municipiului Timișoara și la sfârșitul lunii august, fiind legată de modul cum se asigura aprovizionarea cu produsele agroalimentare. Persistau zvonurile, iar pe acest fond unii cetățeni speriați, își creau stocuri pentru iarnă.

Erau întâlnite aglomerări la centrele de distribuire a produselor de panificație din cauza cantităților insuficiente de pâine, care „a creat în ultimele zile o stare de spirit

necorespunzătoare în rândul populației favorizând posibilitatea exploatării acesteia în scopul comiterii de acte de dezordine” (SJANT, d. 77/1987, f. 104).

La începutul lunii septembrie 1987, organele Ministerului de Interne anunțau amplificarea nemulțumirilor în rândul celor peste 2000 de muncitorilor de la „Solventul”, care erau în situația de a nu-și primi integral salariile.

Această stare tensionată se datora defecțiunilor tehnice, iar în perioada 30 iulie-18 august 1987 instalațiile cele mai importante din combinat nefuncționând ca urmare a întreruperii livrărilor de etilenă și propilenă de către HIP Pancevo, care a motivat această sincopă prin lipsa de benzină brută pentru a fi prelucrată.

În consecință planul pentru luna august a fost realizat sub 50%, iar demersurile întreprinse de către conducerea combinatului la forurile tutelare în vederea reducerii cifrelor de plan au rămas fără rezultat până la data întocmirii notei (5 septembrie 1987) (SJANT, d. 77/1987, f. 109-110).

La sfârșitul lunii septembrie, la Sânmihaiu Român cooperatorii erau nemulțumiți deoarece nu au fost încă recompensați cu grâul ce li se cuvenea pentru munca depusă.

O stare de spirit asemănătoare se înregistra și în rândul locuitorilor din comuna Comloșu Mare, unde conducerea localității a luat decizia de a nu li se permite acestora culegerea porumbului din grădinile personale aflate în intravilan (SJANT, d. 77/1987, f. 114-115).

Nota din 10 octombrie 1987 evidențiază existența unor probleme dificile la „Electrobanat”, unde pe luna septembrie planul de producție era realizat sub 50% deoarece „importante valori ale producției marfă realizate în septembrie au fost decontate în contul lunii august când s-au cumulat peste 80 milioane lei raportați fictiv ca fond de marfă inexistent în realitate”.

În aceste condiții se prevedea diminuarea retribuției muncitorilor cu 30-40%, această importantă întreprindere timișoareană fiind în a noua lună consecutiv când salariile erau plătite sub nivelul de bază.

Drept urmare, existau comentarii „negative” la adresa conducerii întreprinderii, care era criticată că nu reușea să restabilească echilibrul economic, nemulțumirile fiind amplificate de premiile pe care conducerea uzinei și le-a acordat (împreună cu o parte din personalul TESA) în luna august, care au fost substanțiale și care compensau penalizările cumulate în anul 1987, în vreme ce personalul muncitor a trebuit să lucreze, în fiecare lună, ore suplimentare, iar penalizările au fost de 10-22%.

Pe acest fond, în data de 10 octombrie „când trebuiau să se acorde retribuțiile, nu erau încă finalizate documentele contabile privind valoarea producției marfă ce intra în calculul retribuțiilor pe septembrie”, iar „Starea de spirit în rândul personalului muncitor este deosebit de încordată, existând posibilitatea apariției unor acte de dezordine” (SJANT, d. 77/1987, f. 149).

În octombrie 1987 exista o stare de nemulțumire și în rândul pensionarilor din cadrul CAP-ului Cerneteaz datorată faptului că retribuția în grâu cuvenită le-a fost

reținută și predată, sub formă de făină, la brutăria Giarmata, cei în cauză neputând a se deplasa în comuna respectivă pentru a primi pâinea (SJANT, d. 77/1987, f. 151-152).

În noiembrie a apărut un alt decret referitor la „unele măsuri pentru raționalizarea consumului de gaze naturale și energie electrică”, care prevedea sancțiuni pentru depășirea cotelor impuse (*Scânteia*, 11 noiembrie 1987, p. 1).

Ca de obicei, în mass-media a fost declanșată o campanie de propagandă în vederea economisirii energiei electrice și a gazelor naturale. Astfel populația era informată că un bec de 40 de W consuma în 10 ore 400 de W, un frigider consuma zilnic 1000 Wh, o mașină de spălat rufe consuma timp de două ore 1400 de Wh, iar un aspirator consuma timp de o oră 600 de Wh (*Scânteia*, 12 noiembrie 1987, p. 2).

În luna noiembrie se aprecia că în rândul „oamenilor muncii din Timișoara” exista o stare de spirit necorespunzătoare datorită modului „preferențial” în care era întrerupt curentul electric pentru necesitățile casnice.

În aceste condiții, au apărut la sediul IRET scrisori de amenințare la adresa unor factori de conducere, în care se arăta modul defectuos de întrerupere a curentului electric la orele de vârf și se specifica faptul că existau zone ale orașului (Tipografilor, centrală, a Spitalului județean) care nu erau afectate de aceste întreruperi, pe când în altele (Calea Șagului, Lipovei, Aradului) energia electrică era întreruptă zilnic. În urma întreruperilor pe perioade lungi a curentului electric, aparatele de uz casnic (frigidere, congelatoare etc.) erau afectate. Oamenii erau nemulțumiți că energia electrică era întreruptă și noaptea, între miezul nopții și 5 dimineața, neexplicându-se necesitatea și motivația acestei decizii.

Pentru această situație era criticată conducerea IRET, care era influențată „...în deciziile de oprire preferențială a furnizării de energie electrică de către anumite persoane ce domiciliază în zonele municipiului unde nu se întrerupe energia electrică sau chiar dacă se întrerupe, se face doar întâmplător”.

Pe nota respectivă s-a adnotat: „să nu se facă nici o excepție” (SJANT, d. 77/1987, f. 151-152).

În Nota din 3 decembrie 1987 se specifică faptul că din informațiile obținute și verificate la „Întreprinderea de utilaj de ridicat și transportat” (IURT) Lugoj cei 420 de muncitori de la „secția turnătorie elaborare oțel” erau îngrijorați în legătură cu neprimirea integrală a salariilor deoarece planul pe luna noiembrie nu a fost realizat din cauza deselor întreruperi de energie electrică din prima săptămână a lunii.

Pe acest fond, se sublinia că unii muncitori „s-au manifestat necorespunzător”, afirmând că se vor deplasa în grup la conducerea uzinei pentru a cere explicații (SJANT, d. 77/1987, f. 189).

Într-o notă nedată, se semnala că în cursul lunii noiembrie IURT nu a îndeplinit planul de producție la sectoarele calde, una dintre cauze fiind desele întreruperi de curent electric.

În ciuda acestei situații, conducerea întreprinderii a decis ca personalul din sectoarele precizate mai sus să primescă pe luna noiembrie peste 90% din retribuție, un

număr însemnat de muncitori care s-au remarcat prin rezultate mai bune beneficiind și de prime.

În urma adoptării acestor măsuri atmosfera în fabrică era bună, producția în acel moment fiind realizată conform planificării.

Se mai menționa că situația menționată era cunoscută de către Comitetul municipal de partid Lugoj care a acționat, împreună cu conducerea întreprinderii, pentru rezolvarea problemelor (SJANT, d. 77/1987, f. 190).

La mijlocul lunii decembrie 1987 la „Întreprinderea de sticlărie” Tomești existau probleme serioase legate de aprovizionarea cu combustibil calorifer necesar procesului tehnologic. Drept urmare, în perioada 11-13 decembrie activitatea productivă a fost întreruptă, în jur de 600 de persoane fiind trimise acasă.

În notă se arată că nerealizarea planului ducea la salarii diminuate și respectiv la nemulțumirea muncitorilor (SJANT; d. 77/1987, f. 192).

Nemulțumirile locuitorilor județului Timiș reies și din scrisorile pe care aceștia le-au adresat organelor de partid și de stat. Potrivit situației întocmite la nivelul Comitetului județean de partid, membrii cooperatori și muncitorii agricoli reclamau neacordarea drepturilor cuvenite, în timp ce pensionarii CAP întârzieri în plata pensiilor. Se preciza că în urma verificărilor organelor în drept, cei îndreptățiți și-au primit drepturile.

Numeroase scrisori se refereau la neregurile din comerțul de stat și cel cooperatist, respectiv inexistența unor produse agroalimentare, neexpunerea la vânzare a unor mărfuri care se găseau totuși în magazinele unităților respective, produse depreciate calitativ sau care se vindeau la suprapreț.

Pe de altă parte, din mediul rural veneau plângeri din partea unor familii nevoiașe, cu mulți copii sau a bătrânilor cărora le era condiționată vânzarea unor mărfuri de strictă necesitate de predarea (pe bază de contract) unor produse agricole (aceștia neavând posibilitatea să se achite de astfel de obligații).

Cetățenii erau nemulțumiți și de întreruperile neanunțate ale curentului electric, de neajunsurile existente în furnizarea apei calde și agentului termic, de presiunea scăzută a apei la etajele superioare ale blocurilor, de calitatea inferioară a unor lucrări executate de către Întreprinderea de Construcții, Reparații și Administrare Locativă.

Se menționa că fenomenele evidențiate în scrisori erau cunoscute de către factorii de răspundere, luându-se măsuri de remediere „în limita posibilităților”. În acest sens, pentru asigurarea presiunii apei potabile în rețea, punctele termice au fost branșate separat de conductele de apă, s-a trecut la echilibrarea presiunii apei pe cartiere pe bază de program și s-a mărit capacitatea Uzinei de apă numărul 1 din Timișoara.

În privința lucrărilor de întreținere ale blocurilor se sublinia că ICRA-ul se lovea de lipsa unor materiale, precum bitum, carton bitumat, necesare lucrărilor de hidroizolații.

Și în cursul anului 1987 solicitările de atribuire de locuințe de la fondul de stat se mențineau la un nivel ridicat. În document se preciza că majoritatea scrisorilor

expediate către autoritățile județene de partid și de stat conțineau fapte reale. (SJANT; d. 44/1988, f. 65-67).

La începutul anului 1988 exista o stare de nemulțumire în rândul țăranilor cooperatori din mai multe localități timișorene. Astfel, conducerea CAP Sânmihaiu Român nu i-au retribuit până la mijlocul lui ianuarie pe țăranii care au lucrat, în acord global, la cultura sfeclei de zahăr, deși „Întreprinderea de industrializare a sfeclei de zahăr” Timișoara s-a achitat de obligațiile pe care le avea față de unitățile cultivatoare de sfeclă de zahăr.

Totodată, cantitățile mai mici de zahăr care urmau să le fie acordate au creat nemulțumiri în rândul cooperabilor.

Aceiași situație era întâlnită și în localitatea Hodoni, unde membrilor cooperatori li s-au atribuit doar 20 de kilograme de zahăr la 10.000 de kilograme de sfeclă de zahăr obținute, în timp ce membrilor cooperatori pensionari nu li s-au repartizat drepturile pe care le aveau în natură la grâu.

În notă se preciza că vinovat de această situație era președintele CAP-ului.

Totodată, exista o stare de nemulțumire în rândurile lucrătorilor sezonieri din alte județe care au muncit în unitățile CAP din județul Timiș și cărora nu li s-a repartizat cantitatea de porumb convenită în funcție de normele realizate, așteptându-se aprobările de rigoare. Se mai menționa că aceștia nu aveau asigurate condițiile de hrană și de cazare în unitățile respective (SJANT, d. 38/1988, f. 1-2).

În nota din 12 februarie 1988 se preciza că în rândul specialiștilor din sectorul agricol de stat, fiind date ca exemplu IAS-urile din Cenei, Buziaș, Becicherecu Mic etc, se comenta nefavorabil faptul că indicatorii de plan pe anul 1988 primiți de la forul tutelar erau prea mari, peste posibilitățile existente și drept urmare nerealizarea acestora va duce la diminuarea retribuțiilor acestora, fapt pentru care refuzau semnarea acordului global (SJANT, d. 38/1988, f. 10).

Și în rândul specialiștilor din sectorul agricol cooperatist exista o stare de nemulțumire determinată de faptul că datorită nerealizării indicatorilor de plan pe anul 1987, de la 1 februarie 1988 s-a trecut la reținerea diferențelor de retribuție încasate în plus, astfel încât retribuția lunară se situa între 700-800 de lei de persoană. Se mai evidenția că membrilor cooperatori din localitatea Sudriaș nu li s-au achitat retribuțiile în bani din octombrie 1987 (SJANT, d. 38/1988, f. 14).

Și în sectorul industrial erau întâlnite nemulțumiri la începutul anului 1988. Astfel, la întreprinderea timișoreană „Modern” existau temeri privind nerealizarea sarcinilor de producție care ducea la diminuarea salariilor, de această stare fiind făcută vinovată conducerea unității. Se preciza că situația se datora deficiențelor serioase apărute la calitatea produselor pentru export și la cele pentru piața internă (SJANT, d. 38/1988, f. 20).

Și muncitorii de la „Antrepriza construcții” Timișoara din cadrul „Întreprinderii de Antrepriză Construcții industriale” Brașov erau nemulțumiți de reducerea retribuției pe lunile ianuarie-februarie 1988, situația datorându-se în special „modului de lucru

necorespunzător la nivelul conducerii, respectiv raportarea în avans de către conducerea antreprizei a unor lucrări de construcții montaj la sfârșitul anului 1987, lucrări care s-au realizat în cursul lunii ianuarie și februarie dar nu au mai fost decontate ca manoperă”.

Totodată, erau aduse temporar echipe de lucru din alte județe, cărora li se acordau un indice de retribuire de 1,80-2%, diminuându-se astfel retribuțiile muncitorilor locali. Ca urmare a acestor situații, un grup de 33 de muncitori au adresat un memoriu conducerii superioare de partid (SJANT, d. 38/1988, f. 34-35).

Probleme existau și la Întreprinderea de filatură-țesătorie „Banatex” din Sânnicolau-Mare, unde erau numeroase stocuri supranormative și deoarece acestea erau exceptate de la creditare, organele bancare refuzau acordarea sumelor necesare pentru salariile muncitorilor. Acest fapt provoca reacția de nemulțumire a acestora și deși conducerea întreprinderii a intervenit la Centrala industriei materialelor de confecții București, nu au fost luate măsurile necesare în vederea corelării planului de producție cu desfășurarea produselor finite (SJANT, d. 37/1988, f. 37).

La începutul primăverii anului 1988 existau nemulțumiri în rândul locuitorilor din Sânpetru Mare, Saravale, Igrăș determinate de faptul că CPADM din localitățile respective nu se preocupau de aprovizionarea magazinelor sătești cu produse alimentare necesare, cetățenii fiind nevoiți să se deplaseze într-o altă localitate (Periam) pentru a-și efectua cumpărăturile de care aveau nevoie (SJANT, d. 38/1988, f. 36).

În același timp, lipsa laptelui de pe piață era recunoscută chiar de către primul secretar al Comitetului județean PCR Timiș, Ilie Matei într-o ședință a Biroului Comitetului județean de partid din 9 iunie 1988 (SJANT, d. 44/1988, f. 447.).

În „Informare privind scrisorile și audiențele oamenilor muncii în luna martie și trimestrul I” din anul 1988, se sublinia că locuitorii din Timișoara și Lugoj erau nemulțumiți de problemele privind furnizarea agentului termic și a apei menajere.

În același timp, un număr mare de scrisori abordau o problemă sensibilă a acelor ani, care a creat o stare de îngrijorare în rândul românilor, respectiv cea a demolării imobilelor aflate în zonele de sistematizare, solicitându-se evitarea acestui lucru (SJANT, d. 44/1988, f. 380).

În „Nota privitoare la audiențele, reclamațiile, scrisorile oamenilor muncii din mai 1988” se preciza că existau plângeri din partea muncitorilor de la „Electrobanat”, „Fabrica de baterii și elemente galvanice” în privința diminuării salariilor datorită unor factori ce nu țineau de activitatea salariaților (deficiențe în organizarea producției, lipsa de materii prime, materiale, nefolosirea unor mașini și utilaje etc.).

Se mențineau reclamațiile privitoare la lipsa apei potabile la etajele superioare ale blocurilor sau a apei calde menajere (SJANT, d. 44/1988, f. 504).

În cursul lunii iulie 1988, 20 de muncitori de la „Secția de exploatare forestieră” Făget semnalau faptul că magazinul alimentar din zonă nu era aprovizionat corespunzător (SJANT; d. 46/1988, f. 109), iar locuitorii din zona Ion Ionescu de la



Brad din Timișoara reclamau aprovizionarea neritmică a unităților comerciale din cartierul respectiv (SJANT, d. 46/1988, f. 188).

În vara anului 1988 magazinele din rețeaua „ICS Alimentara” se confruntau cu o criză a pâinii fapt ce a determinat nemulțumirea cetățenilor

Analizând cauzele care au determinat această situație, Nota din 23 iulie releva că deși repartiția de grâu pe trimestrul III se situa la nivelul aceleiași perioade a anului precedent, cantitatea de pâine livrată pe piață nu era suficientă.

Situația se datora, potrivit documentului, schimbării structurii sortimentelor, fiind produsă în cantități mai mari pâinea neagră și semineagră la prețuri mai mici și care era cumpărată de către populația din mediul rural și folosită pentru hrana animalelor (desigur această explicație nu reprezenta cauza reală a „crizei” pâinii n.a.).

Dacă în anul 1987, în aceeași perioadă, „Întreprinderea de Morărit și Panificație” livra pe piață pâine neagră în proporție de 2% din întreaga producție, în 1988 se fabrica aproximativ 30% din producție.

Pe de altă parte IMP datorită lipsei de capacități de producție nu putea realiza cele 45 de tone de produse de specialități și zaharoase solicitate de „ICS Alimentara” și care ar compensa nevoia de pâine de pe piață.

Se prevedea că situația se va menține și se va înrăutăți în luna octombrie, considerată a fi lună de vârf la consumul de pâine, dacă nu se vor lua măsurile necesare de către conducerea întreprinderii de a fi suplimentate capacitățile de producție (în acel moment se lucra cu întreaga capacitate și încărcătură maximă pe utilaje).

O altă cauză care crea nemulțumiri în rândul populației se datora faptului că IMP-ul nu asigura o aprovizionare ritmică a produselor de panificație către centrele de desfacere datorită nerespectării programului de livrare, fiind înregistrate întâzieri de 4-5 ore în aprovizionarea cu pâine.

De asemenea, s-a constatat că în anumite cartiere din Timișoara pâinea era distribuită în cantități insuficiente în raport cu numărul locuitorilor din zonele respective (Calea Lipovei, Ion Ionescu de la Brad, zona Soarelui, Circumvalațiunii etc.) (SJANT, d. 38/1988, f. 77).

Nota din 29 iulie 1988 se referă la aceeași problemă, precizându-se că se înregistrau întâzieri în livrarea făinii albe de la IMP către brutăriile PENCOOP din zona Făget, vinovate de această situație fiind considerate a fi conducerile IMP și PENCOOP, care nu s-au preocupat suficient de rezolvarea acestei probleme.

Drept urmare existau restanțe de 37 de tone de făină, fiind întâmpinate mari greutăți în aprovizionarea locuitorilor din zonă cu pâine, fapt ce credea stări de spirit necorespunzătoare.

Situația de criză se menținea și în Timișoara, „datorită necorelării dintre ICSMA Timiș și IMP Timiș în ceea ce privește stabilirea necesarului zilnic de pâine pentru consum, repartizarea ei pe centre de desfacere în conformitate cu cerințele, precum și nerealizarea unei game de sortimente adecvate, predominând pâinea neagră, mai puțin solicitată”, fapt ce credea nemulțumiri în rândul locuitorilor Timișoarei.

Pe de altă parte, odată cu aplicarea măsurilor de încadrare în prețurile de mercurial a producătorilor particulari de legume și fructe care își vindeau produsele pe piețele din Timișoara, aceștia și-au retras marfa, în timp ce unitățile specializate ale Întreprinderii de Comerț de Stat de Legume și Fructe (ICSLF) și AGROCOOP Timiș nu au putut să satisfacă cerințele oamenilor, fapt ce a creat noi nemulțumiri (SJANT; d. 38/1988, f. 79.).

Nota din 21 septembrie 1988 evidențiază existența unei stări de spirit necorespunzătoare în rândul personalului muncitor de la „Fabrica de memorii electronice și componente pentru tehnica de calcul” din Timișoara datorată nerealizării planului de producție din cauza lipsei de componente electronice, ori în aceste condiții se prefigura diminuarea retribuției pe luna septembrie. Se sublinia că situația se datora nelivrării de către „Întreprinderea de calculatoare electronice” București a circuitelor imprimate pe lunile august și septembrie din cauza lipsei de materii prime din import (deci un adevărat cerc vicios. Ceaușescu interzise în acei ani importul celor mai multe dintre materiile prime și materiale care erau aduse până atunci de pe piața externă) (SJANT, d. 38/1988, f. 85).

Și în mediul rural existau în toamna anului 1988 o serie de nemulțumiri. Astfel membrii cooperatori din Brestovăț nu au mai primit din luna iunie retribuția, iar Cooperativa de consum din localitate nu le-a distribuit de trei luni repartiția de zahăr și ulei.

În localitatea Grabaț cei care participau la campania agricolă de toamnă, precum și ceilalți locuitori nu au mai primit pâinea necesară din 12 octombrie deoarece PENCOOP-ul Timiș nu a asigurat carburantul necesar pentru funcționarea cuptorului brutăriei. Se menționa că „s-a creat o stare de spirit total nefavorabilă”.

O situație asemănătoare era întâlnită și în localitatea Curtea unde pâinea care era adusă de la brutăria din Făget „ajunge doar din trei în trei zile”, nu era suficientă pentru toți locuitorii și nu corespundea din punct de vedere calitativ (SJANT; d. 38/1988, f. 87).

Începând cu data de 18 octombrie 1988 la „Întreprinderea de sticlărie Tomești” a fost oprit procesul de producție din lipsa carburantului necesar procesului tehnologic, fiind astfel pusă în pericol funcționarea celor două cuptoare, afectate contractele de export și implicit retribuțiile muncitorilor (SJANT, d. 38/1988, f. 89).

În același timp, în rândul locuitorilor din comuna Voiteg exista o stare de spirit necorespunzătoare deoarece zahărul și uleiul planificat nu a mai fost distribuit din luna iunie, în timp ce pâinea care era adusă de la brutăria din orașul Deta ajungea cu întârziere și era de slabă calitate fiind chiar „uneori improprie consumului”.

Cu o situație dificilă se confruntau și locuitorii comunei Secaș, unde magazinul alimentar era închis de mai multe luni, aceștia fiind nevoiți să se deplaseze pentru a se aproviziona cu alimentele necesare până în localitatea Crivobara (o distanță de 3,8 kilometri, n.a.).

Tot la Secaș pensionarii cooperatori nu au mai primit pensia din luna martie 1988 (SJANT, d. 38/1988, f. 90-91).

Venirea toamnei a dus, din nou, la stabilirea a noi măsuri de economisire a energiei electrice și a gazelor naturale. Astfel, la ședința Comitetului Politic Executiv din 11 octombrie s-a hotărât să fie stabilite programe adecvate în sectoarele economic, socio-cultural, administrativ-gospodăresc, precum și în unitățile comerciale în vederea reducerii consumului de energie și încadrarea strictă în normele de consum aprobate, care erau maximele. Dar în mod curios, în privința consumatorilor casnici au fost luate măsuri pentru majorarea consumurilor normate de energie și reducerea unor tarife, iar pentru depășirea energiei normate se aplicau tarife mai reduse (*Scânteia*, 12 octombrie 1988, p. 1).

La două zile după hotărârile de mai sus, apărea „Decretul privind asigurarea producției de energie, folosirea rațională a energiei electrice, termice și a gazelor naturale și regimul de lucru al unităților economice și sociale pe perioada de iarnă 1988-1989”, care stabilea programul de funcționare al unităților de prestări servicii și comerciale, al activității instituțiilor de proiectare, științifice, cultural-artistice, de învățământ, administrative, precum și distribuirea călduri și a apei calde menajere în locuințe (*Scânteia*, 14 octombrie 1988, p. 1, 3).

Pe acest fond, datorită neasigurării corespunzătoare a cotei de energie electrice mai multe unități economice au fost obligate să întrerupă procesul de producție din schimburile II și III și să trimită acasă personalul muncitor.

Astfel, de la „Electrotimiș” la data de 9 octombrie 1988 circa 200 de muncitori aflați în schimbul II au fost trimiși acasă, urmând a fi aduși la muncă, pentru recuperare, duminica. Drept urmare, au avut loc în rândul muncitorilor comentarii negative, care au amenințat că vor adresa memorii conducerii superioare de partid și de stat.

„O situație total necorespunzătoare, generatoare de comentarii și amenințări” era întâlnită la căminele de nefamiliști, în special la cele aparținând „Trustului de antrepriză generală construcții montaj” și ale „Solventului”, datorată lipsei de căldură și de energie electrică.

Se preciza că la căminul aparținând combinatului petrochimic „Solventul” de circa o săptămână nu se mai livra energie termică și apă caldă menajeră, instalațiile fiind degradate.

Nemulțumiri legate de neasigurarea agentului termic pentru încălzire erau întâlnite și în zonele de locuințe din Calea Lipovei, Aradului, Fabric-Băile Neptun etc., unde temperatura din apartamente nu depășea 12° C (SJANT, d. 38/1988, f. 104).

Și în documentul-sinteză privind conținutul scrisorilor și audiențelor din lunile octombrie-noiembrie, o mare parte a sesizărilor cetățenilor priveau lipsa apei calde menajere sau nerespectarea programului de furnizare a acesteia, a căldurii în locuințe, deficiențele privind modul de aprovizionare a populației, circulația defectuoasă a mijloacelor de transport în comun (SJANT, d. 46/1988, f. 703-704, 748).

La sfârșitul anului 1988 una dintre întreprinderile reprezentative ale industriei timișorene, „Electromotor” se confrunta cu mari probleme în realizarea producției pentru export, ca urmare a greutăților în obținerea materiilor prime și a materialelor specifice. În consecință nu era asigurată retribuția salariaților, starea de spirit a acestora fiind necorespunzătoare (SJANT; d. 38/1988, f. 125).

Rapoartele Direcției comerciale a județului Timiș evidențiază situația de criză existentă în domeniul alimentației publice. Astfel, „Nota privind realizarea programului de autoaprovizionare pe primele 9 luni ale anului 1988” relevă faptul că la carne și produsele de carne s-au înregistrat restanțe.

Astfel, față de cele 23.610 de tone prevăzute în programul de livrare la fondul pieții s-au realizat doar 22.259 tone, rezultând o restanță de 1.359 tone.

La preparatele culinare, furnizorul („Întreprinderea de Industria Cărnii” Timiș) nu a realizat structura sortimentală contractată, livrând doar două-trei sortimente și în cantități mult mai mici decât volumul comenzilor.

La preparate din carne programul a fost depășit cu 1408 tone. Se menționa că programul de intrări la fondul de stat a cărnii pe primele 9 luni a fost realizat în proporție de 112%, ceea ce dădea dreptul ca în județ să se consume un volum total de carne și produse din carne de 26.443 tone față de 22.259 tone realizate.

O problemă deosebită a fost întâmpinată la asigurarea uniformelor școlare necesare în condițiile începerii noului an școlar (SJANT, d. 2/1988, f. 55).

Într-un alt document al aceleiași direcții județene intitulat „Informare privind realizarea programului de aprovizionare cu produse alimentare, nealimentare și combustibili pe perioada 1 ianuarie-30 octombrie 1988 și 1-20 noiembrie 1988” se arată că la grâu s-a înregistrat o depășire de 806 tone a consumului datorită „depășirii structurii realizate la pâine față de cea planificată”.

La sortimentul patiserie proaspătă, nu a fost realizat planul, I.M.P. Timiș argumentând că nu avea capacitatea de producție necesară pentru aceasta, iar în aceste condiții a crescut consumul de pâine.

Acesta s-a mărit și datorită restanțelor înregistrate la producția de mălai din cauza lipsei cantității de porumb necesară.

În privința livrărilor de pește, conservelor din pește, semiconserve, planul nu a fost realizat din lipsa resurselor la furnizori.

La lapte și produse din lapte, livrările la fondul pieții au fost făcute în corelare cu proporția realizării intrărilor de lapte la fondul central de stat, care în perioada avută în vedere a fost de circa 57%. În aceste condiții, Direcția comercială a județului Timiș împreună cu Industria Laptelui au asigurat lunar laptele pentru consum la nivelul necesarului, diminuând corespunzător cantitatea celorlalte produse din lapte.

În mod sistematic, I.I.L. Timiș nu a îndeplinit planurile stabilite în special la produsele lactate proaspete și la lapte praf destinate unităților sanitare pentru alimentația copiilor.

La zahăr și ulei, cu toate restanțele consemnate, au fost asigurate normele de consum diferențiate pe localități și categorii de populație în municipii și orașe. Situația era mai proastă în mediul rural, unde în unele localități se înregistrau restanțe chiar de două-trei luni.

Nici la conservele de legume și de fructe planul de aprovizionare a populației nu a fost realizat, menționându-se că pe trimestrul IV întreprinderea „Fructus” prevedea livrarea unor cantități mai mici de astfel de sortimente, fapt ce se va repercuta negativ asupra bunei aprovizionări a populației pentru sezonul rece. Se specifica faptul că cele mai mari restanțe erau înregistrate la conservele de fasole verde, tocană de legume, ghiveci, gemuri și compoturi (SJANT, d. 2/1988, f. 63-64).

Toate aceste lipsuri se înregistrau în condițiile în care la sfârșitul anului 1987, Comitetul Politic Executiv hotăra ca în anul 1988 consumul de carne să se situeze la circa 70 de kilograme de carne pe locuitor, iar cel de pește la circa 15 kilograme pe locuitor. Se mai prevedea sporirea cantităților de lapte și produse de lapte, precum și a altor produse agroalimentare (cartofi, legume, fructe). Referindu-se la problema alimentației, Nicolae Ceaușescu atrăgea atenția la Plenara Consiliului Național al Frontului Democrației și Unității Socialiste că se consuma prea mult (*Scânteia*, 22 decembrie 1987, p. 1, 3).

Existau greutăți și la aprovizionarea populației județului cu mărfuri textile-încălțăminte și metalo-chimice, datorită resurselor limitate la fondul de marfă, precum și a restanțelor în livrările furnizorilor.

Astfel, cerințele populației nu au fost satisfăcute decât parțial, apărând chiar goluri în desfacerea unor grupe de produse precum țesăturile tip lână, tricotajele tip bumbac, covoare, dresuri pentru femei, frigidere, congelatoare, televizoare alb-negru, cuptoare aragaz, tuburi fluorescente, becuri pentru lanterne etc.

Se sublinia că demersurile făcute de către factorii locali pentru remedierea restanțelor nu au avut efecte notabile, furnizorii invocând, din nou, prioritatea exporturilor (SJANT; d. 2/1988, f. 24-25).

Și în cadrul ultimei ședințe a Biroului Comitetului județean PCR Timiș din 30 decembrie 1988 se sublinia că în municipiul Timișoara existau mari greutăți în privința aprovizionării cu pâine (SJANT, d. 46/1988, f. 719-720).

Criza energetică, respectiv deseale întreruperi ale curentului electric a dereglat și graficului circulației trenurilor, așa cum se întâmpla la sfârșitul anului 1988 în stația CFR Lugoj, fapt ce a determinat nemulțumirea călătorilor, mulți fiind navetiști care se îndreptau sau se întorceau de la întreprinderile în care lucrau (SJTAN, d. 37/1988, f. 295).

În concluzie, documentele emise de către conducerea Inspectoratului județean Timiș al Ministerului de interne, precum și cele ale Comitetului Județean PCR evidențiau nemulțumirea populației față de situația existentă.

Locuitorii se confruntau cu lipsa unor alimente de bază, precum pâinea, laptele, produsele lactate, carnea, dar și uleiul sau zahărul (care erau raționalizate), conserve de

legume, fructe etc. Autoritățile pentru a face față situației (în condițiile în care cantitățile de grâu necesare pentru producerea făinii și a pâinii erau reduse) au recurs la tot felul de artificii, precum scăderea gramajului la pâine, fabricarea unei cantități mai mari de pâine integrale (de care populația nu era mulțumită, existând și probleme legate de calitatea produselor de panificație) sau de cozonac. De asemenea pentru a se asigura o cantitate de lapte cât mai apropiată de nivelul necesarului a fost redusă producția de lactate proaspete și de unt. Desigur, o bună parte din produsele agricole cerealiere și animaliere luau drumul exportului în vederea achitării datoriei externe.

Nici în privința produselor industriale lucrurile nu stăteau bine, pe piață simțindu-se lipsa unora dintre acestea, furnizorii invocând prioritatea exportului în vederea plătirii datoriilor externe ale României.

Pe de altă parte, în special toamna și iarna, populația se confrunța cu lipsa căldurii, apei calde, cu dese întreruperi de energie electrică. Aceasta în condițiile în care în cei doi ani pe care i-am analizat au fost emise decrete privitoare la raționalizarea consumului de energie electrică și de gaze naturale.

Restricțiile de energie electrică au afectat transportul în comun, dar și procesul de producție din majoritatea fabricilor din județ. Acestea se confruntau și cu lipsa unor materii prime, materiale absolut indispensabile procesului tehnologic și drept urmare prevederile planului (și așa mari, nerealistice) nu erau îndeplinite într-o serie de întreprinderi din județ. Drept urmare, muncitorii nu își primeau salariile în întregime (deși nu erau vinovați de neîndeplinirea prevederilor din plan), fapt ce crea alte nemulțumiri.

În mediul rural, pe lângă lipsa produselor de primă necesitate (zahărul și uleiul nefiind distribuit cu lunile de zile), țăranii erau nemulțumiți deoarece nu li se dădeau la timp drepturile (în bani și în natură) cuvenite în urma muncii depuse. Astfel, un telex venit de la Comitetul Central al Partidului Comunist Român informa conducerea județeană de partid că pe baza deciziei conducerii superioare a PCR, se trecea din 6 februarie 1989 la acordarea drepturilor cuvenite țăranilor cooperatori pentru activitatea pe care aceștia au desfășurat-o în 1988 (SJTAN, d. 23/1988, f. 19; trebuie subliniat faptul că înainte de această decizie, aceiași conducere de partid a interzis împărțirea porumbului la țăranii până la încheierea balanței privind recolta obținută, cei care nu au respectat această hotărâre fiind sancționați, vezi SJTAN, d. 28/1989, f. 103). Totodată, prima prioritate o constituia realizarea în întregime a livrărilor către fondul de stat, ori în condițiile în care cifrele de plan erau nerealistice sau raportate fictiv, cantitatea de cereale ce revenea țăranilor pentru munca pe care aceștia o desfășurau timp de un an de zile se reducea (la 1 octombrie 1988, printr-un alt telex, Emil Bobu și Vasile Bărbulescu „dictau” ca întreaga producție de legume și fructe să fie livrată obligatoriu la fondul de stat, fiind interzise cu desăvârșire vânzările prin intermediul chioșcurilor din sate sau către persoanele particulare (SJTAN, d. 23/1999, f. 8; Ștefănescu, 2018, 227-230). Pe de altă parte, locuitorii satelor erau obligați să încheie contracte pe care nu le puteau onora.

În același timp, prețurile mercuriale stabilite de către autorități i-au determinat pe producătorii particulari de legume și fructe să nu-și mai vândă mărfurile pe piețele Timișoarei, fapt ce a produs goluri în aprovizionarea populației deoarece unitățile de stat nu puteau satisface cerințele acesteia.

Anunțarea de către Nicolae Ceaușescu a planului de sistematizare a localităților a produs noi neliniști în rândul locuitorilor județului Timiș, care solicitau autorităților locale să nu le fie demolate imobilele.

La toate aceste nemulțumiri se adăugau abuzurile unor autorități locale, incapacitatea acestora de a soluționa unele probleme (de producție, de aprovizionare) sau acte de corupție (mai ales cele privitoare la dosirea produselor sau mărfurilor de primă necesitate, vânzarea lor pe „sub mână”, care însă nu au avut un rol major în agravarea crizei alimentare).

Trebuie subliniat faptul că autoritățile au atras atenția asupra posibilității declanșării de către populația nemulțumită a unor acțiuni de protest cu consecințe grave pentru stabilitatea regimului comunist din România, fapt ce avea să se întâmple peste doar un an, în decembrie 1989.

### Referințe bibliografice

- Anton, Mioara. 2015. *Cultura penuriei în anii 80. Programul de alimentare științifică a populației*, în „Revista Istorică”, XXVI, nr. 3-4, București.
- Burakowski, Adam. 2011. *Dictatura lui Nicolae Ceaușescu. 1965-1989*. Geniul Carpaților, Iași: Ed. Polirim.
- Curticeanu, Silviu. 2007. *Meditații necenzurate*. București: Ed. Historia.
- Iancu, Aurel, Pavelescu, Marius, Florin. 2018. *Creștere economică, acumulare și dezechilibre în România perioadei comuniste*. București: Institutul Național de Cercetări Economice. Studii economice. <http://www.studii-economice.ro>, accesat la 30 iulie 2023.
- Ștefănescu, Ion, Traian, *Întâlniri cu Nicolae Ceaușescu*, București: Ed. Mediafax.

### Fond arhivistic

Serviciul județean Timiș al Arhivelor Naționale, fond Comitetul județean PCR Timiș, 1987-1988.

### Presă

*Scânteia*, 1987-1988.

Mihaela VLĂSCÉANU  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

**Baroc și neoclasic în creația  
pictorului academic Hubert Maurer  
– pictura de altar a bisericii  
romano-catolice din Neudorf  
(jud. Arad)**

**Abstract:** (Baroque and neoclassical in the creation of Vienna academy painter Hubert Maurer – the altar painting of the Roman Catholic church in Neudorf, Arad County) The article introduces new perspectives on a fragment of painting micro history of the imperial Banat in which dualistic stylistic tendencies (baroque and neoclassical) mediate spiritual exercises through formulas created by the Viennese academic painter Hubert Maurer (1738-1818). Contamination with the ideology of an era in which reasoning and pragmatism formed a mentality free from the constraints of religious Counter-Reformation, underlines the quality of the creative act at the end of the century which for the Banat of Timișoara meant the beginning of modernity with everything that configures a period of extensive transformations.

**Keywords:** *Hubert Maurer, baroque, neoclassical, Neudorf, holy martyrs, visual propaganda, re-Catholicization.*

**Rezumat:** Articolul introduce perspective inedite asupra unui fragment de micro istorie a picturii din Banatul imperial în care valențe stilistice dualiste (baroce și neoclasic), mediază exerciții spirituale prin formule create de pictorul academic vienez Hubert Maurer (1738-1818). Contaminarea cu ideologia unei epoci în care raționamentul și pragmatismul au format o mentalitate liberă de constrângerile Contrareforme religioase, subliniază calitatea actului creator la sfârșitul evului ce pentru Banat a însemnat debutul modernității cu tot ce configurează o perioadă de ample transformări.

**Cuvinte-cheie:** *Hubert Maurer, baroc, neoclasic, Neudorf, sfinți martiri, propaganda vizuală, recatolicizare.*

Utilizând date păstrate fragmentar în bibliografia de specialitate, fie că este vorba de studii regionale de istoria artei sau de studii biografice, studiul propus încearcă să reconstituie un fragment de artă europeană în care valențe formale și stilistice baroce și neoclasic conturează traseul dinamic al pictorului academic Hubert Maurer (Röttgen/Bonn, 1738 – Vienna, 1818). Obiectivul principal al prezentului studiu îl constituie analiza istoric - analitică a artei ca formă de comunicare, principiu exploatat de iezuiți prin manifestări ce inițiază un dialog în societatea în care se manifestă prin biserica catolică ce după cucerirea Banatului și integrarea sa în Imperiul Habsburgic a căutat prin intermediul imaginilor să recatolicizeze acest teritoriu. Prin trimiteri în



registru unor realități istorice, culturale și artistice foarte variate, studiul introduce în circuitul științific date noi privind un exemplu de comandă oficială notabilă și mecanismele ce fac din arta pictorului academic un adevărat reper al tendințelor caracterizate de un pluralism de stiluri, specific epocii de tranziție în care a fost produs.

Investigarea repertoriului sfinților martiri<sup>1</sup> promovați de arta secolului XVIII în Banat a facilitat deschiderea unei noi direcții de cercetare cu perspective inedite asupra fenomenului artistic, studiul de caz propus analizând iconografia a doi sfinți martiri ieziuiți surprinși în ipostaze ce fac trimitere la calitățile acestora: Francisc Xaverius (co-fondator al ordinului iezuit) și Alois de Gonzaga. Descoperirea unor date inedite legate de biografia pictorului Hubert Maurer coroborate cu analiza morelliană a picturii de altar realizate în plină epocă de manifestare a unui „catolicism luminat” (Telesko 2015), conturează atitudini artistice noi.

Tendențele clasiciste ce resemnifică forme și conținuturi aducând antichitatea și ale sale valori în atenția artiștilor, reprezintă și pentru arta din Banat un episod în viața formelor, conturat la sfârșitul secolului XVIII ce necesită atenție din partea cercetătorului. Paradigmă a manifestărilor stilistice central-europene, *Zopf*-stilul (1770-1810) rezonează cu tendințele artei imperiale caracterizate de raționament și o teatralitate mai puțin exagerată decât cea a barocului Contrareforme religioase. *Theatrum mundi*, ca și concept nu a fost nicicând atât de vehiculat în istoriografie ca în exemplul artei baroce din Banat, punte de legătură între medieval și modern în care statul și biserica se folosesc de valențele de instrument ale artei ca vehicul de propagandă și transformare. Clasicismul baroc se desfășoară pe un tărâm emoțional, în care lumea avea aceeași valoare de scenă pe care se desfășoară spectacolul vieții, în care interiorul bisericii catolice este configurat ca un instrument în reafirmarea dogmei creștine simplificate. În plan artistic reformele iosefine s-au concretizat printr-o austeritate formală, iconografică, arta redevinind instrument al propagandei imperiale.

În această fază a cercetării repertoriului pictorilor de factură academică vinează a căror lucrări au împodobit bisericile catolice edificate în Banatul sec. XVIII și primele două decenii ale secolului următor, creația lui Hubert Maurer contribuie la ilustrarea fenomenului artistic caracterizat de multiple metamorfoze stilistice. Ne aflăm în ipostaza de a emite ipoteze de lucru verificate prin analiza stilistică coroborată cu date biografice și surse documentare existente ce pot contura un episod de pictură europeană situată prin formulările religioase, dar mai ales estetice între baroc și neoclasic. Direcția de cercetare a picturii baroce și neoclasice din Banatul secolului XVIII inițiată în 2019, vine în completarea analizei sculpturii baroce (Vlăsceanu 2005), sinteză care a reușit

---

<sup>1</sup> Cercetare exploratorie desfășurată în cadrul proiectului internațional “*Saints, heroes and martyrs in a global perspective (15th-20th centuries)*”, 2022-2023, coordonator Universitatea din Torino: Michela Catto, Franco Motta, Silvia Cavicchioli, Laura Gaffuri, Paolo Cozzo, Natale Spineto, parteneri internaționali: Leonardo Cohen, Elisa Frei, Dainora Pociutê, Timothy J. Johnson, și parteneri Unita: Mihaela Vlăsceanu (Universitatea de Vest din Timișoara), Eliseo Serrano, Universitatea din Zaragoza și Frédéric Meyer, Universitatea din Chambéry.

să demonstreze prezența unor artiști consacrați ca sculptori formați în mediul academiei de artă din Viena, de cele mai multe ori aceste prezențe fiind demonstrate prin analogii stilistice și investigații ale formelor și conținuturilor ideatice mediate de biserica catolică în provincia imperială al cărei statut diferit de cel al Transilvaniei, a impus o evoluție diferită a artei.

Despre Neudorf, localitatea situată la nord de râul Mureș ce separă Banatul Timișoarei de districtul Lipova, se face o primă mențiune documentară pe harta contelui Claudius Florimund Mercy, de la 1723. Sub îndrumarea lui Franz Carl Samuel Neumann, funcționar al depozitului de sare din Lipova în 1765, aici sunt așezate 148 de familii de coloniști germani cărora li se construiesc case (Fig. 1).

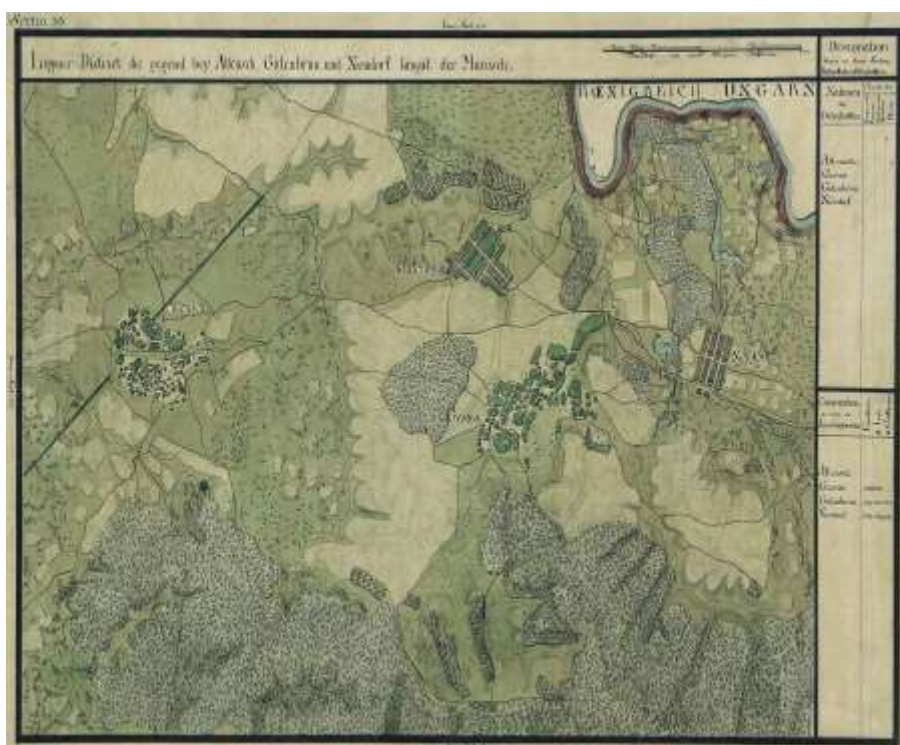


Figura 1. Districtul Lipova și evidențierea topografică a coloniei Neudorf. Apud Historische Militärkarte der österreichisch-ungarischen Monarchie – Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, Domeniu public, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=88878>

În perioada 1779-1848, Banatul se găsea pentru prima dată în istoria sa modernă în formula de administrație comitatensă fiind integrat în sistemul maghiar de organizare administrativ-teritorială. Studiul de caz propus este o analiză a procesului de dotare a unor biserici din Imperiul Austro-Ungar cu opere de artă comandate la Viena, realizate de pictori academici. Aceste prezențe academice în Banat sunt numeroase, și așa cum

am evidențiat în studii anterioare (Vlăsceanu 2019; 2020; 2023), secolul XVIII reprezintă o placă turnantă a manifestărilor, debutând cu faza oficială a stilului baroc tardiv pentru care există în fluxul istoriografic studii și analize care atestă prezențele europene în teritoriul supus transformării pe calea modernității.

Satul Neudorf este menționat după a doua jumătate a secolului XVIII prin activitatea întreprinsă de nobilului Zigmond Lovász de Ötvenes (Vârtaciu 2015, 237) în direcția dotării bisericii construite de C. J. Steinlein în 1766 (Fig. 2) cu opere de artă executate în capitala imperiului, autoarea menționând că cele trei tablouri i-au fost comandate lui Maurer de către nobilul ungar (Vârtaciu 2015, 273).

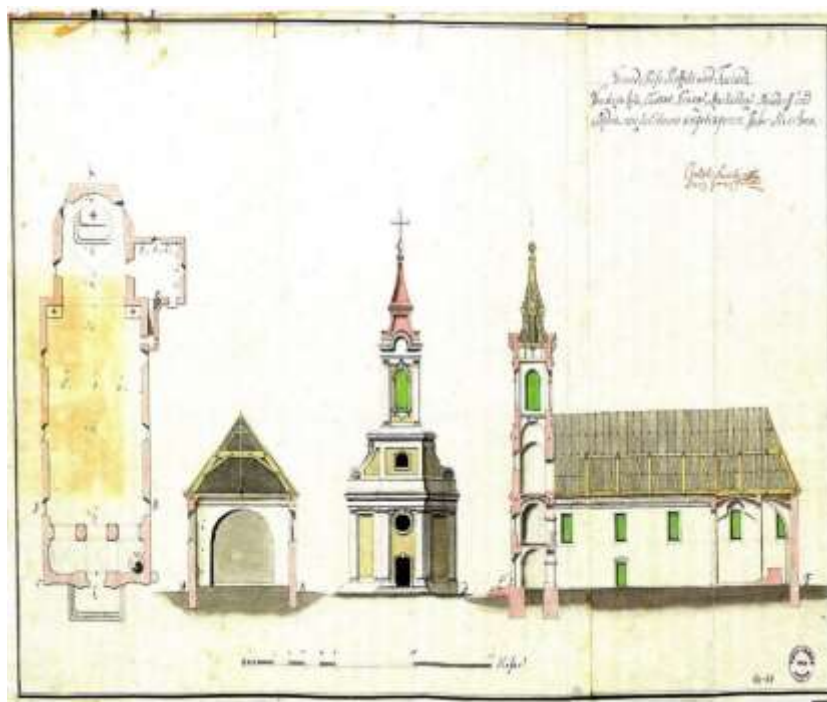


Figura 2. Plan și elevație a bisericilor tip proiectate de inginerul cameral Carol Jacob Steinlein, același arhitect care a realizat și planurile bisericilor (cf. legendei) din Jetscha (Iecea), Tschatad, Grabatz, Sackelhausen, Neudorf și Schöndorf (Frumușani), Grabați, Lennauheim, Rb 64, Hoffkammer Archiv Wien. Sursa imaginii: Arhiva Episcopiei romano-catolice din Timișoara.

Istoriografia referitoare la pictorul academic nu este una vastă, prima sursă ce face un recurs al creației sale, se datorează lui Johann Michael Sattler care i-a fost și discipol în cadrul academiei vieneze de artă, unde a activat în perioada 1785-1817. Printre cei mai eminenți studenți pe care Maurer i-a instruit, aceeași sursă face referire la Moritz Michael Daffinger, Peter Fendi, Friedrich von Amerling, Johann Baptist von Lampi, Ferdinand Georg Waldmüller, Johann Michael Sattler (Wurzbach 1867, 140-

149; Thieme-Becker 1930, 279). Date noi despre comandarii lucrărilor ce contrazic ipoteze anterioare (Vântaci 2015) au fost identificate în biografia pe care discipolul pictorului Hubert Maurer, Johann Michael Sattler i-o dedică în 1819 în care se menționează biserici din Ungaria, Austria și Boemia ca fiind dotate cu altare executate de acest pictor academic. Această sursă consemnează realizarea de tablouri având ca subiect: „două madone”, una dintre ele fiind identificată în compoziția *Visitatio Mariae* (Fig. 3) realizată la comanda cardinalului, arhiepiscop al Vienei, Christoph Bartholomäus Anton Migazzi cu indicarea bisericii din Neudorf (Wurzbach 1867, 149) ca destinație finală. A doua mențiune care pomenește de realizarea de tablouri „pentru biserici din Ungaria”, identificând cele două tablouri cu sfinți iezuiți ce s-au distins pentru misionariatul din Orientul îndepărtat: *Sf. Xavier pe patul de moarte* (Fig. 4) și *Sf. Aloisius de Gonzaga în adorație* (Fig. 5), fiind realizate la comanda episcopului György Festetics (iezuیت instruit la *Collegium Theresianum* din Vienna între 1768–1775). Scheibert Franciscus este menționat ca și paroh al bisericii în 1766, anul construcției edificiului (*Schematismus Cleri Dioecesis Timișoerensis* 1948, 33).



Figura 3. Hubert Maurer (1772?), *Visitatio Mariae*, ulei pe pânză, dimensiuni 600 x 400 cm, altarul principal al bisericii romano-catolice din Neudorf (jud. Arad). Sursa imaginii: Arhiva Episcopiei romano-catolice din Timișoara.



Figura 4. Hubert Maurer (deceniile 8, 9 ale sec. XVIII), *Sf. Francisc Xavier*, ulei pe pânză, dimensiuni 300x150 cm, semnat dreapta jos: Hubert Maurer, altarul secundar (dreapta) al al bisericii romano-catolice din Neudorf (jud. Arad). Sursa imaginii: Arhiva Episcopiei romano-catolice din Timișoara.

Maurer a ales pentru tabloul votiv iconografia ce surprinde episodul final din viața sfântului, cel al morții sale ce a survenit în drumul său de apostolat spre Indii. Resemnarea este prin formula vizuală proprie unei abordări neoclasice, triumful rațiunii și nu corpul care nu s-a descompus, dovadă a credinței reafirmate. Studii recente s-au orientat către surprinderea rolului misionarilor în zonele cucerite și recucerite de catolicism, cum este și cazul Banatului, zonă de intersectare cros-culturală, de evanghelizare iezuită ce folosea un imaginar al sfinților martiri pentru atenuarea conflictelor, simbol politic și spiritual al triumfului creștinismului latin. Xaverius devine patronul spiritual al Budei la solicitarea congregației iezuite, același parcurs al devenirii unui sfânt patron fiind semnalat pentru Banat cu Nepomuc (Vlăsceanu 2005, 2022, 2023).

Academia de artă de la Viena a avut influență și în zonele transfrontaliere ale Imperiului Habsburgic, cazul Banatului fiind unul elocvent în ceea ce privește prezențele artiștilor consacrați de instituția formatoare, modelând gustul și estetica din imperiu. Prezențele artiștilor formați în cadrul acestei instituții, a treia ca importanță după Academia San Luca din Roma și *Académie royale de peinture et de sculpture* din Paris (Kolbiarz 2021, 1) au furnizat pentru spațiul de care ne ocupăm o pleiadă de artiști care au devenit profesori în cadrul instituției, exercitându-și talentul prin executarea de comenzi de înaltă calitate artistică. Academia de artă de la Viena a avut un rol însemnat în diseminarea modelelor și crearea unei identități începând cu anul 1705 când Iosif I a transformat-o în instituție publică (Pevsner 1940, 120), curricula fiind inspirată după modelul francez ce presupunea rigoare și etică vis-à-vis de actul didactic (Wagner 1967, 19).

Acest fenomen este comun în cadrul monarhiei tuturor zonelor cucerite și transformate, modernizate, în cazul artei oficiale din Banat fiind necesare reinterpretări și contribuții actualizate ale corpusului de monumente ce transpun epoca plină de contradicții. Articolul explică și contextualizează o perioadă distinctă din creația pictorului academic vienez, analizând trăsăturile distincte ale transformărilor survenite la nivelul imaginii religioase promovate în tablourile votive ale altarelor bisericii din Neudorf (jud. Arad). Reluând considerațiile cu privire la mobilierul liturgic al bisericii, investigat anterior sub aspectele formale ale sculpturii de altar (Vlăsceanu, 2003), studiul lărgeste aria de analiză incluzând pictura tablourilor votive (*altare privilegiatum* și cele secundare), pentru a ilustra un episod al conceptului de artă monumentală și formele sale de manifestare. Studiul va evidenția aspecte programatice ale strategiilor folosite de catolici la sfârșitul secolului XVIII pentru a promova cultul sfinților martiri, cei ilustrați în pictura altarelor laterale fiind misionari iezuiți ce și-au dedicat viața propagării credinței în cele mai îndepărtate colțuri ale lumii. Aceștia trimit în registrul unei forme superioare de *sequela Christi*, popularitate pe care o câștigă prin devoțiunea și credința demonstrată și pentru care au fost supuși martiriului. Iconografia acestor sfinți martiri este investigată prin identificarea recurențelor manierei *alla antica* pe care o dezvoltă după contactul cu noua estetică promovată de *Accademia di San Luca* din

Roma și *Academia del nudo*, fondată în 1754 unde Maurer realizase desene după modele antice. Urmând exemplul profesorului său Martin von Meytens, cel care a inițiat călătoriile oficiale de studiu ale academiei vieneze la Roma, Maurer va încuraja, la rândul său în momentul în care ajunge profesor la Academia din Viena, din 26 copierea operelor clasice. La acest contact formal cu clasicismul au contribuit și ideile lui Johann Joachim Winckelmann și ale pictorului Anton Raphael Mengs cu care a avut întâlniri de studiu în perioada de ședere la Roma între 1772-1776 (Sattler 1819, 46-47). Nu numai filosofia și estetica clasicismului grecesc promovat cu emfază de J. J. Winckelmann l-au atras pe Maurer, ci și fenomenul ce debutează în 1738 când sunt descoperite ruinele orașului antic Herculaneum, urmate în 1748 de Pompei, ceea ce a impulsionat cunoașterea anticelor forme de artă. Mengs era interesat de formele ideale, Maurer va promova o viziune diferită, va celebra în pictura sa valorile individului, eroismul, preluând de la părintele arheologiei și istoriei artei sugestia ca sculptura greacă să devină model prin „simplitatea nobilă și grandoarea tăcută”. În lista publicată a lucrărilor cunoscute (Sattler 1819, 97) este menționat tabloul dedicat sfântului Francisc Xavier cu mențiunea că a fost realizat pentru o biserică din Ungaria. Perioada în care Maurer a realizat tablourile votive ce constituie studiul de caz este aceeași în care sunt evidențiate documentar creațiile pentru bisericile din Gyula (1777), Wiener Neudorf (1780-1783)- caz în care tabloul votiv surprinde *Moartea Sf. Tereza de Avilla* cu același tip de facies resemnat, luminat ca al Sf. Xavier (Fig.6), o comandă venită din partea aceluiași cardinal Migazzi, de la biserica din Neudorf, Papa 1785 (altar cu Sf. Ștefan), catedrala catolică din Kalocsa (1790), Svitavy/Zwittan (1795), Balmazújváros, 1796, altare laterale la biserica din Atzgersdorf (Bartsch 1965; Schattmann 2019). Cum biserica din Neudorf a fost edificată cu un plan tip conform adaptat bisericilor din Banat, putem presupune fără a exista o dovadă documentară<sup>1</sup> că a fost dotată cu altare cu tablouri votive în perioada imediat următoare construirii, deceniile opt sau nouă ale secolului XVIII, date pe care o și propunem în analiza realizată.

---

<sup>1</sup> Conform R. Vârtaciu, datarea sugerată ar fi 1772, fără a exista însă dovezi în acest sens, fie semnătura pictorului pe tablourile de mari dimensiuni, fie mențiuni în cronică parohiei sau în lista lucrărilor pictorului academic publicată de principalul său biograf și discipol M. J. Sattler. Cele mai multe semnături olografe ale pictorului Maurer sunt sub forma *Maurer Pinxit* sau *Maurer Peintre* (Fig. 7), varianta franceză a termenului *Apelles* cu care se identifica un alt pictor academic cu o bogată creație în Banatul imperial, F. X. Wagenschön. Niciuna dintre aceste formule nu a fost identificată pe fața sau pe spatele pânzei tablourilor votive de la Neudorf. O ipoteză plauzibilă ar fi că la repictarea din 1928, pictorul Karoly Wolf s-a semnat în stânga jos pe fața tabloului votiv principal (*Visitatio Mariae*) acoperind semnătura autentică a lui Maurer (Fig.8).



Figura 5. Hubert Maurer (deceniile 8, 9 ale sec. XVIII), *Sf. Alois de Gonzaga*, ulei pe pânză, dimensiuni 300x150 cm, altarul secundar (stânga) al al bisericii romano-catolice din Neudorf (jud. Arad), sursa imaginii: Arhiva Episcopiei romano-catolice din Timișoara.





Figura 6. Hubert Maurer, *Moartea Sf. Tereza de Avilla*, (1780), biserica din Wiener Neudorf, Austria, altar secundar dreapta, ulei pe pânză, dimensiuni nespecificate. Sursa imaginii: © Elisabeth Vavra.



Figura 7. Semnătura pictorului însoțită de apelativul *Peintre*, apud <https://appleboutique.com/products/master-portrait-drawings-maurer>



Figura 8. Semnătura pictorului Karoly Wolf, 1928. Sursa imaginii: Arhiva Episcopiei romano-catolice din Timișoara.

Manifestat pe deplin în toate domeniile artistice, barocul a promovat cultul sfinților ca pe o manifestare reacționară împotriva aniconismului promovat de reforma religioasă. Configurată după principii aulice, pictura barocă va transpune un imaginar militant prin care se reafirmă victoria bisericii catolice cu ajutorul unui limbaj nou pentru Banat, zonă în care antecedentele formale ale Renașterii care au introdus primele reformulări ale clasicismului, nu sunt identificate din perspectiva statutului acestei zone în perioada de răspândire a artei apusene de factură umanistă.

Iluminismul a produs atitudini artistice noi în care pragmatismul, clasicismul, simplitatea și claritatea exprimării iau locul formulelor barocului catolic al contrareforme religioase. Această formulă este evidentă în arta din Banat pe parcursul

întregului secol XVIII, chiar de la debut, integrarea spațiului provinciei imperiale în granițele imperiului având ca efect o uniformizare.

N. Sabău în exegeza dedicată picturii baroce din Transilvania, menționează altare realizate de Maurer la biserica din Pápa (Ungaria) în 1785 (Sabău 2005, 323). Cele mai documentate surse pomenesc traseul artistic al pictorului Hubert Maurer și analizează creația sa situată în repertoriul barocului târziu clasicizant cu accente puternic realiste, cu forme statuare și tușe valorate ce organizează planurile și sugerează volumetrii studiate. Maniera în care organizează compozițiile cu accente ale epocii *Sturm und Drang*, în care valoarea individului este accentuată de conștiința actului creator, folosirea perspectivei frontale în redarea chipului personajelor, simetria axială, sunt indicii ale unor influențe ideologice ce sunt trasate în tezele lui Anton Mesmer expuse în *De planetarum influxu* (1766), (Pötzl-Malikova 2015, 70-71), despre echilibru și simetria părților, principii prezente la Maurer și contemporanii săi, pictori și sculptori deopotrivă.

Printre cei care i-au modelat parcursul, două nume certifică orientarea spre neoclasic, pictorul de curte bavarez Johann Georg Winter (1707-1770) în timpul sejurului de studiu realizat la München și sculptorul Franz Xaver Messerschmidt în perioada romană a formației sale. În tematica mitologică abordată formele sculpturale ale personajelor prefigurează tendințele neoclasiche ce-i vor modela evoluția, menționând câteva exemple elocvente precum compoziția *Circe și Odiseu* (Fig. 9).



Figura 9. Hubert Maurer, *Circe și Odiseu*, 1785, ulei pe pânză, 144x111 cm. Sursa imaginii: [http://mkatz.web.wesleyan.edu/wescourses/2002f/cciv210/01/image\\_resources/odyssey\\_images/images/350.maurer.circeodyss0426.jpg](http://mkatz.web.wesleyan.edu/wescourses/2002f/cciv210/01/image_resources/odyssey_images/images/350.maurer.circeodyss0426.jpg)

Tematica mitologică oferea cadrul pentru reprezentări sculpturale în pictură, cu perspective arhitecturale și *raccourciuri* atent studiate, drapaje construite arhitectural și perspectiva prin culoare, clarobscur, texturare lisă a tușelor pentru obținerea efectului de suprafețe plane.

Compoziția altarului principal din biserica din Neudorf, *Visitatio Mariae* este o temă ce se referă la textul din evanghelia după Luca (1:39-45) în care este descrisă întâlnirea dintre Maria din Nazaret și verișoara ei, Elisabeta, prefigurare a promisiunii de salvare îndeplinite prin venirea lui Christos, simbolistica temei sugerând întâlnirea dintre cele două testamente, între Dumnezeu și om. Maurer surprinde esența temei printr-o iconografie în care Elisabeta se simte nevrednică de apropierea Maicii Domnului, făcând trimitere la apropierea lui Dumnezeu de aceia care se simt umili, nevrednici. Din perspectiva stilistică Maurer folosește principii formale specifice

stilului baroc angajând spectatorul prin *compositio loci*, o formă de meditație direcționată în care compozițiile deschise, perspectiva în adâncime, clarobscurul și tenebrismul, raccourciurile ample al celor doi *putti* ce plutesc deasupra grupului format din Maria și Elisabeta, prezența profetului Zaharia în dreapta schițând gestul de indicare a profeției arhanghelului Gabriel, direcție către care privește și personajul din stânga. În contradicție formală cu aceste principii, pictura narativă cu scenografie minimală, contururi clare, stilul liniar vizibil în modeleul liniar al faldurilor, fizionomiile stoice nepătrunse de suferință, ci de bucurie, profilul acvilin al Elisabetei, tușele valorate și umbrite sculptural, cu contraste de calitate și tonuri reci ce virează spre albastru, țin de noile formulări ale clasicismului cu semnificații arhetipale împrumutate din teoriile pictorilor nazarineni activi la sfârșitul secolului XVIII, prefigurând chiar valențe romantice. Valențele neoclasică se observă și din trăsăturile sfinților, portretizați cu o frumusețe angelică prezentă și în gesturile devoționale practicate ca exercițiu spiritual.

Dedicat idealurilor creștine, sfânt patron al victimelor ciumei, al tinerilor și studenților, *Alois de Gonzaga* (1568-1591) este surprins de Maurer în adorație, simbolul său consacrat, crinul nu este reprezentat ci gestul de pietate și sacrificiu este transpus prin atitudinea resemnată în care este surprins, îngenunchiat în adorație în fața crucifixului. Cei doi *putti* cu forme baroce intervin în dinamica spațială, cufundată într-un tenebrism accentuat de eclerajul direcționat scenografic spre chipul tânăr și veșmântul tradițional. Alois a fost primul iezuit misionar în Japonia și împreună cu Peter Faber și Ignaci de Loyolla a fondat ordinul iezuit. Episodul ce-l conectează cu victimele ciumei se datorează implicării sale în salvarea ciumașilor în episodul molimei de la Roma, care a condus și la moartea sa ce a survenit în 1591.

*Francisc Xavier* (1506-1552), sfânt iezuit martir, intercesor, ce a mijlocit miracole, este protector împotriva ciumei. În soluția aleasă de Maurer apare înveșmântat cu haina de călugăr misionar, fiind surprins în momentul morții ce s-a petrecut pe insula Shangchuan în 1552. Iconografia sfântului este legată de episoadele în care calitățile de taumaturg împotriva ciumei sunt menționate, Napoli, Mechelen, Veneția sau misionarismul din Africa (Mozambic) sau cele din Indiile orientale, Japonia și China pe care le realizează la solicitarea regelui Ioan al III-lea al Portugaliei (Sabău 2005, 124-125). Refacerile succesive din sec. XX, respectiv pictura realizată peste stratul original în 1928 de K. Wolf ne indică o alterare a stratului glasiului crachelat în profunzime. Chipul lui Xavier conține aceleași valori tactile pe care pictorul francez Jacques-Louis David le promova în Moartea lui Marat (1793), un indiciu al faptului că Maurer cunoștea lucrarea la momentul realizării tabloului, ceea ce ne indică datarea într-un orizont cronologic situat la limita dintre secolele XVIII și XIX, mult mai plauzibilă. În perioada în care a stat la Roma și a studiat clasicii picturii, Maurer s-a întâlnit cu sculptorii francezi Jean Antoine Houdon și Claude Michel (Clodion), beneficiari ai aceluiași tip de bursă de studiu, în același anturaj fiind consemnat și pictorul Charles Natoire, director al academiei franceze de pictură în acea perioadă (Pötzl-Malikova 2015, 64).

Sf. Francisc Xavier devine model al misionarului, din cele 15.000 de scrisori (*indipetae*)<sup>1</sup> păstrate în arhivele iezuite ale Vaticanului, peste 2000 menționează exemplul sfântului pe care solicitanții doreau să-l urmeze (Schurrhammer 1965; Zupanov 2012, 3-11). Dintre reprezentările iconografice ale sfântului, reținem câteva tipuri ce fac aluzie la castitate, ipostaza în care este surprins cu un crin în mână, aceasta fiind și cea mai timpurie formulă de reprezentare din Banat, prezentă pentru prima dată în schița statuii Sfintei Treimi, publicată în monografia catedralei catolice din Timișoara (Diplich 1972; Vlăsceanu 2005; 2023) ca sursă a unui imaginar legat de repertoriul artistic iezuit. Cum a ajuns să fie simplificat registrul iconografic și Francisc Xavier să nu mai fie reprezentat în varianta finală a monumentului de for public rămâne în ochii cercetătorului o speculație a istoriei, întrucât niciun document cunoscut nu face referire la opțiunile comanditarului, Jean de Hansen, funcționar în administrația imperială, care a plătit execuția monumentului într-un atelier vienez și a fost realizat în 1741 după moartea soției în urma epidemiei de ciumă. Ex-voto-urile devin și în perioada analizată o modalitate de îndeplinire a unei promisiuni, de a mulțumi pentru ajutorul acordat și salvare. Sfinții intercesori devin o unealtă în mâna artiștilor familiarizați cu calitățile acestora, exemplul menționat întărind convingerea că iezuiții practicau o propagandă vizuală prin sfinți cu impact în cotidianul provincial prin intermediul congregațiilor religioase. Prima congregație menită supravegherii activității misionarilor, *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* a fost fondată în 1625 de către papa Grigorie XV, sfinții devenind „promotori culturali” (Ditchfield 2009, 584). În Banat iezuiții au fondat numeroase congregații religioase precum „Congregația Imaculatei concepții” și „Congregația suferințelor amare ale Domnului” (Vlăsceanu 2023, 575). Simbolul purității - crinul din mâna sfântului Francisc Xavier este transferat sfântului Aloysius Gonzaga sanctificat în 1605 și canonizat în 1726 de către papa Benedict XIII (Torres 2009, 415). Reprezentările sfântului Xavier sunt modificate și adaptate pentru a servi scopului, imaginea sfântului fiind foarte răspândită în zonele de pătrundere a misionarismului iezuit. Imaginile cu ipostaze iconografice specifice hagiografiei sfântului, răspândite tot de iezuiți circulau în Europa ca suport al unei ideologii a educării, instruirii și promovării cultului creștin până în cele mai îndepărate colțuri ale lumii.

Pentru a sublinia dinamica stilistică a pictorului Maurer ne vom referi la două lucrări identificate în colecții europene ce ilustrează elocvent cele două stiluri clar delimitate de principii formale diferite, baroc și neoclasic, pentru a sublinia cazul altarelor bisericii din Neudorf, o combinație de formulări vizuale ce poziționează creația sa în perioada ultimelor două decenii ale secolului XVIII. Există și o diferență subtilă între dominantă barocă tardivă (la altarele laterale cu *Sf. Alois* și *Sf. Xavier*) și neoclasicul altarului principal (*Visitatio Mariae*), comanditarii fiind și ei diferiți, identificați în lista lucrărilor realizate de Maurer. Realizate în plină perioadă a artei

---

<sup>1</sup> Scrisori de solicitare a misionariatului în zone îndepărtate ale Orientului.

neoclasice, compoziția *Apoteoza Sf. Nepomuc* (1812)<sup>1</sup> (Fig.10), o schiță a unui tablou votiv de altar neidentificat, ilustrează tendințele baroce, prin principii clar utilizate de Maurer, o compoziție ce sugerează calitățile de intercesor ale sfântului copatron al ordinului iezuit, intermedierea către Sf. Treime și inserarea unei vedute a podului Carol din Praga, locul martiriului la care Nepomuc a fost supus pentru păstrarea secretului confesional fiind elementul care face aluzie la calitățile sfântului. Din punct de vedere stilistic, repertoriul baroc este sugerat prin dramă compozițională, creată cu ajutorul recuzitei consacrate, vălătuci de nori învolburați ce culminează cu reprezentarea Sfintei Treimi în glorie, *putti* în adorație și îngerul ce intermediază între cele două lumi, contraste cromatice puternice potențate de clarobscur, faldurile surpliss-ului și ale pluvialei cu care Nepomuc este înveșmântat, articulând volumetrii studiate, în timp ce chipul sfântului este profund trasfigurat de emoție și devoțiune. Aceste elemente plasează lucrarea într-un registru baroc târziu, ce demonstrează cunoașterea sursei iconografice pentru redarea sfântului Nepomuc, ilustrarea realizată de Johann Andreas Pfeffel la *Vita S. Joannis Nepomuceni sigilli sacramentalis Protomartyris*, publicată în 1725 de Bohuslav Balbin.

---

<sup>1</sup> <https://www.ng-slo.si/en/permanent-collection/1700-1800/the-apotheosis-of-st-john-of-nepomuk-huber-t-maurer?workId=2022>, în colecția de artă a galeriei naționale a Sloveniei din Ljubljana, accesat la 13.01.2024.



Figura 10. Hubert Maurer, *Apotheza Sf. Nepomuc*, 1812, 102 x 50 cm. Sursa imaginii: <https://www.ng-slo.si/en/permanent-collection/1700-1800/the-apotheosis-of-st-john-of-nepomuk-hubert-maurer?workId=2022>

În schimb în compoziția *Lăsați copiii să vină la mine* (Fig. 11) formulele neoclasiche înlocuiesc complet registrul baroc, lucrarea fiind realizată în 1814 într-o abordare *alla antica*. În acest caz întrezărim sugestii formale și compoziționale de certă factură neoclasică franceză, Maurer fiind familiarizat cu valențele sculpturale ale picturii promovate de Jacques Louis David (*Jurământul Horațiilor*, 1784; *Moartea lui Marat*, 1793 menționat anterior) sau cu afinități formale identificate în lucrarea *Christos returnând cheile Sf. Petru*, (1820) a pictorului Dominique Ingres. O mențiune realizată de Sattler în biografia dedicată lui Maurer descrie orizontul preocupărilor pictorului menționând că: „acesta petrecea mult timp la academia vieneză în camera



antichităților” (Sattler 1819, 79). Cele trei lucrări analizate, ce împodobesc altarele bisericii catolice din Neudorf, au fost realizate de Maurer într-o dinamică stilistică dominant barocă cu inflexiuni neoclasiche, manieră sesizată la tablourile sfinților martiri și neoclasic cu accente baroce la tabloul votiv al altarului principal, un ansamblu monumental, pluristilistic.



Figura 11. Hubert Maurer, *Lăsați copiii să vină la mine*, 1814, ulei pe pânză, 91.5 x 116 cm. Sursa imaginii: <https://digital.belvedere.at/objects/2053/lasset-die-kindlein-zu-mir-kommen>

Analiza actuală și reinterpretarea unor ipoteze publicate în studii de sinteză conturează un episod inedit de pictură central-europeană în care normele academice ce definesc formația pictorului stabilesc parcursul artei din zonă pentru câteva decenii, trecând peste limitele barocului târziu clasicizant și ale neoclasicului ce intervine la sfârșitul secolului ca limbaj general ce caracterizează perioada de profunde transformări din timpul domniei lui Iosif al II-lea. Dacă la transformarea provinciei Banat din spațiu otoman în unul habsburgic a contribuit din plin contextul barocului imperial transpus printr-o serie de norme și forme specifice perioadei domniei lui Carol

VI și a Mariei Tereza, după 1780 la debutul modernității, asistăm la transformări menite să ratașeze zona la spațiul central-european printr-o puternică recatolicizare. Între numeroasele exemple ale acestui program prin imagini simbol, studiul de caz a inițiat o investigație a martiriului ca expresie a suferinței sfinților pentru credință printr-un limbaj ce nu excelează în accente dramatice, iluzionistice, preferate de pictorii barocului ci o promovare vizuală a sentimentului religios prin atitudini de resemnare, de acceptare a fatalității ca act al devoțiunii cu emfază asupra calităților personajului ilustrat. Identități multiple configurează fenomenul artistic din zonele de metisaj cultural cum era și Banatul la cumpăna dintre secolele XVIII și XIX, ordinele religioase (cel iezuit în cazul de față) a modelat cu ajutorul cultului sfinților un spațiu recucerit, reintegrat centrului.

### Referințe bibliografice

- Bartsch, Monika. 1965., *Die Pfarrkirche von Atzgersdorf*. Ungedruckte Seminararbeit, Wien: Univ. Wien.
- Diplich, Hans. 1972. *Die Domkirche in Temeswar*, München: Publisher, Verlag des Südostdeutschen Kulturwerkes.
- Levy, Evonne. 2004. *Propaganda and the Jesuit Baroque*. Berkeley: University of California Press.
- Petri, Anton, Peter. 1992. *Biographisches Lexikon des Banater Deutschtums*, Neudorfer Kolonisten. Marquatstein: Breit Verlag.
- Pevsner, Nikolaus. 1940. *Academies of Art. Past and Present*. Cambridge: University Press.
- Pötzl-Malikova, Maria. 2015. *Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783), Monografie und Werkverzeichnis*, Agnes Husslein-Arco (Hg.), Belvedere Werkverzeichnisse, Band 4, Weitra:Verlag Bibliothek der Provinz.
- Sabău, Nicolae. 2005. *Metamorfoze ale barocului transilvan. Pictura*, Vol. I., Cluj-Napoca: Mega.
- Schattmann, Ferenc. 2019. *Kéttornyú barokk templomok Magyarországon*, în *Egyháztörténeti szemle* 20. évf. 4. Sz.
- Schematismus Cleri Dioecesis Timișoerensis, Pro Anno Domini*, 1948, Timișoara: Typis Typographiae „Victoria”.
- Schurhammer, Georg. 1965. *Sulle orme del Saverio*, în *Gesammelte Studien: Varia*. Lisbon: Centro de Estudos Historicos Ultramarinos.
- Thieme, Ulrich, Becker, Felix. [Hrsg.]. 1930. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Band 24. Leipzig: E. A. Seemann Verlag.
- Vărtaciu-Medeleş, Rodica. 2015. *Valori de artă barocă din Banat*. Timișoara: Interart Triade. Wagner, Walter. 1967. *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien*. Wien: Rosenbaum.
- Vlăsceanu, Mihaela. 2003. *Sculptura de altar a bisericii catolice din Neudorf (jud. Arad)*, în *Societate și civilizație în Banatul istoric*, Timișoara: Ed. Universității de Vest, p. 229-237.
- Vlăsceanu, Mihaela. 2005. *Sculptura barocă din Banat*. Timișoara: Excelsior Art.
- Vlăsceanu, Mihaela. 2019. *Prezențe europene în peisajul artistic baroc al capitalei Banatului imperial: Michael Angelo Unterberger, Johann Nepomuk Schöpf și Johann Joseph Ressler*, în *Questionnes Romanicae*, VII, Szeged: Jatte University Press, p. 575-583.
- Vlăsceanu, Mihaela. 2020. *Intervenții europene în pictura religioasă din Banat aflate sub patronajul ordinelor catolice*, în *Ars Transilvaniae*, XXIX, Cluj-Napoca: Ed. Academiei Române & Mega, p. 69-84.
- Vlăsceanu, Mihaela. 2021. *Franz Xavier Wagenschön. Pictor Vienensis, Austriae Discipulis, P.P. Rubenius*, în *Banatica* 31-2, p. 595-611.
- Vlăsceanu, Mihaela. 2023. *Pictura de altar a bisericii catolice din Slatina-Timiș (jud. Caraș-Severin). Studiu de caz: J. Vincenz Fischer (1729–1810)*, în volumul *Sub semnul artei. Studii în onoarea*

- academicianului Marius Porumb la 80 de ani (Ciprian Firea, Aurel Rustoiu ed.) Cluj-Napoca: Ed. Mega, p. 655-666.
- Wolfsgruber, Cölestin. 1897. *Christoph Anton Kardinal Migazzi, Fürsterzbischof von Wien. Eine Monographie und zugleich ein Beitrag zur Geschichte des Josephinismus*. Ravensburg: Hermann Kitz.

### Webografie

- Ditchfield, Simon. 2009. *Thinking with Saints: Sanctity and Society in the Early Modern World*. *Critical Inquiry*, 35(3), 552–584. Accesat 11.01.2023, <https://doi.org/10.1086/598809>
- Kolbiarz, Artur. 2021. *Silesian Painters and Sculptors at the Vienna Academy of Fine Arts in the Years 1726–1780. A Contribution to the History of Academism in the Early Modern Period*. În *Arts* 10,4. Accesat 2 iunie, 2023 la <https://doi.org/10.3390/arts10040086>
- Sattler, Johann, Michael. 1819. *Lebensgeschichte des Hubert Maurer in Wien*, Wien: Schrämblichen Bücher verlage. Accesat la 10 noiembrie 2023. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/details/bsb10728073>
- Telesko, Werner. 2015. *Enlightenment and Baroque Ceiling Paintings in Sacred Spaces: The Example of Austria*, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, (39), p. 75-84. <https://hrcak.srce.hr/167298> , accesat 09 January 2024.
- Torres, Olleta, M. 2009. *Tipología iconográfica de San Francisco Javier. Redes iconográficas: San Francisco Javier en la cultura visual del Barroco*. Frankfurt am Main, Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, p. 415-450. <https://doi.org/10.31819/9783865279675-007>
- Tüskés, Anna. 2019. *Masonic Works in the Helikon Library of the Festetics Palace in Keszthely*. În *Aufgeklärte Sozietäten, Literatur und Wissenschaft in Mitteleuropa*, edited by Dieter Breuer and Gábor Tüskés, Berlin, Boston: De Gruyter, p. 483-496. Accesat 10 august 2023 la <https://doi.org/10.1515/9783110637649-030>
- von Wurzbach, Constantin. 1867. *Maurer Hubert*. In: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, part 17, Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, Vienna, p. 140–149. Accesibil la <http://www.literature.at/alo?objid=11639>
- Županov, I. G. 2012. *Passage to India: Jesuit Spiritual Economy between Martyrdom and Profit in the Seventeenth Century*, în *Journal of Early Modern History*, 16(2), 121-159. <https://doi.org/10.1163/157006512X633245>

Muzică și teatru

---

Music and Theatre

Roxana-Sorana ARDELEANU  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

## Muzica, personaj sonor în spectacolul de teatru

**Abstract: (Music, a sound character in the theater show)** Whether as a discreet background or in the foreground, music accompanies the acting performance, composes and recomposes whole moments, participates in defining the depth of the stage space and, at the same time, integrates into the development of the theatrical creation. Musical moments can be integrated into the role of the actors, by introducing certain replicas that they have to sing, can accompany the dramaturgical evolution or appear as interludes, which separate and at the same time connect the fragments of the play. This last hypostasis is present in the performance *Henry IV* by Luigi Pirandello, staged by the Hungarian State Theatre “Csiky Gergely” in Timisoara, directed by Victor Ioan Frunză, a performance whose premiere took place on March 2, 2019. Composer Cári Tibor has written independent musical pieces, introduced in the form of interludes in the interpretation of an eclectic instrumental ensemble, whose sound evolution is conducted by the composer and takes place live, in front of the audience, at each performance. The composition of the orchestra, consisting of 15 instrumentalists, was established by the composer and includes a double string quartet, wooden and brass wind instruments, piano and percussion instruments. The effect of combining the sound variety of all these instruments increases the drama of the show, and the unfolding of musical moments exposes the conclusion of each act of the performance and provides the context of the next scenes.

**Keywords:** *theater performance, musical moment, orchestra, piano, conductor.*

**Rezumat:** Fie ca fundal discret sau în prim-plan, muzica însoțește jocul actoricesc, compune și recompune momente întregi, participă la definirea profunzimii spațiului scenic și, în același timp, se integrează în desfășurarea creației teatrale. Momentele muzicale pot fi integrate în rolul actorilor, prin introducerea anumitor replici pe care aceștia trebuie să le cânte, pot acompania evoluția dramaturgică sau apar sub formă de interludii, care separă și, în același timp, fac legătura între fragmentele piesei de teatru. Această ultimă ipostază este prezentă în spectacolul *Henric al IV-lea* de Luigi Pirandello, pus în scenă de Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely” din Timișoara, în regia lui Victor Ioan Frunză, spectacol a cărui premieră a avut loc în data de 2 martie 2019. Compozitorul Cári Tibor a realizat lucrări de sine stătătoare, introduse sub formă de interludii în interpretarea unui ansamblu instrumental eclectic, a cărui evoluție sonoră este dirijată de compozitor și se desfășoară în direct, în fața publicului, la fiecare reprezentație. Componenta orchestrei, alcătuită din 15 instrumentiști, a fost stabilită de compozitor și cuprinde un dublu cvartet de coarde, instrumente de suflat de lemn și de alamă, pian și instrumente de percuție. Efectul combinării varietății timbrale a tuturor acestor instrumente sporește dramatismul spectacolului, iar desfășurarea momentelor muzicale expune concluzia fiecărui act al piesei de teatru și oferă contextul scenelor următoare.

**Cuvinte-cheie:** *spectacol de teatru, moment muzical, orchestră, pian, dirijor.*

Scena de teatru, locul divin în care prezentul se risipește încet iar spectatorii sunt transportați într-o lume atemporală, obține mirificul specific din magia contopirii efectelor sonore cu cele vizuale, iar rezultatul reprezintă, întotdeauna, mai mult decât suma acestora.

Precum un voal transparent și ocrotitor, detaliul sonor în spectacolul de teatru potențează expresivitatea fiecărui moment pe care îl însoțește, prin amplificarea expresiei care decurge din mixtura de culori, forme și energie creatoare. Publicul este vrăjtit în fiecare moment de forța sugestivă a elementului sonor, care face apel la profunzimea psihicului uman, la cele mai intime sentimente și trăiri, consecințe a experienței de viață.

În afară de decor, scenografie și lumini, muzica se integrează în multe producții scenice și creionează spațiul sonor al desfășurării acțiunii. În interviul realizat de Andreea Dumitru, compozitorul Iosif Herțea se exprimă despre rolul muzicii în teatru: „Muzica stimulează degajarea de semnificații și aduce în scenă emoția, fără de care nu poate exista teatrul. În plus, muzica de scenă potențează colaborarea tuturor realizatorilor unui spectacol, îi ajută să facă ceea ce Meșterul Vlad Mugur numea <artă împreună>, adică Teatru.” (Țepuș, Dumitru 2004, 85).

### **Muzica scenică, element determinant în spectacolul de teatru**

„Discursul muzical în spectacolul de teatru apare în mai multe forme: de acompaniament instrumental discret sau agresiv care amplifică lirismul sau dilată tensiunea scenei; ca o prezență de sine stătătoare introdusă de regizor precum un liant al etapelor acțiunii sau, dimpotrivă, ca o ruptură în devenirea scenică și marchează evoluția temporală; alături de cuvânt, în replici puse pe muzică.... Alegerea fragmentului muzical poate fi generată de caracteristicile momentului inserării în spectacol, iar în acest caz cade în responsabilitatea regizorului.” (Ardeleanu 2022, 20-21). În același timp, elaborarea structurii sonore a spectacolului, în cazul expunerilor melodico-armonice originale, dedicate unui anumit spectacol, se datorează strânsei colaborări dintre compozitor și regizor. Această echipă se dezvoltă în timp, iar la originea sa se află experiența anterioară personală sau a colegilor de breaslă. În cele mai multe cazuri, echipa odată formată va continua să depună, în aceeași formulă, ofrande pe altarul artei teatrale.

Momentele muzicale pot apărea sub formă de interludii, care separă și, în același timp, fac legătura între fragmentele piesei de teatru. Această ipostază este prezentă în spectacolul Henric al IV-lea de Luigi Pirandello, pus în scenă de Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely” din Timișoara, în regia lui Victor Ioan Frunză, spectacol a cărui premieră a avut loc în data de 2 martie 2019. Compozitorul Cári Tibor a realizat lucrări de sine stătătoare, introduse sub formă de interludii în desfășurarea dramaturgică.

Informațiile despre spectacol au fost preluate de pe site-ul Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely” din Timișoara: „Întâmplările din „Henric al IV-lea” încep cu 20 de ani înaintea acțiunii de pe scenă, când un tânăr aristocrat, lăsându-se purtat de

valențele sale de actor, se accidentează în timpul unui carnaval. În ziua următoare, se trezește convins că este Henric al IV-lea, împăratul Sfântului Imperiu Roman, care toată viața a avut conflicte cu Papa și de al cărui nume se leagă legendarul Drum la Canossa. A înnebunit sau doar se preface? Dacă e nebun, oare de ce toți din jurul său participă la această nebunie? Dacă totul este doar un joc, cum poate fi atât de real? Cine poate spune cu certitudine până unde se întinde normalitatea și unde începe nebunia?”.

După cum apare pe afiș (vezi *figura 1*, paragraful evidențiat cu roșu), momentele muzicale sunt dedicate unui ansamblu instrumental eclectic, a cărui evoluție sonoră este dirijată de compozitor și se desfășoară în direct, în fața publicului, la fiecare reprezentație. Componenta orchestrei, alcătuită din 15 instrumentiști, a fost stabilită de compozitor și cuprinde un dublu cvartet de coarde, instrumente de suflat de lemn și de alamă, pian și instrumente de percuție.

Efectul combinării varietății timbrale a tuturor acestor instrumente sporește dramatismul spectacolului, iar desfășurarea momentelor muzicale intermediare expune concluzia fiecărui act al piesei de teatru și oferă contextul scenelor următoare. În același timp, evoluția sonoră încadrează desfășurarea acțiunii, prin cele două momente prezentate în deschiderea și încheierea spectacolului.



Luigi Pirandello  
**IV. HENRIK**

(ENRICO IV)

Füsi József fordítása

Szereposztás:

(A szertő szertő)

IV. Henrik	BALÁZS ATTILA
Matilde Spina, <i>gyóful</i>	SZABÓ ENIKŐ
Frida, <i>a lértu</i>	LÓRINCZ RITA
Carlo di Nollé, <i>fiatal gyóful</i>	VASS RICHÁRD
Belcredi, <i>bíró</i>	BANDI ANDRÁS ZSOLT
Genoni, <i>szertő</i>	ÉDER ENIKŐ
Landolfo (Lolo)	MOLNOS ANDRÁS CSABA
Arialdo (Franco)	ASZALOS GÉZA
Oresto (Momo)	KISS ATTILA
Bertooldo (Fino)	CSATA ZSOLT
Giovanni, <i>szertő</i>	TAR MÓNKA
Első apród	LUKÁCS SZILÁRD
Második apród	MIHÁLY CSONGOR

*Történik napjainkban Olaszországban, Umbriában, egy magányos villában*

**Zenekar:** DRAGALINA CRISTIAN CSABA, ROXANA ARDELEANU, CÁTALINA CÁPĂȚINĂ, ȘTEFAN CAȘCAVAL, ANDREEA FĂLCUȘAN, VLAD FAUR, PAUL GROSAR, CRISTIAN JURCAN, TRAIAN MIȘCU, FRANCESCA MOLDOVAN, VALENTINA PANCĂ, GRIGORE TEODORESCU, DORIN TEREU, CÁTALIN VINARS, VIZAUER KINGA, CĂRI TIBOR (karmester)

Sógó:	CZUMBIL MARIKA
Ügyelő:	DEÁK IRÉN
Jelmeztervező asszisztens:	SZAKÁLI ZALÁN
Dramaturg:	GYULAY ESZTER
Zene:	CĂRI TIBOR
Diszlet- és jelmeztervező:	ADRIANA GRAND
Rendező:	VICTOR IOAN FRUNZĂ

Az előadás időtartama: 2 óra szünet nélkül

Figura 1: Afișul spectacolului

Spectacolul cuprinde patru lucrări orchestrale, plasate în debutul său, după primul act, după al doilea act și la final. În acest mod, evoluția scenică a actorilor și desfășurarea acțiunii se bucură de aportul muzicii, care învâluie ca într-un voal protector spectatori și protagoniști deopotrivă. Compozitorul participă în mod activ la interpretarea lucrărilor sale, aflându-se la pupitrul dirijoral. Cele două grupuri de instrumente (cu coarde și de suflat) se află într-un permanent dialog, în care adoptă, alternativ, rolul de acompaniament, respectiv interpretarea temei principale. Instrumentele de percuție susțin evoluția ritmică și preiau responsabilitatea păstrării *tempo*-ului.

Liant de bază în desfășurarea sonoră, pianul are cea mai semnificativă contribuție, prin rolul principal care i-a fost acordat de către compozitor, în primul rând



prin acoperirea unui ambitus extrem de larg. Mai mult decât atât, rolul său presupune o continuă adaptare dinamică și agogică la grupul de instrumente cu care evoluează în dialog, precum și la caracterul melodico-armonic atribuit, acompaniament sau temă principală. În același timp, relația cea mai directă și mai strânsă se dezvoltă între pianist și dirijor, relație din care decurge interpretarea întregului ansamblu.

În analiza structurală a momentelor muzicale din spectacol am ales raportarea la partitura pianului, care cuprinde notațiile ce se referă la ordinea lucrărilor și la aportul instrumentelor care adaugă sens și expresivitate evoluției sonore. Astfel, partitura pianului reprezintă reperul cel mai potrivit și se constituie ca un substitut extrem de potrivit al partiturii dirijorului. De fapt, toate indicațiile pe care le conține se constituie ca un ghid al interpretării întregului ansamblu orchestral și oferă informațiile necesare tuturor interpreților.

### Momentul muzical inițial

Primul moment muzical, prezentat în debutul spectacolului, cuprinde o alăturare a trei compoziții de sine stătătoare, interpretate în manieră *attacca* și creionează o atmosferă dramatică și, în același timp, maiestuoasă. Cele trei lucrări au fost selectate de regizor, căruia i s-au prezentat mai multe compoziții, iar juxtapunerea acestora reflectă, la nivel macrostructural, o cadență autentică: dacă prima compoziție evoluează în tonalitatea *sol minor*, cea de-a doua se regăsește în tonalitatea dominantei, *re major*, pentru ca cea de-a treia să încheie arcul de cerc, prin adoptarea tonalității inițiale, *sol minor*. Astfel, alcătuirea primului moment muzical relevă, la nivel structural, o lucrare tripartită complexă, ale cărei secțiuni sunt, în același timp, compoziții de sine stătătoare, dar și parte din întreg. Numerotarea e cea inițială și aparține compozitorului.

Exemplul 1: Tema principală a primei lucrări

Din perspectivă interpretativă, orchestrația primei lucrări scoate în evidență rolul determinant al pianului, căruia i se atribuie responsabilitatea prezentării primei teme, care cuprinde o perioadă ce acoperă suprafața de 8 măsuri. Demersul armonic redă o cadență autentică, a cărei structură este întreruptă de oprirea pe treapta a III-a (relativa majoră), în măsura a 4-a. Acest moment se poate descrie ca o încercare efemeră de atingere a seninătății, la care compozitorul renunță imediat, în fraza a doua a temeii inițiale.

După cum se observă în exemplul 1, partitura pianului cuprinde atât evoluția melodiei, cât și acompaniamentul, ceea ce reflectă caracterul complex și mijloacele ample de care dispune acest instrument. În acest caz, acompaniamentul ritmico-armonic se bucură de aportul instrumentelor de coarde, iar asocierea timbrală adaugă dramatism demersului tematic.

În continuare, evoluția sonoră se înscrie în același tip de structură armonică, diferența dintre cele două expuneri aflându-se la nivelul distribuției ritmice.



Exemplul 2: Incipitul perioadei B

Cea de-a doua lucrare ilustrează aportul pianului în creionarea cadrului armonic, în același timp cu stabilirea noului *tempo* și responsabilitatea atacului; astfel, primele patru măsuri, alcătuite din variația identică a mersului armonic tonică-dominantă, sunt distribuite exclusiv pianului, care pregătește terenul sonor flautului, instrument pe care compozitorul l-a ales să rostească prima frază a evoluției tematice, începând din măsura a cincea.

Piano *Mu 2 f flaut* 10 Cari Tibor

**A**  $\text{♩} = 135$

Exemplul 3: Incipitul lucrării a doua

După cum se observă în ultima măsură a exemplului 3 și în exemplul 4, pianul continuă redarea temei principale, la unison cu flautul, prezentând cea de-a doua frază a primei perioade A. Acest procedeu componistic conferă diversitate timbrală evoluției sonore, adăugând un plus de expresivitate momentului.

Exemplul 4: A doua frază a perioadei A

Prima expunere a temei principale este succedată de variația identică a acesteia, din punct de vedere melodico-armonic. Diferența se regăsește în plan timbral și dinamic, datorită implicării întregului aparat orchestral, care acoperă un ambitus generos și evoluează în direcția amplificării sensului muzical.

A treia lucrare redă încheierea cadenței autentice, prin întoarcerea la tonalitatea inițială, *sol minor*. De această dată, pregătirea cadrului tonal este repartizată instrumentelor cu corzi grave, violoncel și cele două viole. Desfășurarea melodică se află în sarcina mâinii drepte a pianului, iar caracteristica evoluției tematice păstrează acompaniamentul realizat inițial de instrumentele mai sus amintite, pe toată durata sa.

Exemplul 5: Incipitul ultimei lucrări

După cum se observă în exemplele muzicale de mai sus, cele trei lucrări care compun prima intervenție sonoră conțin trei variante de utilizare a pianului, care interpretează, pe rând, traseul melodic cu acompaniament, apoi doar demersul armonic, iar în cele din urmă, exclusiv desfășurarea melodică.

### A doua intervenție sonoră

Cel de-al doilea moment muzical instrumental marchează momentul încheierii primului act al spectacolului și pregătește debutul celui de-al doilea act. Compusă în aceeași manieră stilistică, în tonalitatea *do minor*, păstrează atmosfera dramatică inițială, adăugând un plus de emoție, prin două modalități: în primul rând, întreaga orchestră participă la evoluția sonoră inițială, redată în nuanță extremă, de *fortissimo*; mai mult decât atât, forma tripartită simplă de tipul *A B A* în care este compusă introduce în secțiunea *B* un caracter preponderent melodic, a cărui desfășurare adaugă valențe melancolice, în deplin acord cu evoluția dramaturgică.

Piano 53:59 17 - IV Henrik Carl Tibor

A

Exemplul 7: Incipitul secțiunii A

Interpretarea secțiunii B este potențată de introducerea unui pasaj melodico-armonic repartizat exclusiv pianului, după cum se observă în exemplul 8, pasaj cu caracter de punte spre reluarea secțiunii A.

33 C

Exemplul 8: Punte

### A treia intervenție sonoră

A treia compoziție instrumentală se plasează în încheierea celui de-al doilea act al spectacolului și face legătura spre ultimul act. Atmosfera creată introduce, pentru prima dată, un sentiment puternic de speranță, în același timp alterat de tonuri melancolice. Astfel, dacă tonalitatea de bază este *do major*, parcursul armonic adoptă un caracter fragil, prin atingerea treptelor a șasea (relativa minoră) și a patra, după cum se observă în exemplul 9.



Exemplul 9: Tema întâi în interpretarea pianului

În această lucrare, rolurile sunt inversate: prima prezentare a temei se desfășoară fără aportul pianului, care își face auzită vocea doar în variația identică a acesteia. Efectul obținut este deosebit de expresiv, iar interpretarea pianistică completează coloritul timbral al ansamblului.

Structura lucrării are la bază o formă simplă de lied, în care sunt alăturate două fraze conjuncte, similare în esență, dar, în același timp, contrastante din perspectivă ritmică: astfel, dacă prima frază conține valori relativ lungi, cea de-a doua introduce elemente poliritmice repetitive, după cum reiese din exemplul 10. Element comun, introdus pentru prima dată în evoluția sonoră, acompaniamentul punctat se plasează în manieră deviată față de celulele ritmice punctate din dezvoltarea melodică.



Exemplul 10: A doua frază

### Ultimul moment muzical

Ultima lucrare debutează la finalul spectacolului, iar cortina cade în timpul interpretării. Tonalitatea aleasă, *fa minor*, amplifică tragismul încheierii acțiunii și

învăluie publicul într-un voal de regret. Forma simplă de lied cuprinde, de această dată, trei fraze distincte: astfel, dacă prima frază dezvoltă un traseu melodic deosebit de trist, acompaniat de progresii armonice sub formă de arpegii în valori egale de optimi, cea de-a doua frază conține elemente ritmice punctate, iar cea de-a treia se bazează pe un acompaniament sincopat.

Prima frază cuprinde o extensie exterioară de 2 măsuri, iar interpretarea sa este atribuită flautului, cu acompaniament de pian. Această soluție componistică apare și în cea de-a doua lucrare cuprinsă în momentul muzical inițial și denotă preferința compozitorului de a suprapune cele două instrumente. În același timp, redarea primei fraze reprezintă o adevărată provocare pentru cei doi instrumentiști, datorită amplasamentului ansamblului orchestral, care stabilește o distanță semnificativă între aceștia.

Exemplul 11: Incipitul primei fraze

Din perspectivă pianistică, specificul acestei lucrări constă în eludarea interpretării melodice, pianului fiindu-i atribuit rolul de acompaniament. Unicul moment în care acesta recapătă importanța cuvenită este plasat în încheierea lucrării, concluzia sonoră fiind destinată exclusiv interpretării pianistice (ultimele 4 măsuri din exemplul 12).

Exemplul 12: Încheierea lucrării

### Idei concluzive

Potrivit lui George Banu, în spectacolul de teatru muzica este un partener subiectiv și emoțional, dar și un intensificator de prezență. În analiza prezentată, am argumentat potențialul discursul sonor, care contribuie din plin la compunerea atmosferei tragice și la transmiterea mesajului artistic.

Rolul pianistului în interpretarea momentelor muzicale descrise este unul deosebit de complex și acoperă întreaga plajă a evoluției sonore: de la stabilirea parcursului armonic și până la expunerea melodică, prin oscilarea permanentă între postura de membru în ansamblul orchestral și cea de solist. În același timp, importanța pe care compozitorul i-o acordă este evidentă, prin atribuirea în exclusivitate a incipitului și concluziei discursului sonor în întregul său.

### Referințe bibliografice

- Angi, Ștefan. 1996. *Prelegeri de estetică*. vol. II. Cluj-Napoca: Academia de Muzică Gheorghe Dima.
- Ardeleanu, Roxana-Sorana. 2022. *Conexiuni, interdisciplinaritate, sunet și cuvânt. Pianistul și rolul său în arta interpretativă și arta teatrală*. București: Editura Muzicală.
- Bentoiu, Pascal. 1975. *Gândirea muzicală*. București: Editura Muzicală.
- Timaru, Valentin. 2014. *Stilistică muzicală*, vol. II, tom B. Cluj-Napoca: Editura MediaMusica.
- Țepuș, Marinela; Dumitru, Andreea. 2004. *Iosif Herța – vrăjitor de sunete ciudate*, seria *Galeria teatrului românesc*, supliment al revistei „Teatrul azi”, revistă de cultură teatrală editată de Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București.
- <https://www.tm-t.ro/henric-al-iv-lea>



Karin Bianca ASULTANI-  
HANSMANN  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

**"Woyzeck" – teatrul social  
de actualitate și receptarea sa  
pe scenele din România**

**Abstract:** ("Woyzeck" – social current drama and its reception on the Romanian stages) This study wants to highlight the peculiarities of the play *Woyzeck*, written by the German author Georg Büchner, a visionary and trailblazer to modern social theatre who is not afraid to theme taboo subjects. The peculiarities concern the theme, but also the composition, Büchner being considered one of the founders of the open drama, but also the forerunner of Expressionism. In this endeavor, real events will be analyzed, which inspired the German playwright for the elaboration of this masterpiece of universal literature. The second part focuses on the production / staging of the play: the absolute world premiere in 1913, then analyzing *Woyzeck's* reception and staging in Romania.

**Keywords:** *anti-hero, open play / drama, modern social play, psychological approach, reception.*

**Rezumat:** Acest studiu dorește să sublinieze particularitățile piesei de teatru *Woyzeck*, concepută de scriitorul german Georg Büchner, un vizionar și deschizător de cale spre teatrul social modern, care nu s-a temut să tematizeze subiecte tabu. Particularitățile vizează tematica, însă și compoziția, autorul fiind considerat atât unul din întemeietorii dramei cu final deschis, cât și premergătorul expresionismului. În acest demers, se vor analiza evenimente reale, care l-au inspirat pe scriitorul german pentru elaborarea acestei capodopere a literaturii universale. Cea de-a doua parte se concentrează asupra montării piesei: premiera mondială absolută din 1913, analizând apoi receptarea și punerea în scenă a lui *Woyzeck* în România.

**Cuvinte-cheie:** *antierou, drama formei deschise, teatru social modern, abordare psihologică, receptare.*

Prezentul studiu își propune să analizeze piesa de teatru *Woyzeck* a dramaturgului german Georg Büchner și receptarea acesteia în România. În *Woyzeck* sunt tematizate subiecte tabu pentru vremea când a fost conceput, textul dramatic fiind considerat între timp „prima scriere modernă”<sup>1</sup>, cu toate că a fost scrisă și publicată în secolul al XIX-lea, fiind adesea comparată cu emblematicul *Hamlet* al lui Shakespeare. Dintre temele

---

<sup>1</sup> Țino Geirun, *Woyzeck – premiera de toamnă a Dramaticului*, <http://www.fanitardini.ro/sectacole/woyzeck>, ultima accesare la 10 martie 2023.

specifice se pot enumera: diferența crasă dintre clasele sociale, sărăcia lucie a locuitorilor din marile orașe, familia modernă în care părinții nu sunt căsătoriți și au un copil nelegitim. Obligativitatea de a obține o permisiune în vederea căsătoriei pentru personalul militar, comiterea unei crime ca urmare a presiunii societății, experimentele medicale efectuate pe cei săraci și neajutorați, precum și pierderea facultăților mentale țin, de asemenea, de subiectele abordate de Büchner.

O altă particularitate a piesei de teatru este caracterul inovator: conturarea dramei cu formă deschisă, a stilului fragmentar, ca specie a genului dramatic, însă și tipologia antieroului modern. Astfel, Georg Büchner, tânăr scriitor, de profesie medic, care a decedat la frageda vârstă de 24 de ani la data de 19.02.1837, poate fi considerat un pionier al literaturii germane și universale, care a contribuit la modernizarea teatrului, eliberându-l de normele clasice, atât din punct de vedere compozițional cât și al tematicii abordate. În accepțiunea regizorului Tino Geirun, care a pus în scena Teatrului Dramatic Fani Tardini piesa susnumită, a cărei premieră a avut loc în data de 17 septembrie 2011, *Woyzeck* este „primul [erou], sau cum am zice noi, un nimeni.”<sup>1</sup>

### Geneza și receptarea textului dramatic

Büchner a reușit să transpună individul și psihologia acestuia în centrul atenției, oferind publicului astfel o incursiune științifică asupra omului – atât ca ființă socială, cât și ca individ – pe lângă antiteza dintre rațiune și simțire, din punct de vedere psihologic și patologic, ceea ce a contribuit la o radiografie a secolului al XIX-lea. Aportul literar, social, științific, medical și dramaturgic al acestui vizionar, născut în 17 octombrie 1813 în Goddelau, fiind astfel incontestabil. *Woyzeck* încă nu și-a pierdut din actualitate, fiind jucat pe marile scene de teatru ale lumii, însă și în România.

Titlul piesei nu este cel original, deoarece autorul a decedat înainte de a o publica. Manuscrisul, fragment cu 31 de scene individuale și notițe, aproape indescifrabile pentru urmașii acestuia, a fost publicat postum de către Karl Emil Franzos (1848–1904), un mare iubitor al literaturii, în anii 1875, 1878 fragmente în reviste de specialitate, iar apoi, în 1880, într-o antologie a operei literare a lui Georg Büchner.<sup>2</sup> Franzos a încercat să descifreze manuscrisul, tratând paginile cu soluții chimice, ceea ce l-a determinat inițial să creadă că titlul era *Wozzeck*. Abia în anul 1879 a reușit să publice prima ediție prelucrată cu adevăratul ei titlu, care poartă numele protagonistului Friedrich Johann Franz *Woyzeck*, inspirat din viața realului Johann Christian Woyzeck, având subtitlul de *Tragedie - fragment*.<sup>3</sup> Titlul *Wozzeck* a servit

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> V. Marion Schmaus, *Georg Büchners dramatische Lehre vom ganzen Menschen „Woyzeck“ als ästhetischer Kommentar zu Entwicklungen in Psychiatrie, Medizin, Wissenschaft, Militär und Justiz*, p. 8, *idem*, *Psychosomatik. Literarische, philosophische und medizinische Geschichten zur Entstehung eines Diskurses (1778-1936)*. Tübingen, 2009, <https://literaturkritik.de/id/18502>, ultima accesare la 4 martie 2023.

<sup>3</sup> V. <https://lektuerhilfe.de/georg-buechner/woyzeck/>, ultima accesare la 4 martie 2023.

compozitorului austriac Alban Berg pentru realizarea unei opere muzicale intitulate astfel, care a avut premiera pe 14 decembrie 1925 la Viena.

Din 1867 până în 1967 manuscrisele piesei büchneriene au fost reevaluate, tocmai datorită faptului că versiunea lui Franzos părea infidelă intenției autorului Georg Büchner. În 1920 a apărut o versiune a lui Georg Witkowski, apoi, în 1922 una după F. Bergemann, care încercau să preia textul în mod mai fidel. Ultima și cea mai verosimilă este cea a lui Werner R. Lehmann din anul 1967, el fiind cel care a reorganizat manuscrisele și a păstrat structura dramatică intenționată a autorului<sup>1</sup>. Versiunea lui Lehmann este astfel cea mai apropiată de textul original și servește ca punct de plecare pentru montările piesei din secolul XX și XXI.

Premiera absolută (mondială) a piesei a avut loc abia în 8 noiembrie 1913 la teatrul Residenztheater din München, probabil tocmai datorită faptului că acest teatru social tematiza o serie de tabu-uri scandaloase pentru secolul trecut. Scriitorul austriac Hugo Laurenz August Hofmann, Edler von Hofmannsthal (cunoscut drept Hugo von Hofmannsthal, 1874–1929) a participat intensiv la pregătirea și montarea premierei absolute. Spectacolul a fost primit cu entuziasm de către public, ceea ce a contribuit la recunoașterea postumă a lui Büchner ca dramaturg german. Până în anul 1915, se înregistrează patru montări diferite ale piesei care respectă caracterul fragmentar și drama cu final deschis. În anii 20 ai secolului XX, *Woyzeck* dobândește o popularitate deosebită, tocmai în urma celei de-a 14-ea montări, la teatrul Deutsches Theater din Berlin, în anul 1921. Criticul german Hans Meyer subliniază în ediția din luna decembrie a anului 1927, a revistei de specialitate *Theater-Kritik*, faptul că *Woyzeck* aduce în prim plan întrebarea asupra „dependenței existenței umane de circumstanțe care se află în afara noastră”.<sup>2</sup> Acest succes se datorează tematicii piesei care permite diferite interpretări ale problemelor și aspectelor sociale din secolul XX, duce însă și la reacții polemice și contradictorii în rândul publicului.

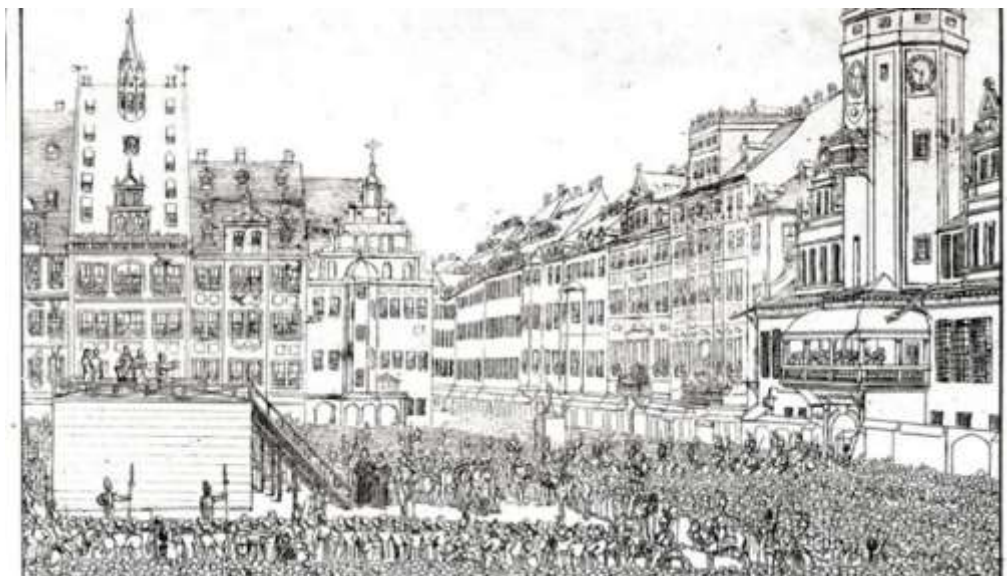
Interesant este faptul că literatura de specialitate a încercat să încadreze opera lui Büchner în curente literare care i-au succedat acestuia, precum realismul și expresionismul, ultimul servind adesea ca abordare regizorală pentru spectacolele realizate sau montate pe teritoriul țării noastre, unde abordările absurde sau naturaliste nu au prea înregistrat succes în rândul publicului. Se pare că unghiul expresionist este cel mai apropiat de intenția autorului.

---

<sup>1</sup> V. Iulia Popovici, *O dramaturgie-memorie*, critică referitoare la traducerea piesei de teatru în limba română a lui G. Büchner *Woyzeck*, realizată de Mihaela Sirbu, Editura LiterNet, 2006, pdf: <http://editura.liternet.ro/carte/182/Georg-Buchner/Woyzeck.html/>, ultima accesare la 4 martie 2023.

<sup>2</sup> Hans Mayer, *Woyzeck*, *Theater-Kritik*, Dezember 1927, în *Das beliebte und populäre Theaterstück*: <https://lektuerhilfe.de/georg-buechner/woyzeck/>, ultima accesare la 4 martie 2023 „Abhängigkeit menschlicher Existenz von Umständen, die außer uns liegen” (Traducerea K. B. A. -H.).

Johann Christian August Heinroth a fost cel care a introdus termenul de „**psihosomatică**” („*Psychosomatik*”)<sup>1</sup> în medicină, fiind cel care a conceput evaluarea psihică a **condamnatului ucigaș Johann Christian Woyzeck**, împreună cu domnul **dr. Johann Christian August Clarus**. Criminalul a fost arestat și condamnat la executare pentru crima comisă asupra așa-numitei sale iubite (în realitate prostituata orașului) Johanna Christiane Woost, după ce a fost deținut în penitenciar timp de doi ani. Este unul din puținele cazuri din istoria omenirii de până atunci, când medicina și sistemul juridic au încercat să stabilească dacă infractorul este în totalitatea facultăților mentale. Büchner a avut acces la evaluarea realizată de către Clarus prin intermediul tatălui său, de profesie medic. Astfel, cazul real al lui Woyzeck, executat public la data de 27 august 1824 în Leipzig, care a făcut furori la acea vreme în presă, în lumea justiției și medicinei, precum și raportul medicinei legale au fost izvorul textului dramatic.



**Imaginea 1:** Eveniment social: executarea publică a lui Johann Christian Woyzeck în data de 27 august 1824 în piața din Leipzig (Fotografie realizată de: Christian Gottfried Heinrich Geißler).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> August Johann Christian Heinroth, *Ueber die gegen das Gutachten des Herrn Hofrath D. Clarus von Herrn D. C. M. Marc in Bamberg abgefaßte Schrift: War der am 27. August 1824 zu Leipzig hingerichtete Mörder J. C. Woyzeck zurechnungsfähig*, Leipzig, 1825, apud Schmaus, Marion: *Georg Büchners dramatische Lehre vom ganzen Menschen* „Woyzeck“ als ästhetischer Kommentar zu Entwicklungen in Psychiatrie, Medizin, Wissenschaft, Militär und Justiz p. 1. Psihosomatica studiază interdependența dintre trup și suflet, fizic și psihic și apare pentru prima dată în cartea lui Heinroth, intitulată: *Lehrbuch der Störungen des Seelenlebens oder der Seelenstörungen und ihrer Behandlung* (1818).

<sup>2</sup> <https://www.sueddeutsche.de/kultur/steve-sem-sandberg-woyzeck-roman-rezension-1.5311617>, ultima accesare la 4 martie 2023. Fotografia a fost utilizată de către scriitorul suedez Steve Sem-Sandberg în

Aparent, s-a relatat în publicația de specialitate și despre alte trei crime ale unor ucenici din diverse profesii: Daniel Schmollig, Johann Dieß, care și-au ucis iubitele într-o manieră asemănătoare în 1817 și 1830, precum și a crimei săvârșite de către Johann Philipp în 1816 asupra unui ucenic de tipografie din cauza faptului că nu putea să-și achite datoriile față de acesta.<sup>1</sup> Toate aceste crime au servit ca inspirație pentru crearea portretului lui *Woyzeck*.

**Un alt fapt real sunt experimentele** chimistului german Justus Liebig (1803–1873) care în anul 1833 a efectuat experimente pe soldați în cadrul universității din Gießen.<sup>2</sup> Acesta dorea să descopere dacă leguminoasele rezultate din păstăi ar putea înlocui carnea pentru soldații de pe front. În acest sens, a obligat subiecții săi să consume doar piure de mazăre timp de 3 luni, fiind compensați cu două monede (*Groschen*). *Woyzeck* servește medicului drept cobai și consumă de „un sfert de an”<sup>3</sup> doar mazăre, primind aceeași remunerație ca și soldații din realitate: „DOCTORUL: Primești supliment un groschen pe săptămână.”<sup>4</sup> Diferența constă însă în faptul că personajul literar încheie această convenție cu medicul în mod voluntar, nefiind forțat de către acesta. Circumstanțele vieții sale precare nu i-au nepermis însă să refuze un venit suplimentar pentru a-și întreține familia. Rezultatele experimentului real au dus la perturbări psihice, pierderea motricității anumitor grupe musculare, îndeosebi a vezicii și sfîcterului, simptome de otrăvire și crize epileptice, întocmai simptomatice lui *Woyzeck*.

**Permisivitatea de a putea înregistra o căsătorie** era o îngrădire a libertății personale, practicate în multe state ale Germaniei din secolul XIX, din cauza faptului că solda militarilor germani era foarte redusă și că aceștia trebuiau să dovedească că dispun de suficiente mijloace financiare, pentru a putea întreține o familie. În aceeași situație se află atât Franz *Woyzeck*, cât și căpitanul: „CĂPITANUL: [...] *Woyzeck*, nu ai morală. Morala, asta e, cînd ești moral, înțelegi? E un cuvînt bun. A avea un copil, fără binecuvîntarea bisericii, după cum spune preacinstitul preot al garnizoanei, fără binecuvîntarea bisericii, nu eu am spus-o.”<sup>5</sup> Replica lui *Woyzeck* atenționează asupra unui alt fapt real, asupra **pauperismului**, a sărăciei în masă care s-a resimțit pe atunci în toate statele germane.<sup>6</sup> „WOYZECK: Noi, oamenii săraci, vedeți domnule căpitan,

---

romanul său *Der Woyzeck* în uns (*Woyzeck-ul din noi*), publicat în anul 2021 care este inspirat din opera literară a lui Georg Büchner.

<sup>1</sup> V. *Henkes Zeitschrift für die Staatsarzneikunde*, <https://lektuerhilfe.de/georg-buechner/woyzeck/> ultima accesare la 4 martie 2023.

<sup>2</sup> <https://lektuerhilfe.de/georg-buechner/woyzeck/interpretation/psychische-stoerung>, ultima accesare la 4 martie 2023.

<sup>3</sup> Büchner, Georg: *Woyzeck*, traducere în limba română Mihaela Sirbu, LiterNet, 2006, p. 29.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>6</sup> Prin sfârșitul Imperiului Roman Sfânt al Națiunii Germane din 1806, Germania de altădată a fost împărțită în peste 300 de mici state. Astfel, teritoriul nu mai beneficia de unitate politică, socială sau

bani și iarăși bani! ... Cine n-are bani, ia să-l pui pe unu' ca mine să trăiască după morala asta.”<sup>1</sup> [...]

**Caracterul actual al problematicii și latura socială** a acestei piese de teatru, chiar dacă a fost scrisă în timpul curentului literar *Vormärz* sau *Junges Deutschland*, așa cum mai este denumit, denotă trăsături timpurii ale realismului și expresionismului, ceea ce a dus la receptarea intensă a lui *Woyzeck*, fiind montat frecvent, îndeosebi după a doua jumătate a secolului XX și în secolul nostru. Piesa büchneriană face parte din repertoriul teatrelor lumii, dar și în țara noastră, unde a înregistrat numeroase montări ale unor mari regizori. Un alt fapt, căruia i se datorează succesul în rândul iubitorilor de teatru este probabil și **caracterul fragmentar al piesei care lasă mult joc de interpretare regizorală**. Scenele scurte, mai multe acțiuni care se desfășoară în mod simultan, diversitatea locurilor acțiunii, precum și a personajelor și pluralitatea limbajului acestora – adesea foarte colorat, colocvial chiar – latura psihologică profundă a personajelor, precum și radiografierea societății scriitorului sunt trăsături ale unui nou tip de teatru, **teatru social și drama formei deschise, permitând în acest fel diverse interpretări**.

### **Woyzeck pe scenele din România**

În România *Woyzeck* a cunoscut de-a lungul anilor mai multe puneri în scenă. Prima a fost sub regia lui Liviu Ciulei în anul **1966** la teatrul Bulandra care nu a fost prea îndrăgită în rândurile criticilor sau publicului, tocmai din cauza abordării realiste și psihologice. Actorul Adrian Ciobanu, care a interpretat rolul flașnetarului și pe cel al soldatului Andres afirmă într-un interviu realizat de Mihaela Dedeoglu în cadrul emisiunii *Zebra de Acasa / Actorul Adrian Ciobanu despre spectacolul Woyzeck de Georg Büchner*, regizat de Tompa Gábor în anul **1995** la Teatrul Bulandra din București că după abordările „clasice realiste-psihologice și naturaliste”<sup>2</sup> anterioare ale lui Liviu Ciulei și Ducu Darie<sup>3</sup>, Gábor Tompa realizează un spectacol cu mijloace moderne, fiind în ordine cronologică a apariției pe scenele din țara noastră, spectacolul al șaselea.

---

administrativă, ceea ce a dus la o sărăcie în masă, impusă prin taxe vamale, taxe de traversare a unor poduri și drumuri. Un alt factor semnificativ a fost migrația poporului de la țară în marile orașe, unde a sperat să prospere, însă a găsit doar sărăcie lucie, muncă în ateliere, manufacturi și apoi în fabrici unde lucrau femei și copii. Ultimii erau nevoiți să lucreze deja de la frageda vârstă de 4 sau 6 ani. Producția în masă a redus locurile de muncă și a contribuit la o creștere a ratei de șomaj. Uneori o familie își împărțea încăperea închiriată cu încă alte 3 sau 4 familii. În cazul acumulării de datorii, oamenii își ispășeau infracțiunea în așa-numite pușcării ale săracilor. Același fenomen este descris în operele lui Charles Dickens. În medicină și în ceea ce privește igiena, s-au făcut pe atunci progrese imense, ceea ce a dus la o rată a mortalității mult mai scăzută, cauzând o explozie a populației, începând din anul 1750.

<sup>1</sup> Georg Büchner, *op. cit.*, 2006, p. 8.

<sup>2</sup> Adrian Ciobanu, *apud* Mihaela Dedeoglu, *Adrian Ciobanu despre spectacolul Woyzeck de Georg Büchner*, interviu din 29.05.2020: <http://www.rfi.ro/tag/zebra.html>, ultima accesare la 7 martie 2023.

<sup>3</sup> Din păcate nu am putut găsi nimic despre acest spectacol sub regia lui Alexandru (Ducu) Darie.

A doua montare a avut loc în anul **1970** la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, pentru a cărei regie a semnat Radu Penciulescu și care a fost încununată cu succes, tocmai datorită faptului că a fost gândită „într-o manieră austeră”<sup>1</sup>, acesta renunțând la abordarea expresionistă a altor regizori precedenți.<sup>2</sup> Penciulescu pune accent pe simplitate, care „devine stare trăită, trăită adânc, în primul rând, de actori.”<sup>3</sup> Diferența față de alte abordări ale acestui spectacol constă în inerția jocului scenic, spre deosebire de agitația consemnată de obicei prin prisma personajului principal, care pare mereu pe fugă, angrenând și celelalte personaje într-un ritm mai alert. Actorii își prezintă rolul într-un mod simplu, fără a căuta contactul cu publicul, intrând pe scenă și ieșind. Astfel totul pare foarte firesc. Cuvinte de laudă a adus și criticul de teatru Florin Tornea, nu doar spectacolului, ci și scriitorului. În accepțiunea sa, Büchner „e adevărat, se pretează, în țesătura și în unele articulații ale cuvântului și arhitectonicii sale, la atare exerciții gimnastice.”<sup>4</sup> Acesta consideră creația scriitorul german ca fiind a „unuia dintre cei mai tulburători și virulenți - și mai acut actuali - dintre înaintașii teatrului modern”<sup>5</sup>, accentuând astfel importanța pieselor sale în repertoriul român din acea vreme, tocmai datorită impactului său asupra teatrului modern. În ceea ce privește spectacolul din Piatra Neamț, Tornea apreciază faptul că s-a păstrat intenția dramaturgului nu doar prin jocul scenic care devine un spațiu „nud și întunecat al suferinței, al orizonturilor tragice”, într-un tocmai adecvat lumii trăite și resimțite de către Woyzeck, însă și fidelitatea lui Radu Penciulescu față de textul lui Büchner - „fidel pulsației originare, textuale, a dramei”, care a contribuit la „sobrietatea” spectacolului.<sup>6</sup> Criticul elogiază costumele Ioanei Gărdescu, care sunt adecvate secolului în care a fost concepută piesa, subliniază nuanța expresionistă din comportamentul interpreților, făcând o paralelă cu Franz Kafka, însă atrage totodată atenția asupra importanței istorice și sociale a piesei, care face ca istoria să fie resimțită ca vie, tocmai prin evenimentele negative, comparând mediul înfricoșător de existență al personajului central cu lagărele de concentrare.<sup>7</sup>

Florin Tornea nu este singurul din breaslă care a apreciat stilul fragmentar al piesei, însă unul dintre cei puțini care a acordat o atenție deosebită caracterului prezicător al basmului realist, gândit ca antiteză la basmul popular al fraților Grimm *Die Sterntaler*, relatat de către personajul bunicii micuțului Christianchen, care va rămâne orfan și singur pe lume. Tot acesta atribuie nebunului Karl rolul corului antic, îndeplinind în spectacolul lui Penciulescu mai degrabă rolul unui „cor mut, dar cor de

<sup>1</sup> George Banu, *apud* Mircea Morariu, *op. cit.*, 2013, p. 1, ultima accesare la 7 martie 2023.

<sup>2</sup> V. Mircea Morariu, *op. cit.*, 2013, p. 1, ultima accesare la 7 martie 2023.

<sup>3</sup> Ana Maria Nartî, *Patima lucrurilor simple*, în: *Teatru*, 1970, p. 4.

<sup>4</sup> Florin Tornea, *Woyzeck de Georg Büchner*, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, 1970, p. 98, [www.cinec.ro](http://www.cinec.ro).

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> V. *ibidem*, p. 99.

reală eficiență”, replicile sale nefiind deloc niște non-sensuri, ci mai degrabă clarvizii, intertextuale, asupra unor întâmplări majore din viața lui Woyzeck, a Mariei și al fiului acestora care se vor derula în viitor.<sup>1</sup>

În anul **1980** Teatrul Maghiar de Stat din Sfântu Gheorghe a montat *Woyzeck*, a cărui regie a semnat Gábor Tompa. În revista *Cuvântul nou* din 21 iunie 1980 Ioan Negulici a realizat un interviu cu Veress Daniel, secretarul literar al Teatrului Maghiar de Stat, în cadrul seriei sale numite *5 minute cu...*, în care acesta aduce un omagiu înscenării semnate de Tompa, subliniind tema centrală a degradării umane care este evidențiată sub maniera „militarismului prusac”, mesaj „antimilitarist” transmis în mod reușit de către tânărul regizor. Acesta presară în piesă „surprize regizorale, interesante și ingenioase”, care să transpună publicul în spiritul modern al piesei.<sup>2</sup>

Cu un an mai târziu, în **1981**, Teatrul din Giulești îl aduce pe *Woyzeck* pe scenă sub regia lui Alexa Visarion. Piesa a consemnat un real succes în rândul criticilor și publicului, care a fost surprins de actualitatea tematicii. Aceasta era resimțită mai acut pe atunci, când libertățile omului și individului erau aspru îngrădite de regimul comunist. Elementul de noutate care denotă amprenta regizorului este acela că au fost introduse atât fragmente din scrisori ale scriitorului german, cât și din manifestul *Curierul de țară din Hessa*.<sup>3</sup> Criticul Valentin Silvestru a considerat spectacolul ca fiind „cea mai pătrunzătoare versiune scenică”.<sup>4</sup> Mira Iosif subliniază tocmai această antiteză a condiției umane între dorință și puțință, individ și societate: „condiția tragică a individului Woyzeck [...] este proiectată cu energie într-un univers terifiant, închis, apăsător de eticheta unui sistem opresiv, dar în egală măsură devine copleșitoare aventura existențială într-un spațiu misterios, pe un pământ gol, unde omul «îngheață» sub un cer care «arde».”<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Karl face aluzie la basmul *Rumpelstilzkin* (*Rumpelstilzchen*) al fraților Grimm, în care regina își va pierde copilul dacă nu află numele acestei ființe fantastice care a ajutat-o în tinerețe să devină regină, promițându-i în schimb primul născut. Marie nu își va pierde copilul, ci propria viață, având o soartă mai crudă decât cea pe care ar fi trebuit să o aibe Maria Magdalena din biblie, față de care simte că are ceva în comun, promiscuitatea. Karl este uneori el însuși, alături de nebunul orașului în piesa büchneriană, însă mereu sincer și față de ceilalți, pe scurt, cel mai simplu personaj.

<sup>2</sup> Ioan Negulici, *5 minute cu ... Veress Daniel, secretarul literar al Teatrului maghiar de stat*, *Cuvântul nou*, 21 iunie 1980 în: <https://www.dmr.ro/wp-content/uploads/2021/08/Cuv%C3%A2ntul-nou-21-iunie-1980.pdf>, ultima accesare la 4 martie 2023.

<sup>3</sup> Cristina Modreanu, *Despre spectacol: https://www.dmr.ro/spectacol/woyzeck-2/*, ultima accesare la 7 martie 2023. Büchner a întemeiat cu alți intelectuali în Gießen „Societatea pentru drepturile omului”. El publica și manifeste împotriva diferenței dintre clasele sociale care aveau un puternic caracter polemic și revoluționar, caracteristică a tuturor scriitorilor și intelectualilor epocii literare Vormärz care coincide în România cu atmosfera culturală a revoluțiilor pașoptiste. Deviza manifestului *Curierului de țară din Hessa* (*Der Hessische Landbote*) a devenit celebră: „Pace colibelor, război palatelor”.

<sup>4</sup> Valentin Silvestru, *La teatrul Giulești: Woyzeck de G. Büchner*, în „România literară”, nr. 5, 1981.

<sup>5</sup> Mira Iosif, *Woyzeck de Georg Büchner*, în „Teatrul”, nr. 2, 1981, pp. 46–49.



Tot Visarion semnează regia pentru montarea aceluiași spectacol în **1990** la Teatrul din Arad, care a fost montat foarte bine, așa cum susține criticul Mircea Morariu.<sup>1</sup>

Actorul Adrian Ciobanu elogiază înscenarea lui *Woyzeck* sub regia lui Tompa de la Teatrul Bulandra din **1995**, deoarece regizorul s-a axat pe un spațiu scenic minimalist, alcătuit doar din pereți, puțină recuzită și costume<sup>2</sup>. În opinia sa, mesajul și jocul actoricesc era important, nu decorul, ceea ce reprezenta un factor de noutate pentru anii post-comunismului, în care predominau sentimentele de singurătate, frustrare, estompare a trăirilor, întocmai temele piesei de teatru. Elementul cheie al spectacolului a fost începutul piesei, când actorii fuseseră aliniați în foyer, asemeni unor manechine, pentru a continua apoi spectacolul în sala de teatru. Astfel, se realiza o paralelă între actorii-personaje și niște „piese de muzeu”, simbol al „lumii închise” a frustrărilor, a lumii „cenușii”, în care individul ajunge la autodistrugere.<sup>3</sup> Acest spectacol a fost difuzat online în 29 mai 2020 pe pagina oficială de Facebook a Teatrului Bulandra.

*Woyzeck*, realizat sub regia lui Dragoș Galgoțiu, a fost inclus în stagiunea **2001–2002** a Teatrului Bulandra și „imaginează teatral evenimentele emoționale extreme care preced crima unui candid”<sup>4</sup>. În viziunea regizorală a lui Galgoțiu, *Woyzeck* este deci o victimă care trece prin trăiri și întâmplări emoționante.

Teatrul „Maria Filotti” din Brăila prezintă publicului piesa de teatru büchneriană în **2004**, spectacol nereușit, semnat de Radu Apostol: „nu i-a ieșit deloc”, după cum afirmă criticul Mircea Morariu<sup>5</sup>, „unul din cele mai contestate”<sup>6</sup> spectacole în opinia Iuliei Popovici. Mihaela Michailov a elogiat însă caracteristica regizorului de a ieși mereu din tipare, din normalitate, care reușește să creeze o proiecție interioară, un „univers adâncit în el însuși, care trăiește din propria lui ardere.”<sup>7</sup> Spectacolul *Woyzeck* consemnează așadar o viziune de contrast, care dă dovadă de „adâncime și miză”, personajul central nu mai este doar un cobai al medicului lipsit de scrupule, ci devine însuși întruchiparea propriei sale neputințe.<sup>8</sup> Iulia Popovici admiră construcția reușită a unui puzzle complicat, chiar complex, redat scenic prin interpretarea regizorală a lui

<sup>1</sup> v. Morariu, Mircea: *op. cit.*, 2013, ultima accesare la 14 martie 2023.

<sup>2</sup> Ciobanu, Adrian *apud* Dedeoglu, Mihaela: *Adrian Ciobanu despre spectacolul Woyzeck de Georg Büchner*, interviu din 29.05.2020 în: <http://www.rfi.ro/tag/zebra> html, ultima accesare la 7 martie 2023.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Galgoțiu, Dragoș în: <https://www.bulandra.ro/woyzeck/> html, ultima accesare la 14 martie 2023.

<sup>5</sup> Morariu, Mircea: *op. cit.*, p. 1, ultima accesare la 7 martie 2023.

<sup>6</sup> Popovici, Iulia: *op. cit.*, 2006, pp. 1–2, ultima accesare la 4 martie 2023.

<sup>7</sup> Michailov, Mihaela: *Între vertebrele minții*, Teatru. Standarde alternative nr. 211 în: <https://www.observatorcultural.ro/articol/intre-vertebrele-mintii-2/>, ultima accesare la 7 martie 2023.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

Radu Apostol din fragmentele autorului german, întrucât să rezulte în final „un peisaj scenic incredibil”.<sup>1</sup>

Pe 2 aprilie 2005 are loc premiera unui nou spectacol după piesa de teatru *Woyzeck* la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. Pentru regie semnează Mihai Măniuțiu. Spectacolului i-a fost decernat premiul UNITER pentru Cea mai bună interpretare. Criticul Mircea Morariu consemnează că această reprezentație, al cărei decor a fost conceput de Mihai Constantin Ranin, a urmat direcția înspre „cel mai net, mai sigur, mai incontestabil expresionism cu puțință”.<sup>2</sup> În rolurile principale au jucat actorii: Bogdán Zsolt (*Woyzeck*), Kézdi Imola (*Marie*), Bács Miklós (*Maiorul*). Tocmai datorită interpretării artistice a acestora, însă și a viziunii regizorale *Woyzeck* este „un spectacol de înaltă ținută la reușită”, așa cum este consemnat în ziarul *România liberă*.<sup>3</sup> Criticul Iulia Popovici apreciază această reprezentație ca fiind „unul dintre cele mai lăudate spectacole ale anului 2005”.<sup>4</sup>

Piesa a consemnat aprecieri datorită transpunerii realității dramaturgice prin „coerența și claritatea imaginilor, autenticitatea, firescul, dar și originalitatea” acestei transfigurări într-o „ideogramă teatrală”.<sup>5</sup> Această lume a lui *Woyzeck* este redată ca urmare a „debusolării și dezumanizării”, unde se remarcă dispariția personajelor care formau „un fond tipologic, explicativ de reacții individuale și colective”, ceea ce conferă spectacolului o notă în plus de actualitate.<sup>6</sup> Stările mentale ale personajelor care se regăsesc într-o lume a constrângerii sunt vizibile pentru spectator într-o „succesiune violentă”, în care nu apare nicio salvare divină, ci „doar niște fanteze cu mitraliere”, care ar putea simboliza o viziune futuristă a unei „armate cu roboți fără suflet”.<sup>7</sup> Așadar, Măniuțiu pune un accent deosebit pe aspectul dezumanizării într-o lume lipsită de speranță și salvare. Cadrul inițial este realizat prin focusarea reflectoarelor asupra unui trup „în așteptare” (*Woyzeck*) care se regăsește printre două cilindre „de tablă”, conectate cu sârme și ecrane, personajul central fiind obligat de către alte două (doctorul și căpitanul) să înghită mazăre, ceea ce declanșează semnalizări luminoase în cadrul instalației.<sup>8</sup>

Un alt element de noutate este acela că nebunul și maiorul tobei sunt interpretați de către același actor. Astfel, nebunul dobândește un rol important, deoarece el este copilul rămas singur pe lume din basmul bunicii, el este cel care ia Mariei copilul și îi înmânează lui *Woyzeck* cuțitul. Nebunul devine cel care distruge și descompune

<sup>1</sup> Iulia Popovici, *Woyzeck - standarde alternative*, Teatru. Standarde alternative, nr. 211 în: <https://www.observatorcultural.ro/articol/teatru-standarde-alternative-2/>, ultima accesare la 7 martie 2023.

<sup>2</sup> Mircea Morariu, *op. cit.*, 2013, ultima accesare la 14 martie 2023.

<sup>3</sup> Virgil Lazăr, *Premiere la teatrele din Cluj-Napoca*, România liberă, 5 aprilie 2005.

<sup>4</sup> Iulia Popovici, *op. cit.*, 2006, ultima accesare la 4 martie 2023.

<sup>5</sup> Mircea Morariu, *op. cit.*, 2005, p. 85.

<sup>6</sup> Ion Cazaban, *Woyzeck, contemporanul*, Teatrul azi, nr. 9-10/2005, p. 198.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

uniunea familială a personajului central, disculpând-ul pe Woyzeck. Acesta din urmă devine din făptaș o simplă victimă în viziunea regizorală a lui Măniuțiu.

Prin restrângerea nu doar a textului büchnerian, însă și a personajelor, regizorul reușește să redea pe scenă ceea ce pare invizibil spectatorului. Andres, camaradul lui Franz Woyzeck, capătă trăsături foarte asemănătoare cu cel din urmă, devenind „un alt Woyzeck”.<sup>1</sup>

Latura vulnerabilă a soldatului cobai este cel mai bine evidențiată prin intermediul scenei în care acesta este atârnat de o bârnă, este crucificat simbolic între cei doi răufăcători, căpitanul și doctorul.<sup>2</sup> Măniuțiu reușește astfel să creeze o paralelă cu Iisus Hristos, dirijând spectatorul înspre a-l vedea pe Woyzeck drept victimă a unei lumi ostile, nu ca făptaș.

La data de 20 martie **2008** *Woyzeck* este reluat în repertoriul Teatrului Maghiar de Stat Cluj sub forma unei noi premiere, în regia lui Mihai Măniuțiu, a unuia dintre „cei mai reputați regizori contemporani”, așa cum consemnează Armand Steriadi în revista *Acropolis*.<sup>3</sup> Acest spectacol a obținut premiul UNITER pentru Cel mai bun spectacol al anului. Elementul cheie al piesei constă în „personaj[ul]-parabolă (Woyzeck însăși)”, care surprinde prin „surparea idealurilor umanității, inclusă în capcana propriilor sale iluzii pacifiste.”<sup>4</sup> Un punct forte al spectacolului constă în imaginea regizorală a lui Măniuțiu, care prezintă piesa „ca un tot unitar” și obține astfel „un miraculos echilibru datorită purității limbajului dramatic”, în ciuda faptului fragmentar al textului büchnerian, folosind unul din cele mai subtile procedee dramatice: „diferențierea specifică dintre personaje se anulează, datorită reluării obsesive a unor replici”.<sup>5</sup>

În cadrul stagiunii **2008–2009** a Teatrului German de Stat Timișoara premiera spectacolului *Woyzeck* a avut loc în 19.06.2008 la Timișoara sub regia lui Georg Peetz. În același an a fost jucat în turneul TGST în Transilvania, în perioada 15–17 octombrie, în orașele: Satu Mare, Bistrița și Târgu Mureș, iar în 19 februarie 2009 la Arad. Interesant este că regizorul Georg Peetz a conceput și decorul, în timp ce dramaturgia a fost realizată de Alina Mazilu. Costumele au fost concepute de Carmen Gaza. În rolurile principale au evoluat Daniel Ghidel, Andrea Nistor, Ioana Iacob, Cristine Cizmaș și Radu Miodrag Vulpe. Proiectul a fost realizat cu sprijinul Institutului pentru Relații Externe din Stuttgart.

În **2009** regizorul ucrainean Andryi Zholdak a prezentat *Woyzeck* în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. Acesta a fost un spectacol sinestezic, obositor, copleșitor, datorită proiecțiilor simultane pe ecrane, a acțiunii și muzicii, un

<sup>1</sup> Mircea Morariu, *op. cit.*, 2005, p. 88.

<sup>2</sup> Crenguța Manea, *Simple note...*, Teatrul azi, nr. 6-7-8/2005, p. 94.

<sup>3</sup> Armand Steriadi, *Woyzeck în viziunea lui Mihai Măniuțiu la Cluj*, Revista *Acropolis* nr. 13, din 11 decembrie 2008.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

show ultra-modernist care nu a prea înregistrat succes, ci a fost „orice, numai *Woyzeck* nu”. Așadar, un spectacol de nuanță „post-dramatică”, un spectacol-instalație, spectacol-concert, spectacol-cercetare”.<sup>1</sup>

La Teatrul Jean Bart din Tulcea a avut loc premiera spectacolului *Woyzeck* în 26 octombrie 2010 sub regia lui Aurel Palade care a conferit personajelor o latură mult prea modernă, îndepărtându-le de intenția scriitorului german. *Woyzeck* devine „banal”, Marie este doar o simplă „amantă de garnizoană”, căpitanul este doar o „mașinărie birocratică”, iar medicul este doar un „dresor științific de pisici”. Piesa a fost privată nu doar de profunzimea personajelor, ci și de teroarea socială a mediului în care *Woyzeck* este redus la o „banalitate devenită apocaliptică”.<sup>2</sup>

Cu un an mai târziu, în 17 septembrie 2011, Teatrul Dramatic „Fani Tardini” din Galați consemnează în repertoriul său premiera lui *Woyzeck*, pentru a cărei regie semnează Geirun Țino. Criticul Remus Basalic apreciază abordarea modernă a regizorului care transpune acțiunea într-o viziune „socialistă”<sup>3</sup>, care trece în substratul piesei și se confruntă cu tema libertății individuale în opoziție față de conștiința morală. Astfel, Franz *Woyzeck* oscilează între statutul de victimă și făptaș.<sup>4</sup> Geirun menționează în rubrica de cronici a paginii de teatru ce anume l-a atras spre a regiza acest spectacol. El apreciază tipul de teatru propus de Georg Büchner, anume cel deschis, fragmentar, tematica vizionară pentru „secolul victorian al dramaturgiei teatrale”, cu un „text extraordinar de modern scris, compact, care îmbină metafora cu o semantică foarte puternic comprimată”.<sup>5</sup> Astfel, *Woyzeck* este un deschizător de cale pentru oameni obișnuiți, ca personaje teatrale, ratați social, exploatați, nebuni, deliranti, victime și făptași deopotrivă.

În 14 iunie 2013 Teatrul Municipal de la Ville d'Esch-sur-Alzette din Luxemburg a montat piesa sub regia lui Vlad Massaci în Sibiu, o reușită din punct de vedere regizoral, actoricesc, tematic și scenografic. Acest *Woyzeck* este în opinia lui Mircea Morariu:

„un *Woyzeck* cât se poate de adevărat. Un spectacol despre învârtirea (de unde și decorul masiv, dar și mobil, înzestrat cu capacitatea de a se deplasa, descriind un cerc) și tăvălirea lumii, un spectacol despre lume și polarizările acesteia, despre oamenii ca

<sup>1</sup> Mircea Morariu, *Dincolo de bine și de rău... Dar mai aproape de rău*, „Teatrul azi”, pp. 30–32.

<sup>2</sup> <http://aurelpalade.wordpress.com/2010/10/>, ultima accesare la 10 martie 2023.

<sup>3</sup> Remus Basalic, *Suferințele tânărului Woyzeck*, cronici în <http://www.fanitardini.ro/spectacole/woyzeck/>, ultima accesare la 10 martie 2023.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Remus Basalic, *Woyzeck – premiera de toamnă a Dramaticului*, cronici în <http://www.fanitardini.ro/spectacole/woyzeck/>, ultima accesare la 10 martie 2023.

fiare, de unde și recursul la formula *theatrum mundi*. Un *theatrum mundi* dus la formula sa extremă, cea a circului, a bălciului.”<sup>1</sup>

Cea mai recentă premieră a acestei piese de teatru a avut loc în cadrul Festivalului Național de Teatru 2022 sub titlul *Kcezyow (Woyzeck)*, titlul original scris invers, ceea ce atrage deja atenția publicului și intrigă. Per total, un spectacol reușit, „o experiență care are curajul să pătrundă în atomii firii umane”<sup>2</sup>, o producție Unfortunate Thespians, în colaborare cu Teatrul Evreiesc de Stat, Universitatea Hyperion - Facultatea de Arte și NIPAI Berlin. Pentru regie, adaptare, coregrafie și light design a semnat Mike Săvuică.

## Concluzii

Prezentul articol a încercat să facă o succintă trecere în revistă a importanței și actualității acestei piese de teatru care a deschis porțile spre dramaturgia modernă prin abordarea unor teme tabu, radiografia societății, prin prisma lăuntrului psihologic al unui făptaș sau al unei victime a societății, precum și prin utilizarea dramei cu final deschis. Astfel, s-a demonstrat de ce *Woyzeck* face mereu parte din repertoriul universal al teatrelor și este mereu inclus în stagiunile din România. Cea de-a doua parte a studiului a făcut o scurtă trecere în revistă, în ordine cronologică, a montării acestei piese pe scenele din țara noastră, analizând totodată receptarea spectacolelor.

## Bibliografie

\*\*\* 2010. *Woyzeck*. Reclam, Stuttgart.

\*\*\* 2006. *Woyzeck*. În românește de Mihaela Sirbu. Editura LiterNet pentru versiunea .pdf Acrobat Reader.

### Studii despre Georg Büchner

Heinroth, August Johann Christian. 1825. *Ueber die gegen das Gutachten des Herrn Hofrath D. Clarus von Herrn D. C. M. Marc in Bamberg abgefaßte Schrift: War der am 27. August 1824 zu Leipzig hingerichtete Mörder J. C. Woyzeck zurechnungsfähig*, Leipzig.

Schmaus, Marion. 2009. *Georg Büchners dramatische Lehre vom ganzen Menschen „Woyzeck“ als ästhetischer Kommentar zu Entwicklungen in Psychiatrie, Medizin, Wissenschaft, Militär und Justiz apud Schmaus, Marion: Psychosomatik. Literarische, philosophische und medizinische Geschichten zur Entstehung eines Diskurses (1778-1936)*. Tübingen: <https://literaturkritik.de/id/18502>, ultima accesare la 4 martie 2023.

### Studii de specialitate, articole, cronici de teatru

<sup>1</sup> Mircea Morariu, *op. cit.*, 2013, ultima accesare la 14 martie 2023.

<sup>2</sup> *Ce a fost mai întâi – omul sau păcatul?*, sinopsis *Kcezyow (Woyzeck)* FNT în: <https://www.tnb.ro/ro/kcezyow-woyzeck-fnt>, ultima accesare la 10 martie 2023.

- Banu, George *apud* Morariu, Mircea. *Un Woyzeck expresionist*, 15.06.2013, p. 1, <https://adevarul.ro/blogurile-adevarul/un-woyzeck-expresionist-1446528.html>, ultima accesare la 7 martie 2023.
- Basalic, Remus: *Suferințele tânărului Woyzeck*, <http://www.fanitardini.ro/spectacole/woyzeck/> ultima accesare la 10.03.2023].
- Basalic, Remus: *Woyzeck - premiera de toamnă a Dramaticului*, cronici în: <http://www.fanitardini.ro/spectacole/woyzeck/>, ultima accesare la 10 martie 2023.
- Cazaban, Ion. 2005. *Woyzeck, contemporanul*, în: *Teatrul azi*, nr. 9-10, p. 198.
- Ciobanu, Adrian *apud* Dedeoglu, Mihaela. 2020. *Adrian Ciobanu despre spectacolul Woyzeck de Georg Büchner*, interviu din 29 mai: <http://www.rfi.ro/tag/zebra.html>, ultima accesare la 7 martie 2023.
- Dedeoglu, Mihaela. 2020. *Adrian Ciobanu despre spectacolul Woyzeck de Georg Büchner*, interviu din 29 mai > <http://www.rfi.ro/tag/zebra.html>, ultima accesare la 07 martie 2023.
- Galgoțiu, Dragoș: <https://www.bulandra.ro/woyzeck/> html, ultima accesare la 14 martie 2023.
- Geirun, Țino: *Woyzeck - premiera de toamnă a Dramaticului*, <http://www.fanitardini.ro/spectacole/woyzeck/>, ultima accesare la 10 martie 2023.
- Henkes Zeitschrift für die Staatsarzneikunde*, <https://lektuerhilfe.de/georg-buechner/woyzeck/>, ultima accesare la 4 martie 2023.
- Iosif, Mira. 1981. *Woyzeck de Georg Büchner*, în: *Teatrul*, nr. 2.
- Lazăr, Virgil. 2005. *Premiere la teatrele din Cluj-Napoca*, în: *România liberă*, 5 aprilie.
- Manea, Crenguța. 2005. *Simple note...*, în: *Teatrul azi*, nr. 6-7-8, p. 94.
- Mayer, Hans. 1927. *Woyzeck, Theater-Kritik, Dezember*, în: *Das beliebte und populäre Theaterstück*: <https://lektuerhilfe.de/georg-buechner/woyzeck/>, ultima accesare la 4 martie 2023.
- Michailov, Mihaela: *Între vertebrele minții*, *Teatru. Standarde alternative* nr. 211, <https://www.observercultural.ro/articol/intre-vertebrele-mintii-2/>, ultima accesare la 7 martie 2023].
- Modreanu, Cristina: *Despre spectacol*, <https://www.dmr.ro/spectacol/woyzeck-2/>, ultima accesare la 7 martie 2023.
- Morariu, Mircea. 2013. *Un Woyzeck expresionist*, *adevărul.ro* din 15 iunie, <https://adevarul.ro/blogurile-adevarul/un-woyzeck-expresionist-1446528.html>, ultima accesare la 14 martie 2023.
- Morariu, Mircea. 2013. *Un Woyzeck expresionist*, în: *Teatrul azi*, nr. 10, pp. 14–15.
- Morariu, Mircea. 2009. *Dincolo de bine și de rău...Dar mai aproape de rău*, în: *Teatrul azi*, pp. 30–32.
- Morariu, Mircea. 2005. *Însemnele perfecțiunii*, în: *Teatrul azi*, nr. 6-7-8, p. 85.
- Ce a fost mai întâi – omul sau păcatul?*, sinopsis *Kcezyow (Woyzeck)* FNT, <https://www.tnb.ro/ro/kcezyow-woyzeck-fnt>, ultima accesare la 10 martie 2023.
- Narti, Ana Maria. 1970. *Patima lucrurilor simple*, în: *Teatru*, p. 4.
- Negulici, Ioan. 1980. *5 minute cu ... Veress Daniel, secretarul literar al Teatrului maghiar de stat*, *Cuvântul nou*, 21 iunie, <https://www.dmr.ro/wp-content/uploads/2021/08/Cuv%C3%A2ntul-nou-21-iunie-1980.pdf>, ultima accesare la 5 martie 2023].
- Popovici, Iulia: *O dramaturgie-memorie*, critică referitoare la traducerea piesei de teatru a lui G. Büchner *Woyzeck* în limba română de Mihaela Sirbu, Editura LiterNet, 2006, pp. 1–2, pdf: <http://editura.liternet.ro/carte/182/Georg-Buchner/Woyzeck.html> /ultima accesare la 04.03.2023].
- Popovici, Iulia: *Woyzeck - standarde alternative*, *Teatru. Standarde alternative*, nr. 211, <https://www.observercultural.ro/articol/teatru-standarde-alternative-2/>, ultima accesare la 7 martie 2023.
- Silvestru, Valentin. 1981. *La teatrul Giulești: Woyzeck de G. Büchner*, în: *România literară*, nr. 5.
- Steriadi, Armand. 2008. *Woyzeck în viziunea lui Mihai Măniuțiu la Cluj*, în: *Acropolis*, nr. 13, din 11 decembrie.
- Tornea, Florin. 1970. *Woyzeck de Georg Büchner*, *Teatrul Tineretului din Piatra Neamț*, p. 98, [www.cinec.ro](http://www.cinec.ro), ultima accesare la 4 martie 2023.
- <https://lektuerhilfe.de/georg-buechner/woyzeck/interpretation/psychische-stoerung>, ultima accesare la 4 martie 2023.
- <https://lektuerhilfe.de/georg-buechner/woyzeck/>, ultima accesare la 4 martie 2023.
- <https://www.sueddeutsche.de/kultur/steve-sem-sandberg-woyzeck-roman-rezension-1.5311617>, ultima accesare la 4 martie 2023.

*Henkes Zeitschrift für die Staatsarzneikunde*, <https://lektuerhilfe.de/georg-buechner/woyzeck/>, ultima accesare la 4 martie 2023.

Nicolae Mihai BRÂNZEU  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

**Identitatea regizorului  
în spectacolul de operă.  
*Vocea umană* de Francis Poulenc**

**Abstract:** (The identity of the director in the opera performance) *The Human Voice* by Francis Poulenc) The work aims to detect the instruments that are the basis of staging an opera performance. Considered a sacred object, the musical score contains a lot of information the director needs to mount the proposed title. Musical dramaturgy is encoded in the heights of the notes, in the values, in the timbre colors of the instruments, in the dynamic and agogic elements, in musical themes and motifs, and more importantly, in the opera's leitmotiv system. The director's aim is not to illustrate the music, which would demonstrate the lack of inspiration and would also represent a tautological act, but to (re)create, following the data imposed by the music, a new, very personal, aesthetically interpreted universe imbued with themes, subtexts, truths, and emotions. The indissoluble link between the text and the score must be considered a way to support the director's vision, not as imprisonment in a strict and hard-to-describe world. The musical reflexivity, not accidental in the case of Poulenc, enhances the meaning of the words and provides support to the directorial concept when the correct decryption has been achieved. To better understand how one can follow the route from the text to the score and then to the performance, we will introduce the stages of the mise-en-scène of the performance *The Human Voice* by Francis Poulenc.

**Keywords:** *director, musical dramaturgy, opera, linguistic diversity, Poulenc.*

**Rezumat:** Lucrarea își propune a decela instrumentele ce stau la baza montării unui spectacol de operă. Privită ca un obiect sacru, partitura muzicală conține multiple informații de care are nevoie regizorul pentru a monta titlul propus. Dramaturgia muzicală este încriptată în înălțimile notelor, în valori, în culorile timbrale ale instrumentelor, în elementele de dinamică și agogică, în teme și motive muzicale, dar mai cu seamă, în sistemul leit-motivic al operei. Scopul regizorului nu este de-a ilustra muzica, fapt care ar demonstra lipsa de inspirație și ar reprezenta totodată un act tautologic, ci de a (re)crea, în concordanță cu datele impuse de muzică, un univers nou, foarte personal, tâlmăcit estetic și impregnat de teme, subtexte, adevăruri și emoții. Legătura indisolubilă dintre text și partitură, trebuie privită ca o modalitate de a susține viziunea regizorală, nu ca o închistare într-o lume strictă și greu descriptibilă. Reflexivitatea muzicală, deloc fortuită în cazul lui Poulenc, potențează sensul cuvântului și oferă sprijin conceptului regizoral atunci când decriptarea corectă a fost realizată. Pentru a înțelege mai bine cum se poate urmări traseul de la text la partitură și apoi la spectacol, vom face cunoscute etapele mizanscenei spectacolului *Vocea umană* de Francis Poulenc.

**Cuvinte-cheie:** *regizor, dramaturgie muzicală, operă, diversitate lingvistică, Poulenc.*



## Diversitatea cercetării *in vitro* ca etapă premergătoare lucrului la scenă

Studiile de specialitate nu vizează aprofundarea legăturii dintre dramaturgia muzicală și conceptul artistic după care regizorul își duce la îndeplinire mise en scena unui spectacol de operă. La nivel experimental, de workshop sau seminar se investigează zona interferenței dintre partitură, ca obiect artistic finit, dar fără viață, și a contribuției regizorului, din postura de creator și organizator de spectacol, dar ca în oricare artă, elementele tehnice de bază dezvoltă doar posibilitatea de exprimare a artistului. La rândul său etapa hibrid este insuficientă în mediul competitiv fapt pentru care ar fi necesare metode de lucru inovative și consecvente adaptate regiei de operă care să reușească să fundamenteze, fără a oferi rețete savante, un raport - traseu amplificat și devoalat dintr-o perspectivă proprie a experiențelor distincte și competitive din mediul creativ spectacular. Mai mult decât atât, procesul de decriptare dramaturgică și muzicală va crea lumii spectaculare viabile care se vor transforma și nimba în strânsă legătură cu opiniile regizorului în demersurile sale de investigare a proprie identități artistice. Așadar, o monitorizare concretă a etapelor de lucru ale regizorului ar putea devoala anumite etape declanșatoare ale inspirației fapt care ar putea constitui ulterior un breviar de practici pentru tinerii regizori de operă. Mai mult decât atât, regizorul trebuie să aibă mereu în vedere dorința și puterea de înțelegere și conectare la actul artistic a spectatorului. Tărâmul experienței se declanșează și dezvoltă între adaptarea și identificarea situației de joc propuse cu intensitatea experiențelor culturale și trăirilor pe care spectatorul le posedă.

### Compozitorul

Francis Poulenc (7 ianuarie 1899 - 30 ianuarie 1963) a fost un compozitor și pianist francez. Poulenc, format în mare parte ca autodidact, se va alătura, în anii '20, grupului de compozitori *Les Six* (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre) care își propunea să se îndepărteze de influența muzicii romantice germane și de stilul impresionist. Muzica sa, eclectică sub aspect estetic, își regăsește esența în formelor populare și se află sub influența unor lucrări ale compozitorilor romantici francezi, ale lui Igor Stravinsky, Modest Petrovici Musorgski, Claude Debussy, Maurice Ravel sau Eric Satie. Clasorul existenței sale cuprinde **161 de lucrări** dintre care **șase opere** - *Le Gendarme incompris* (1921), *La Colombe* (1923), *Les Mamelles de Tirésias* (1944), *Dialogues des Carmélites* (1953-55) *La Voix humaine* (1958), *La Dame de Monte-Carlo* (1961); **56 lucrări pentru voce și pian** dintre care mai cunoscute ne sunt: *Les Chemins de l'amour* (1940), *Histoire de Babar le petit éléphant* (1940-45).

## Investigarea partiturii din perspectiva dramaturgiei muzicale

*Vocea umană*, tragedie lirică într-un act pentru soprană și orchestră, compusă de Francis Poulenc, are la bază textul omonim, din anul 1927, a lui Jean Cocteau – cel care va și monta premiera absolută a lucrării. Versiunea muzicală, care datează din anul 1957, o va lăsa în umbră pe cea teatrală, este mult mai bine echilibrată.

Cu foarte multă migală, Jean Cocteau redă sufletul zbuciumat al unei femei fără nume. O femeie aflată la un telefon, o conversație cu bărbatul de care îi este teamă să se despartă pentru că încă îl mai iubește. În timpul discursului telefonic emoționant ea realizează că separarea este una inevitabilă iar că moartea, pe care o întrevede neașteptat spre finalul piesei, reprezintă salvarea. Cocteau e bântuit, în creația sa, de prezența morții, fapt justificabil de gestul tatălui său care se sinucise pe când autorul avea vârsta de nouă ani.

Opera se compune dintr-un lung monolog, uneori fără acompaniament orchestral, care este mereu întrerupt de recurența apelului telefonic redat de xilofon. Monologul cântat al femeii nu este întotdeauna foarte coerent deoarece el reprezintă doar partea auzită de spectatori. Vocea interlocutorului masculin nu se aude, dar ea este omniprezentă pe parcursul întregii opere. Prezența lui înăsprește sau alină, într-un mod amalgamat, de-a lungul convorbirii toate informațiile ciclotimice și întrebarie pe care le furnizează personajul feminin.

Deosebit de creativ, Poulenc denotă prin creația sa un arsenal posibilități expresive pe care le mănuieste cu mare rafinament. Imagini, sentimente puternice, stări de furie, mister, langurozitate – iată doar câteva dintre atributele compozitorului în lumea operei.

*Vocea umană* se caracterizează printr-o muzică cochetă, foarte senzuală, ce surprinde toate schimbările sufletești ale personajului central. Sunt remarcate în construcția muzicală predilecția pentru vocalitate, melodie – de o finețe tipică francezilor, armonia profundă - de cele mai multe ori tonală. În *Vocea umană*, la fel ca și în *Dialogues des Carmélites*, recitativul are un rol deosebit de important în construcția monologată a monoooperei. Cuvântul cântat are la Poulenc o deosebită încărcătură fapt care creează o atmosferă variabilă între angoasă și melancolie, între speranță și furie. Partitura abundă de indicațiile compozitorului fapt ce reflectă înclinația acestuia asupra fondul psihologic nimbant în dramaturgia muzicală. Astfel, pe parcursul celor aproximativ 45 de minute ale convorbirii telefonice, întâlnim indicații precum: *très calme (morne), en s'énervant, sans hâte, comme un cri, très légère, angoissé, très intense, fiévreux et très violent, doux, calme et tendre, énergique, au comble de l'affolement, chuchoté, exagérément articulé, détendu, dans un souffle, coquette, hagarde, exaspéré, tendrement ironique, en s'efforçant de sourire, en colère, comme un être blessé, sans emphase, câline* etc. Indicațiile apar cu o ritmicitate alertă, pe lângă notațiile de dinamică și agogică, de aici și dificultatea întruchipării partiturii.

Dacă ambitusul vocal se înscrie între do1- do3, discursul vocal uzitează un mers recitativic în salturi mici (secunde, terțe, cvarte), mai rareori compozitorul face apel la

intervale de cvintă sau octavă, și se dezvoltă cu preponderență în registrul mediu de soprană (fa# 1 - mi2). Se disting deseori pasaje vocale neacompaniate de orchestră care au rolul de a sublinia singurătatea apăsătoare lăsată de absența iubitului însă atmosfera emoțională se amplifică și energizează odată cu reluarea unor motive muzicale melancolice ce însoțesc ca situație dramatică plimbarea de la Versailles, tentativa de sinucidere etc.

Orchestra (2 pic., 1 oboi, 1 corn englez, 2 cl. in B-flat, 1 cl. bass, 2 fag., 2 corni, 2 tr. in C, 1 trb., 1 tuba, timpani, cymbals, tambourine, xylophone, harp, cvintet de coarde) prin diversitatea timbrală tratată cu știință pentru a lăsa vocea la vedere, prin dezvoltarea motivelor muzicale scurte, prin rupturile de ritm își va consolida un rol desăvârșit în transmiterea atmosferei sumbre a despărțirii. Toată construcția operii, prin diversele imitații, secvențe, prin ambiguitatea tonală - care subliniază frecvențele schimbări emoționale ale personajului central - dar și prin sistemul leitmotivic unitar - care punctează și comentează deopotrivă gânduri și reacții, lasă solistei să se evidențieze un singur pasaj mai consistent de tip arioso între măsurile 412 și 441.

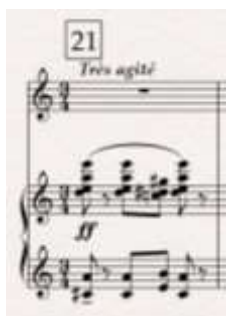
Prezența regizorului de teatru în operă va face mare trecere a operii de la simpla ilustrare a partiturii spre descoperirea unor profunzimi ale creației spectaculare bazate pe viziune. Așadar, iată care ar fi motivele muzicale mai importante ale operii:



Exemplul nr. 1: *La voix humaine*, motivul așteptării bărbatului

This image shows a musical score excerpt for 'La voix humaine' featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano register and includes the lyrics 'Moi non plus, je ne me croy-ais pas si for-te.' The music is marked with a mezzo-forte dynamic 'mf' and includes performance instructions 'pathétique' and 'long'. The piano accompaniment is marked with 'mf' and 'f' dynamics.

Exemplul nr. 2: *La voix humaine*, motivul dorinței de reîmpăcare

Exemplul nr. 3: *La voix humaine*, motivul neliniștii

22 *Féroc et très violent* *ff*  
presser  
Pas du tout...

Exemplul nr. 4: *La voix humaine*, motivul abandonului

26 *Andante moderato* *mf*  
Sou - viens - toi du di - manche de Ver - sail - les et du pmeur - ma - ti - que.  
*très doux*

Exemplul nr. 5: *La voix humaine*, motivul iubirii

Exemplul nr. 6: *La voix humaine*, motivul morții

### Cercetarea *in vivo* în contextul mise en scènei operei

Regia de teatru muzical, definită ca meserie, apare mult mai târziu în comparație cu apariția spectacolului. Din vechi timpuri de sectorul regiei se ocupau compozitorii sau interpreții - actori sau cântăreți, care aveau vocație pentru funcția de regizor. Regizorul, în operă, reușește să se impună după primul război mondial, tocmai pentru a face din spectacol un act de cultură, nu doar o expunere a unor partituri prin glasurile puternice ale soliștilor. Așa că primul obiect de studiu al regizorului de operă este partitura de care, actul său de creație, nu se poate disocia.

Dramaturgia trebuie înțeleasă pe baza partiturii tocmai pentru a putea crea just situațiile, motivațiile personajelor, stilul, atmosfera etc. În timp, regizorul a îmborsădit spectacolul - care ajunsese vetust din cauza modului de interpretare, și a reușit să îi determine pe soliști să nu joace stări și reacții la muzică, ci situații care să fie declanșatoare de emoții și care, evident, să susțină partitura.

### Regia spectacolului de teatru muzical

Regizorul, conform lui Adolphe Appia, cel care fundamentează principiile regiei și a scenografiei în creația de operă (v. *La Mise en scène du drame Wagnérien*, 1895) trebuie să pună întrebări, să ridice probleme, să foreze pentru răspunsuri pentru ca rezultatul să nu fie o subliniere a muzicii, ci un act de nimbare și justificare a ei.

Opera, în decursul dezvoltării sale, a oscilat mereu favorizând întâi muzica - sub ideea „prima la musica e poi il teatro” – apoi cântărețul care făcea demonstrații de virtuozație vocală, ulterior scenograful și regizorul. Cel din urmă, pentru că nu dorește să se rezume la ilustrarea muzicii și la reconstituirea exactă a costumelor și decorurilor, face eforturi să se exprime, și nu de puține ori, poate crea o divergență între concept și partitură.

Cunoaștem faptul că întreg conceptul regizoral ar fi necesar să se formeze în urma decriptării partiturii, după ce s-au adunat, triat și conturat idei, de asemenea, că partitura impune sunetul, armonia, ritmul, dinamica și că libretul stabilește contextul, cadrul, personajul, povestea, situațiile, acțiunile, cuvântul. Astfel, regizorul – oferă o reflecție personală a pasiunii și a psihologiei creației literare și muzicale.

Cu toate că relația dintre cei doi se terminase cu mult înainte de momentul pe care îl prezintă Poulenc, Ea - personajul central al operei - se luptă să mențină cât mai mult convorbirea telefonică. Elementul de noutate și modernitate este dat de textul care este întrețesut cu multe puncte de suspensie, cu pauze lungi și tensionate. Puncte de suspensie delimitează locul unde vocea interlocutorul de la celălalt capăt al firului, chiar dacă nu este auzită, ea poate să fie dedusă. Tocmai aceste pauze, pentru solist, sunt cele care pot mobiliza și face diferența în interpretare. Și pentru ca totul să fie mai ușor de înțeles, regizorul a tradus și adaptat integral pe partitură textul din limba franceză în limba română.

Montarea echilibrată nu uzitează de patetism, ci își are fundamentul pe structura stărilor de spirit schimbătoare ale personajului central. S-a recurs la delimitări secvențiale stabilite, de cele mai multe ori, de întreruperile convorbirii sau de sunetul telefonului. Regizorul ordonează în episoade cronologice și spațiile fiecărei scene peste care s-au conturat situațiile solicitate. În acest sens observăm împărțirea operei în 27 de secvențe cărora le-au fost atribuite titluri sugestive și declanșatoare precum: secvența 1 - *Așteptarea*, măsurile 1-18, secvența 2 - *Contrarierea*, măsurile 19-44, secvența 8 - *Farsa*, măsurile 203-222, secvența 14 - *Deconspirarea*, măsurile 353-411 etc.

Montarea s-a voit, din capul locului, a fi o radiografie intimistă a durerii, un compromis lung și mistuitor în încercarea de a împiedica ruperea relației de iubire dintre două personaje universale și neutre (Ea - domnul).

Una din marile reușite ale realizării spectacolului constă în construirea personajului sub un corolar al unui etern feminin calm, interiorizat și vulnerabil care să fie în consonanță cu muzica lui Poulenc care reușește să transmită toate gândurile tănuite sau doar insinuate precum timiditatea și angoasa personajului feminin.

Ea așteaptă împăcarea care nu are să mai vină sau măcar o mică mărturisire de iubire care să o elibereze din corsetul morții. Numai telefonul o mai ține conectată la relație, fapt pentru care îl poartă ca pe un obiect cu potențial salvator. Ea, incapabilă să treacă peste despărțire, dezvoltă față de telefon o relație de sclav. Telefonul fiind arma ce poartă brutal spre ea cuvintele despărțirii. Ea s-ar vrea mințită pentru ca despărțirea să fie mai ușoară.

Durerea o determină pe femeie, cu o zi înainte, să înghită 12 pastile de somnifere pentru a putea dormi. Din acest fapt deducem că pierde simțul timpului, contactul cu realitatea iar singurul lucru care îi mai leagă pe cei doi este firul de telefon. Discuția este mereu parazitată de întreruperi, de voci care se interpun comunicării.

Un spectacol despre o iubire excesivă față de o altă persoană, minciună, teama de abandon, renunțare, înstrăinare, chin, moarte în care regizorul propune publicului două lumi: a ei - caracterizată de disperare și torsiunii permanente, a lui - a indiferenței, a iubirii aflate la apus. Personajul masculin, care se exprimă prin tăcerile ei, devine, în montarea ce a avut premiera în aprilie 2019, vizibil prin diverse imagini fotografice așezate cronologic.

Acum Ea are ocazia să transforme ecourile iubirii într-o ultimă și ineficientă declarație de iubire murmurată - „te iubesc” - înainte de a se sinucide. Convorbirea telefonică este ultim gest altruist pe care el îl poate oferi fostei iubite, în schimb, pentru ea e ultima dorință înainte de moarte. De-a lungul conversației, el se îndepărtează tot mai tare de ea, devenind un simplu bărbat oarecare. Epilogul relații înflăcărâte dintre cei doi nu poate să fie decât implacabila moartea deoarece el nu mai poate accepta să o mintă nici măcar „din bunătate”. Ascunși în spatele unui telefon își mitraliază unui celuilalt cuvinte ce vor duce la destrămarea totală a relației. Finalul nu este unul deschis, pistolul, de care ea amintește odată cu «*Je ne saurais acheter un revolver. Tu ne me vois pas achetant un revolver*», se suprapune în final pe lascivul cântec al morții care va dirigi personajul spre gestul peremptoriu.

Premiera, sub egida Facultății de Muzică și Teatru din cadrul Universității de Vest din Timișoara, a avut loc pe scena Teatrului German de Stat din Timișoara, la data de 19.04.2019, ora 19:00.

La realizarea spectacolului au colaborat:

Ea - Georgiana Necșa

Regie: asist. univ. drd. Nicolae Mihai Brânzeu

Corepetitor: asist. univ. drd. Dianna Vasii

Pregătire muzicală: cda. drd. Gabriela Diana Matei

Concept plastic: Alexandru Lovas

Cu participarea: Denis Matei, Alexandra Maria Nuzsbaum, Ligia Tiponuț, Ancuța Matei, Darius Matei.

## Scenografia

Scenografia, realizată tot de regizor, propune un spațiu realist, o cameră răvășită de durere, o podea roșie în care se reflectă complex dragostea și teama femeii. Telefonul, un obiect esențial pentru reprezentare, face legătura între cele patru spații de joc - stânga spate colțul luminat de un lampadar, grădină spate - o baie puternic luminată. curte - patul răvășit, grădină față - masa de machiaj. Spațiul de joc devine tot mai dezordonat de obiectele pe care protagonistul le va risipi, sparge, muta dintr-o parte în alta pentru a marca neliniștea și disconfortul discuției create de despărțire.

Particularizarea spațiului a făcut apel la culturi identificate aici în zidul plângerii - imaginea scrisorilor rupte și lupte cu apă de paravanul de la cada de baie. Impactul a fost resimțit în public căruia i-a fost zdruncinată de la început visarea.

Afișăm aici două imagini pentru a confirma convenția scenică aflată sub semnul reușitei.



Fig. 1 *Vocea umană* de Francis Poulenc,  
regia: Nicolae-Mihai Brânzeu. Solistă: Georgiana  
Necșa  
(sursă foto: arhiva personală)



Fig. 2 *Vocea umană* de Francis Poulenc,  
regia: Nicolae-Mihai Brânzeu. Solistă: Georgiana  
Necșa.  
(sursă foto: arhiva personală)

Dinamizarea scenei s-a făcut prin apelul la proiecții care au devenit un suport dramaturgic pronunțat. Succesiunea imaginilor prezenta o nouă versiune a poveștii aflate în desfășurare, una se manifesta live prin cânt și jocul actoricesc iar cealaltă prin montajul fotografic veridic și sugestiv. Camera este un câmp minat cu amintiri - scrisori, haine, medicamente, țigări, un el reconstruit din lanțuri, haine cu un balon pe post de cap.

### În loc de fișă de personaj

O femeie fără vârstă și identitate care se cufundă într-o iubire terminată care o împinge să se simtă vinovată față de persoana iubită, îi crează angoase și o determină să ia brusc o decizie fatală. Pe parcurs, ea face eforturi de a-i dilua trădarea, luptă pentru a recâștiga dragostea, negă realitatea și construiește stratageme de împăcare trecând în revistă momentele catalizatoare petrecute împreună. Glozia femeii se rezumă la presupuneri recurente care îl irită pe bărbatul fără nume. Impulsurile iritante vor baleia,



pentru a atenua conversația ce s-ar putea încheia brusc, printre culpabilizări anxioase derutante.

Cu toate că relația dintre cei doi se terminase cu mult înainte de momentul pe care îl prezintă Poulenc, Ea - personajul central al operei - se luptă să mențină cât mai mult ultima lor convorbire telefonică.

Discursul ei de multe ori denotă cochetărie din încercarea de a atenua durerea dependenței amoroase și de a face să nu conteze gestul despărțirii inițiat de bărbat. Suferința ei, comunicată și fostului iubit, o determină, premergător acțiunii operei, să aibă o tentativă de suicid care să contrabalanseze cei cinci ani pe care îi dedicase, indubitabil de flagelator și obsesiv, relației labirintice de dragoste.

Ea flirtează, râde, plânge, devine melancolică, are accese de furie, repetă cuvinte, se consolează sau tace tocmai pentru a umple pauzele interlocutorului care din punct de vedere sonor este absent. Observăm că, de cele mai multe ori, acompaniamentul muzical generează, uneori exacerbat, răspunsurile bărbatului, gest ce amplifică și mai mult reacția femeii aflate într-un delir al disperării.

Dăruirea și migala cu care s-a aplecat asupra studiului au creat un cadrul propice etapei următoare de studiu, întruchiparea. Solista a trebuit să transforme indicațiile compozitorului, dar și pe cele ale regizorului în gânduri și acțiuni asumate și sugestive. În acest sens solistul trebuie să caute să se reinventeze, să fie deschis schimbării și să nu privească partiturii ca o încorsetare, ci ca o călătorie organizată într-o lume nouă.

Pentru a întruchipa un rol atât de solicitant și variat soprana necesită un real talent actoricesc iar regizorul a reușit să electrizeze jocul scenic prin toate indicațiile specifice pe care, într-o formă succintă, le redă și solista în cele ce urmează:

„Proiectul *Vocea umană* a reprezentat un salt uriaș în dezvoltarea mea ca artist liric, din toate punctele de vedere. A fost o provocare uriașă, încă de la început, de care m-am temut din punct de vedere muzical și mai ales scenic și regizoral. Însă faptul că am avut șansa de a lucra sub îndrumarea atentă a regizorului Nicolae-Mihai Brânzeu, a fost cu adevărat o revelație. Și mă refer aici la faptul că a existat un anume moment în timpul unei repetiții, în care, epuizată fiind, am cedat psihic, refulând într-o veritabilă criză de plâns. Am simțit o desprindere totală față de sine, am fost pentru un moment captivă între două lumi antagonice. Pentru regizorul Nicolae Brânzeu momentul de cumpănă, pe care mi-l crease într-un mod tacticos, fapt ce l-am înțeles ulterior, a reprezentat cadrul propice de a mă provoca pentru a mă transpune în personajul care aveam să fiu. A reușit să pătrundă în mintea mea, în acel haos, și să compună esența personajului. A fost o transpunere pură, totală și absolut magică, care mi-a schimbat pentru totdeauna viziunea în ceea ce privește construcția unui personaj.” (Necșa-Kira, 2023)

### **Reverberația performanței**

Presa vremii surprindea că juriul Festivalului Operelor Independenta, ediția din anul 2019, la care participase și spectacolul constuit de echipa de la Facultatea de Muzică și Teatru din cadrul UVT, făceau parte nume de talie internațională, precum:

dr. Theodore Coresi – președinte – Viena, Laura Tătulescu – solistă – Bayrische Staatsoper – München, dr. Alexandru Petrescu – regizor/Director Festival – Iași, Andrei Fermeșanu – solist – Opera Națională Română Iași, Cătălin Târziu – scenograf – Opera Națională Română Iași, Codrin Dănilă – actor – Ateneul Național Iași, acestora alăturându-se și muzicologul Mihai Cosma. Despre realizarea scenică se consemna în termenii sugestivi faptul că *Vocea umană* a fost:

„o încununare a tot ceea ce înseamnă spectacolul de teatru muzical, voce, viziune regizorală, asumarea personajului, stilistică muzicală, scenografie. O bijuterie muzicală, un spectacol fără de pată ce a dus la o decizie unanimă, indiscutabilă. Nu a avut nimeni niciun dram de îndoială că acest spectacol ar putea să intre în discuție cu celelalte producții. A fost o reală bucurie să asistăm la el, un spectacol deosebit de sensibil, un spectacol în care timpul pare să s-a oprit în loc”, declară regizorul Alexandru Petrescu. (Lugojan, 2019)

### Referințe bibliografice

Stanislavski, Constantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. 1 și vol. 2, Editura Neemira, București, 2021.

#### Webografie:

<https://expressdebanat.ro/facultatea-de-muzica-si-teatru-da-lovitura-la-festivalul-operelor-independente-cu-un-spectacol-exceptional/>, ultima accesare la 15 noiembrie 2023.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Francis\\_Poulenc](https://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Poulenc), ultima accesare 15 noiembrie 2023.

[https://amtap.md/wp-content/uploads/2018/01/Paraschiv-C\\_-Monoopera.pdf](https://amtap.md/wp-content/uploads/2018/01/Paraschiv-C_-Monoopera.pdf) (suport de curs *Monoopera Vocea Umană în contextul creației lui F. Poulenc*, de Cristina Paraschiv – Znatocova accesat 1 noiembrie 2023).

Ani-Rafaela CARABENCIOV  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

## Damian Vulpe – 60 de ani de cronică muzicală

**Abstract: (Damian Vulpe – 60 years of music chronicle)** Taking on the responsibility of formulating aesthetic judgments, Damian Vulpe - the well-known personality of Banat as a musicologist, music critic, choir master, conductor, pedagogue, PhD university Professor – he has written over more than six decades musical chronicles at premieres and opera performances, symphonic concerts, portraits, medallions of soloists, conductors, composers, first auditions, festivals from Timișoara, opera in concert, historical landmarks related to cultural institutions, not omitting the avachronical or the presentation of remarkable cultural events related to the tradition of choral singing, especially. Damian Vulpe's chronicles are distinguished as an important page in the history of the musical life of Banat, they are a pleasant reading for both connoisseurs and music lovers, the tone approached being that of a fine connoisseur of the art of sounds.

**Keywords:** *Music chronicle, Banat, opera performances, symphonic concerts, choral singing.*

**Rezumat:** Asumându-și responsabilitatea de a formula judecăți estetice, Damian Vulpe – binecunoscută personalitate a Banatului în calitate de muzicolog, critic muzical, maestru de cor, dirijor, pedagog, prof. univ. dr. – a scris de-a lungul a mai mult de șase decenii cronici muzicale la premiere și spectacole de operă, concerte simfonice, portrete, medalioane ale unor soliști, dirijori, compozitori, prime audiții, festivaluri timișorene, opere în concert, repere istorice legate de instituții de cultură, neomițând avancronica sau prezentarea unor evenimente culturale remarcabile ce țin de tradiția cântului coral, în special. Cronicile lui Damian Vulpe se disting ca o importantă pagină în istoria vieții muzicale a Banatului, ele constituind o lectură plăcută atât pentru cunoscători cât și pentru melomani, tonul abordat fiind acela al unui fin cunoscător al artei sunetelor.

**Cuvinte-cheie:** *Cronică muzicală, Banat, spectacole de operă, concerte simfonice, cânt coral.*

Personalitate marcantă a Banatului, atât ca dirijor și dascăl care a condus destinele multor tineri în calitate de profesor universitar și decan al Facultății de Muzică și Teatru din cadrul Universității de Vest din Timișoara, Damian Vulpe a fost și un critic muzical neobosit, datorită căruia, astăzi, se poate reconstitui cu ușurință viața muzicală a Timișoarei de pe parcursul a peste 60 de ani în care a activat.

Dintr-un început se impune precizarea faptului că ne-au atras atenția mai ales cronicile dedicate scenei lirice, fapt pentru care ne vom referi mai mult la acestea, având în vedere spațiul restrâns al acestei comunicări. Răsfoind primele cronici despre

spectacolele desfășurate la opera timișoreană, aflăm cu mult interes de multitudinea de spectacole puse în scenă în secolul trecut, numele soliștilor și al dirijorilor autohtoni, dar și al oaspeților invitați. Astfel, din prima cronică, scrisă în anii '60, aflăm că Opera de Stat timișoreană a prezentat în premieră spectacolul „Păcală” de Sabin Drăgoi, pe un text aparținând compozitorului. În rolul Păcală a evoluat tenorul Mircea Emandi, basul Mircea Mavrodin a conturat rolul popii, iar regia artistică a fost asigurată de artistul emerit Panait V. Cottescu (Vulpe 2008, 2).<sup>1</sup>

A urmat o altă premieră, „Căsătoria secretă” de Domenico Cimarosa, pe un libret de G. Berloti, o lucrare comico-satirică socotită o perlă a genului buf italian. Cele șase personaje au fost interpretate de Mihail Dumitrescu (Geronimo), Lia Macarie-Aman (Fidalma), Silvia Ivan (Eliseta), Flavia Domșa (Carolina), Nicolae Popescu (Contele Robinson), Ioan Iung (Paulino); în cealaltă distribuție, Elena Botez (Carolina) s-a ridicat „la înălțimea așteptărilor”, însă la Marga Rădulescu (Fidalma) și ceilalți interpreți, Alexandru Bodescu (contele) și Tomiță Popescu, „s-au ridicat unele obiecții”. Regia artistică (Dumitru Gheorghiu) și scenografia (C. Rîpeanu), la fel și dirijorul Mircea Popa, respectiv Eduard Weiser, au avut „un aport pozitiv” la realizarea celor două spectacole (Vulpe 2008, 5).<sup>2</sup>

„Cu viu interes” a fost așteptată și premiera operei „Turandot” de G. Puccini dirijată de Lucian Surlașiu. În rolul prințesei Turandot a fost soprana Illa Cazacu, iar Nicolae Zaharia a fost în rolul prințului necunoscut; trio-ul vocal al miniștrilor l-au susținut Emil Rotundu, Ioan Iung și Francisc Dinier, iar basul Mircea Mavrodin a făcut rolul regelui Timur. Adriana Ciuciu a redat „cu mare expresivitate” rolul micuței slave Liu. În celelalte roluri s-au remarcat Tomiță Popescu (Altoum), Nicolae Popescu (un mandarin), Vocea I-a (Lucia Ambruș), Vocea a II-a (Lia Macarie-Aman). Regia a fost asigurată de A. I. Arbore din Cluj (Vulpe 2008, 6).

În cea de a doua distribuție s-a remarcat, în special, soprana Marieta Grebenișan, Titus Moraru (Calaf) și Mihai Gligor (Timur).<sup>3</sup>

O nouă lucrare înscrisă în repertoriul timișorean a fost și opera „Mignon” de Ambroise Thomas. Rolul titular l-a avut soprana Lucia Ambruș, iar Mircea Emandi (Wilhelm) „a culminat în cântecul de așteptare a clipei destăinuirii dragostei, din ultimul act”. Adriana Ciuciu a redat rolul Filina, bătrânul Lothario fiind întruchipat de Marius Șola. „Ioan Iung a creat un Laerte authentic”, Francisc Kadar (Jarno), iar Ica Mavrodin a făcut rolul Friedrich.

În cealaltă distribuție s-a evidențiat mezzosoprana Lia Macarie-Aman în realizarea rolului Mignon. Rolul Laerte a fost redat de Ionel Maier iar conducerea muzicală i-a aparținut lui Ioan Kecenovici (Vulpe 2008, 10).<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *Drapelul Roșu*, 13 ianuarie 1963.

<sup>2</sup> *Drapelul Roșu*, 15 februarie 1963.

<sup>3</sup> *Drapelul Roșu*, 8 noiembrie 1963.

<sup>4</sup> *Drapelul Roșu*, 5 februarie 1964.

Cronica din *Drapelul Roșu*, datând din 22 ianuarie 1966, consemnează faptul că repertoriul operei timișorene s-a îmbogățit cu două noi lucrări, ridicându-se astfel pe o treaptă superioară față de stagiunea anterioară: baletul „Romeo și Julieta” de Prokofiev și premiera operei „Falstaff” de Verdi. În rolul personajului central al acestei opere, Sir John Falstaff, au fost distribuiți interpreții Marius Șola și Alexandru Bodescu. Rolul Ford a fost interpretat de către Iuliu Mare și Emil Rotundu, iar în cel al lui Fenton au fost distribuiți soliștii Francisc Dinier și Mircea Emandi. Personajul Nannette i-a fost atribuit Adrian Ciuciu și Florinei Toloș, iar „artista emerită Marieta Grebenișan a creat o minunată Alice Ford, atât vocal cât și scenic”. Illa Cazacu, în același rol, „a desfășurat un joc scenic dezinvolt” (Vulpe 2008, 13).

Alți interpreți cu „prezențe meritoase, care rămân în minte ca reușite ale lor” au fost Ioan Iung, Tomiță Popescu, Nicolae Popescu, Mira Popescu și Lia Macarie-Aman. Dintre dubluri: Aurel Mihalovici (doctorul Caius), Margareta Zsizsik și Ica Mavrodin. Regia i-a aparținut lui Constantin Georgescu; maestrul de cor au fost Eduard Weiser și Doru Murgu, încheierea întregului spectacol revenind dirijorilor Nicolae Boboc, artist emerit, și Ioan Kecenovici, care au meritul de-a fi realizat un spectacol „de bun gust și de înalt rafinament artistic” (Vulpe 2008, 14).<sup>1</sup>

Cea de-a XX-a stagiune a operei timișorene a început cu o premieră pentru copii: „Motanul înălțat” de Cornel Trăilescu, într-o scenografie realizată de Constantin Rusu, care a părut „puțin cam greoaie, încărcată” (Vulpe 2008, p. 15).<sup>2</sup>

Soliștii au fost: Silvia Ivan (Motanul), Constantin Caizer (Împăratul), Ioan Iung (Ionică), Ana Stan (Domnița), Lia Macarie-Aman (Doica), Marius Șola (Marele dregător), Mihail Gligor (Uriășul), Francisc Kádár (Robul). În „cei patru viteji” s-au remarcat G. Bondoc, E. Csunderlik, T. Haas și L. Pazmany, iar Simina Ivan a făcut rolul Iepurașului alb. Regia, semnată de Dumitru Gheorghiu, a urmărit respectarea specificului basmului. Corul a fost pregătit de Eduard Weiser și Doru Murgu, iar orchestra de Mihai Beleavenco-Popescu (Vulpe 2008, 14).

Următoarea premieră a fost opera „Don Carlos” de G. Verdi. Regizorul Pierre Medecin, pornind de la concepția marelui regizor Wieland Wagner a reușit să realizeze un spectacol „fără artificialisme sau efecte discutabile” păstrând stilul lucrării. Costumele și decorurile au fost concepute de Vladimir Jedrinsky. Au fost două distribuții: Mircea Mavrodin și Marius Șola (Filip); Mira Popescu și Lia Macarie-Aman (Prințesa Eboli); Marieta Grebenișan și Illa Cazacu (Elisabeta). Cuplul de Posa - Carlos a fost realizat de Emil Rotundu și Titus Moraru. Corul a fost pregătit de Eduard Weiser și Doru Murgu. Premiera operei „Don Carlos” a fost o „importantă realizare a colectivului timișorean” desfășurată sub conducerea muzicală a dirijorilor Nicolae Boboc, artist emerit, și Ioan Kecenovici (Vulpe 2008, 17).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Drapelul Roșu*, 22 ianuarie 1966.

<sup>2</sup> *Drapelul Roșu*, 5 octombrie 1966.

<sup>3</sup> *Drapelul Roșu*, 3 decembrie 1966.

Cronica din 18 februarie 1967 consemnează două creații românești pe scena operei timișorene, „O noapte furtunoasă” de Paul Constantinescu, în premieră, și baletul „La piață” de Mihail Jora, în reluare. Concepția regizorală a lucrării lui Paul Constantinescu a fost asigurată de Dumitru Gheorghiu, iar orchestra a fost „bine pusă la punct” de dirijorul Mihai Beleavenco-Popescu. Decorurile și costumele au fost semnate de Constantin Râpeanu. „Un personaj izbutit” a fost jupânul Dumitrache, în interpretarea lui Ernest Csunderlich, „foarte caragelească” a fost și Veta (Lucia Ambruș), Zița a fost „redată fișec” de Viorica Pop-Ivan, iar Tomița Popescu „a izbutit să redea fanfaronada amplotului publicist”, pe când Aurel Mihailovici (Chiriac) a avut „o apariție fermă”. În rolul Spiridon s-a remarcat Rodica Grămadă, în travesti. Nae Ipingescu (Ștefan Vasile) a „corespuns” doar, deși scena descifrării articolului din ziar a părut „lipsită de farmec” (Vulpe 2008, 20).

Baletul „La piață” de Mihail Jora, regizat de Gheorghe Ștefan, a apărut „ca un spectacol coregrafic în bună parte inedit”. Florăreasa Chiva a fost expresiv pusă în scenă de Maria Bardezian. În alte roluri au fost Claudiu Lupu (Plutonierul), Elisabeta Fereti, Iudith Gobetz și Francisc Valkay (Vulpe 2008, 21).<sup>1</sup>

Din cronică semnată în ziarul „Orizont”, 12 aprilie 1973, aflăm că la opera timișoreană s-a pus în scenă drama „Boris Godunov” după varianta lui Rimski-Korsakov, dar „au fost omise și schimbată succesiunea unor tablouri”. S-a renunțat la actul III, la cele două tablouri poloneze „cu riscul unei mai slabe conturări a falsului Dimitrie și s-a câștigat o economie de timp a întregului spectacol” (Vulpe 2008, 22).

Dintre interpreți s-au remarcat Francisc Kádár (în rolul titular), Nicolae Popescu în rolul Varlaam, Nicolae Zaharie și Iuliu Mare în alte roluri. Orchestra a fost dirijată de Cornelia Voinea, care a făcut un acompaniament discret „lăsând nestingherită evoluția soliștilor” (Vulpe 2008, 23).

În cadrul Festivalului „Timișoara muzicală” din același an, colectivul operei timișorene a prezentat o suită de spectacole din repertoriul curent, dar și două premiere românești: baletul „Primăvara” de Cornel Trăilescu și opera „Secretul lui Don Giovanni” de Cornel Țăranu.

„Având în vedere, în primul rând principiul colajelor, Cornel Țăranu ne-a perindat printr-o serie de modalități expresive, de la madrigal sau motet, prin cântece de trubaduri, serenade sau menuete, până la influența pregnantă a jazz-ului. În cele din urmă însă credem că avem de-a face cu un musical. Cuvântul vorbit, cântat, mima, pantomima sau dansul interpreților au fost punctate de contribuția unei orchestre reduse, dar bine puse în valoare.” sublinia Damian Vulpe în *Drapelul roșu* din 27 mai 1973 (Vulpe 2008, 24).

Rolurile feminine au fost interpretate de Rodica Miloia și Iulia Ivanov-Marpozan, iar rolul lui Don Giovanni „a convins” prin aportul lui Emil Rotundu. Alți interpreți au fost: Nicolae Popescu (în rolul hangiului Cecco), Ioan Iung (Rafael), Csaba

---

<sup>1</sup> *Drapelul Roșu*, 18 februarie 1967.

Airizer (Calisto), Ioana Drăcea și Virgil Balaban (Columbina și Arlecchino). Reușita spectacolului s-a datorat dirijorului Nicolae Boboc, regizorului Ilie Balea și scenografului Grigore Gorduz.

Despre reprezentația inaugurală cu baletul „Primăvara” de Cornel Trăilescu, citim că a fost și „debutul de bun augur al tânărului șef de orchestră, Bujorel Hoinic, proaspăt absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din București”. Corpul de balet și soliștii Rodica Murgu (Doina), Francisc Valkay (Radu) și Ioan Gârba (Acuzatorul) „au reușit să redea convingător, mai cu elan, tinerețea, primăvara unei ere noi” (Vulpe 2008, 25).<sup>1</sup>

O nouă premieră pentru copii va fi spectacolul „Capra cu trei iezi” de Alexandru Zirra, în regia Marinei Emandi-Tiron, scenografia aparținând lui Grigore Gorduz. Dintre interpreți s-au remarcat Viorica Pop-Ivan, Monica Stoian și Ana Stan-Slutar în rolurile celor trei iezi. Mira Popescu-Beleavenco a conturat personajul principal, capra, iar Vasile Nicola pe cel al vulpoiului viclean. De amintit și contribuția maestrului de cor - Eduard Weiser, a baletului, pregătit de coregrafa Elisabeta Fereti, și a orchestrei, condusă de Mihai Beleavenco-Popescu (Vulpe 2008, 27).<sup>2</sup>

Pe scena lirică timișoreană și-a făcut apariția o nouă premieră românească de Cornel Trăilescu, opera în trei acte, „Bălcescu”, pe un libret de Val Săndulescu. Personajul titular a fost interpretat de Emil Iurașcu care „a întruchipat cu deosebit simț scenic figura revoluționarului pașoptist, iar muzical, cântul său s-a detașat, satisfăcând pe deplin cerințele rolului” (Vulpe 2008, 28).<sup>3</sup> S-au mai remarcat Ana Stan-Slutar, în rolul Florica, Olimpia Bizera-Marcovici (Sevastița), Gheorghe Sara (Avram Iancu). Corul, pregătit de Eduard Weiser, „a contribuit, începând cu tabloul doi, cu fiecare apariție, la închegarea întregului spectacol, la ridicarea lui”. Din partea regiei (Dumitru Gheorghiu), s-a așteptat „o mai mare grijă în rezolvarea momentelor statice”, în schimb scenografia semnată de Grigore Gorduz a fost apreciată, dar nu și programul de sală. Un aport substanțial l-a avut și dirijorul Mihai Beleavenco-Popescu (Vulpe 2008, 28).

După „Răpirea din serai”, „Flautul fermecat”, „Nunta lui Figaro” și „Don Giovanni”, prezentate timp de aproape două veacuri la Timișoara, Opera va înscrie în repertoriul ei o nouă lucrare de Wolfgang Amadeus Mozart: „Cosi fan tutte”, spectacol care „s-a impus de la bun început prin calități care au reieșit în primul rând din partitura muzicală și transpunerea ei sonoră” (Vulpe 2008, 29).<sup>4</sup> Din prima distribuție au făcut parte: Rodica Miloia (Fiordiligi), Gheorghe Sara (Alfonso), Ana Stan - Slutar (Despina), Marilena Chirici (Dorabella), Nicolae Radu - Onu (Gugliermo) și Petre Brabco (Ferrando). Din cealaltă distribuție amintim pe Elena Brănișteru-Vasile, Dorin

---

<sup>1</sup> *Drapelul Roșu*, 2 octombrie 1973.

<sup>2</sup> *Drapelul Roșu*, 1 noiembrie 1973.

<sup>3</sup> *Drapelul Roșu*, 30 noiembrie 1975.

<sup>4</sup> Articol nepublicat la vremea respectivă (mai 1976).

Văideanu și Vasile Tcaciuc, conducerea muzicală fiind asigurată de tânărul dirijor Petru Oschanitzky.

Reluarea baletului „Lacul lebedelor” de P. I. Ceaikovski, în ianuarie 1977, a atras „un public numeros, cald și entuziast care astfel au dat un imbold artiștilor de pe scenă și fosă spre o autentică și convingătoare interpretare” (Vulpe 2008, 31).<sup>1</sup> Dintre soliști, s-au remarcat Sorin Bătică, în rolul bufonului, și Claudiu Lupu, în cel al vrăjitorului Rotbarth, „pentru pregnanța și tensiunea mișcărilor”. Personajele principale, Odette-Odille și Siegfried au fost întruchipate de Rodica Murgu și Francisc Valkay „în modul cel mai adecvat, demonstrând din nou calitățile lor tehnico-interpretative”. A fost subliniat și aportul prim-violonistului Costică Tatu și dirijarea, fără partitură, de către talentatul Bujor Hoinic, „care a recreat opusul ceaikovskian cu multă dăruire, exactitate și un deosebit simț al culminațiilor” (Vulpe 2008, 32).

Pe agenda Festivalului „Timișoara muzicală” din 1978 a figurat și reluarea operei „Răscoala” de Gheorghe Dumitrescu, dirijată de către Bujor Hoinic, acesta fiind și autorul versiunii concentrate a lucrării. Corul, instruit de Eduard Weiser, „a fost bine reprezentat în partitură”. „Scenele corale din tabloul III («Foaie verde»), cel de revoltă din tabloul IV («Nu mai putem răbda») sau finalul tabloului V au fost deosebit de reușite” (Vulpe 2008, 33).<sup>2</sup>

Un debut în rolul Petre Petre, „cu rezultate meritorii” a fost cel al lui Virgil Balaban, alți soliști fiind: Olimpia Bizera-Marcovici, Dorin Văidean, Nicolae Ianculescu-Românu sau Nicolae Popescu, Francisc Dinier, Elena Brănișteru-Vasile și Lia Macarie-Aman. Regia semnată de Dumitru Gheorghiu „și-a adus o incontestabilă contribuție la succesul spectacolului”.

În anul 1979, stagiunea lirică timișoreană a debutat cu premiera operei „Gioconda” de Amilcare Ponchielli, „deschizând nu numai șirul spectacolelor pe care le vom putea viziona, ci și pe cel al noutăților repertoriale, atât de mult așteptate”, nota criticul Damian Vulpe. Mai departe nota faptul că a fost surprins de alegerea acestei lucrări, „destul de ne semnificativă în contextul literaturii genului” (Vulpe 2008, 33).<sup>3</sup> Regizorul Bob Massini „nu i-a reușit debarasarea spectacolului de convenționalism”, nici „decorurile realizate de Grigore Gorduz nu au corespuns”, fiind prea „fastuoase”; obiecții au fost și la coregrafia realizată de Ștefan Gheorghe, care nu a convins în „Dansul orelor”. Corul, pregătit de Eduard Weiser, a avut o contribuție substanțială, de asemenea orchestra dirijată de Mihai Beleavenco-Popescu și Peter Oschanitzky. Rolul titular a fost deținut de Mihaela Grama-Ștefan, respectiv Ioana Drăcea; în rolul Laurei a fost o singură distribuție: Margareta Zsizsik, în Zaune – Vasile Tcaciuc, și într-un rol episodic, Ion Pribac. Au mai participat și soliștii Marilena Chirici/Lia Macarie-Aman,

<sup>1</sup> Articol nepublicat la vremea respectivă (ianuarie 1977).

<sup>2</sup> *Drapelul Roșu*, 21 mai 1978.

<sup>3</sup> *Drapelul Roșu*, 30 septembrie 1979.



Gheorghe Sara, respectiv Csaba Airizer, Nicolae Zaharia și Nicolae Stan, Adrian Marcu și Vasile Hojda.

Festivalul „Timișoara muzicală” din 1982 a prilejuit un nou opus de G. Puccini, opera „Tosca”, care i-a avut ca invitați pe soprana Mariana Stoica, posesoarea unei „voci ample, penetrante, de o deosebită vigoare”, și pe baritonul David Ohanesian, care a făcut o interpretare de referință în rolul Scarpia. Nicolae Stan a făcut rolul Mario Cavaradossi, Vasile Tcaciuc (Angelotti), Gheorghe Sara (Sacrestan), Csaba Airizer (Temnicerul), H. Bugariu (Sciaronne), Elena Săbăduș (Păstorul). A dirijat Petru Oschanitzky, care și-a dovedit calitățile dirijorale deosebite.

În cronică din mai 1983, netipărită la vremea respectivă (Vulpe 2008, 36), este amintit succesul obținut de mezzosoprana Margareta Zsizsik în rolul Santuzza din „Cavaleria Rusticana” de Pietro Mascagni, un rol care se interpretează de către o soprană, de obicei.

„Posedând un ambitus amplu, o experiență îndelungată încununată de multe succese, calități vocale certe îmbinate cu o muzicalitate profundă și o prezență scenică de invidiat, Margareta Zsizsik ne-a convins și de data aceasta (...). Avem deci o nouă Santuzza pe scena noastră lirică, ea va impresiona mereu pe cei ce vin s-o asculte”.

O nouă premieră, cea a baletului *Miorița* de Carmen Petra-Basacopol, în viziunea maestrului Ștefan Gheorghe, cu balerini Rodica Murgu (Mioara) și Ilie Filip (Moldovan) în rolurile principale, a încheiat a X-a ediție a Festivalului Timișoara muzicală, aflăm din cronică tipărită în Revista *Muzica*, datată septembrie 1985 (Vulpe 2008, 39).

Anul 1988 atrage atenția cu reluarea operetei „Lăsați-mă să cânt” de Gherase Dendrino, în regia artiștilor bucureșteni Tony Buiacici și Migry Avram Nicolau, iar în rolul lui Ciprian Porumbescu, tenorul Dorin Văideanu.

Festivalul „Timișoara muzicală” s-a încheiat cu premiera absolută a operei „În labirint (Călătorie în zori)” de Liana Alexandra, care a avut ca punct de pornire libretul lui George Arion. „Muzica este plină de căldură, de o substanță mediativă poate uneori prea molcomă, inundată de un lirism plin de farmec și totodată accesibilă în bunul înțeles al cuvântului. Frumusețea discursului muzical pornește de la melodică pregnantă la care apelează compozitoarea și care acaparează pe ascultători făcându-i chiar să fredoneze fragmente care, realmente, te urmăresc ore în șir” (Vulpe 2008, 41).

Din grupul de soliști „s-a detașat clar” Marius Iuliu Mare, nota Damian Vulpe în ziarul *Contemporanul* din 10 iunie 1988.

Un alt eveniment, desfășurat în perioada 28 septembrie - 17 octombrie, sub genericul „Armonii de toamnă”, aflat la a doua ediție, a cuprins un concert spectacol intitulat „Gala artiștilor de operă” susținut de cei mai buni soliști timișoreni, la care și-au dat concursul și două tinere talente: Felicia Filip de la Brașov și Laura Niculescu din București, urmând apoi spectacolele „Nabucco” de G. Verdi, „Faust” de Ch. Gounod,

„Bal mascat” de G. Verdi, cu participarea tenorului Octavian Naghiu, „care a știut să capteze atât publicul cât și partenerii de pe scenă și din fosă”, și a lui Ladislau Fogel în rolul Renato. Au urmat spectacolele „Rigoletto” și „Traviata” de G. Verdi, dirijate de Mihai Vâlcu, și operele „Silvia” de E. Kalman și „Liliacul” de J. Strauss. Din program au mai făcut parte un spectacol de muzică și poezie, însoțit de balet, intitulat „Mărturie de iubire”. Au fost invitați actorii bucureșteni Margareta Pogonat și Mircea Albulescu. Între alte două „Gale ale artiștilor operei”, a fost prezentat spectacolul „Cavaleria Rusticana” de P. Mascagni, cu prezența sopranei Maria Slătinaru-Nistor și a tenorului Ionel Voineag, „un Turidu râvnit de scene de prestigiu” (Vulpe 2008, 43).

Debutul stagiunii anului 1991 s-a făcut cu montarea operei „Cenușăreasa” de Gioacchino Rossini, fapt ce a constituit o nouă afirmare pentru mezzosoprana Lucia Papa, în rolul Angelina. S-au mai remarcat basul Vasile Tcaciuc, în rolul lui Don Magnifico, Boris Godin (Dandini), Vasile Chieptănar (Don Ramiro) și Marius Iuliu Mare (Alidoro) (Vulpe 2008, 44).

Răsfoind cronicile, Damian Vulpe consemna reluarea operei „Aida”, după jumătate de secol, în regia lui Ion Cojar și coregrafia lui Ion Tugearu. Dintre soliști, era remarcată prezența tenorului Corneliu Murgu (Radames), Alexandru Moisiuc (Marele Preot), Cristiana Popescu (Aida), Lucia Papa (Amneris), Marius Iuliu Mare (Amonasro), Vasile Tcaciuc (Regele), Mariana Șarba (Marea Preoteasă), cu orchestra „ferm condusă” de Ion Iancu, apreciază cronicarul (Vulpe 2008, 46).

Noua stagiune a operei din anul 1992 debutează sub genericul „Toamna lirică timișoreană” cu opera „Elixirul dragostei” de Gaetano Donizetti, cu aportul tenorului Robert Nagy, „sufletul spectacolului”, în rolul lui Nemorino, spectacol reluat în locul „Cenușăresei” de G. Rossini. A urmat „Gala artiștilor de operă și balet” în care au participat trei dirijori și trei artiști: soprana Maria Slătinaru-Nistor, tenorul Ionel Voineag și basul Csaba Airizer din Budapesta. Un debut la pupitrul orchestrei a fost George Balint, „de la Ministerul Culturii în ipostaza de dirijor și nu fără calități promițătoare” (Vulpe 2008, 47). Din repertoriul curent au fost prezentate operele „Carmen” de G. Bizet, cu Ionel Voineag în rolul Don Jose, dirijor Petru Oschanitzky, și „Lucia di Lammermoor” de G. Donizetti „cu adevărat celesta Felicia Filip în rolul titular” și cu tenorul Berle Sanford Rosenberg din S.U.A. care nu a fost în „formă vocală” (Vulpe 2008, 48). Din păcate, „Boema” lui Puccini nu s-a reluat...

În stagiunea din 1996, cu ocazia sărbătoririi celor 50 de ani de la înființarea Operei Române timișorene, sunt consemnate două titluri din creația lui Mozart: „Cosi fan tutte”, invitată fiind Opera Română din Iași, și „Flautul fermecat”, cu ansamblul Operei Naționale din București. „Cele două ansambluri lirice invitate s-au supus vrând-nevrând unei comparații a realizărilor prezentate la Timișoara, expunându-se unei emulații în care fiecare în parte a avut împlinirile sale” (Vulpe 2008, 49), colectivul operei din Iași impunându-și spectacolul datorită regiei Andei Tăbăcaru, scenografiei realizată de Rodica Arghir, maestrului Corneliu Calistru, dar și al soliștilor Johanna Rusu, Cătălin Lerca, Cristina Simionescu, „prin cântul lor curat și jocul adecvat”. În

colectivul bucureștean s-au impus soliștii Pompei Hărășteanu, Adriana Mesteș, Marius Budoiu, Paul Basacopol, sub conducerea dirijorului Cornel Trăilescu.<sup>1</sup>

Pentru anul 2002, Damian Vulpe consemna revenirea operetei „Silvia” de E. Kalman pe scena timișoreană, după ce spectacolul a fost prezentat într-un turneu realizat în Olanda. Regia a fost realizată de Marina Emandi-Tiron, iar spectacolul a fost dirijat de Ladislau Rooth, „colaboratorul preferat al instituției” (Vulpe 2008, 50). Pe lângă soliștii déjà consacrați, Mariana Șarba, în rolul titular, Marilena Mihăilescu Grama și Cristian Rudic (un Edwin „celebru déjà”), au debutat și tineri soliști: Adrian Boba (un Boni plin de „dezinvoltură și antren”), Diana Pap (Stasi, „mai atractivă și seducătoare decât ne-am așteptat”) și Mihai Prelipcean (Mișca, „pregnant în ceea ce face”) (Vulpe 2008, 51). „Corul pregătit de Laura Mare s-a integrat bine în spectacol dând și o seamă de personaje care au rezolvat părțile de proză fără rețineri.”<sup>2</sup>

Peste 2000 de spectatori au urmărit în 2005 cele trei spectacole desfășurate în Parcul Rozelor, oferite gratuit publicului. Primul spectacol a fost „My Fair Lady” cu muzica lui Frederick Loewe, pe libretul după piesa „Pigmalion” de G. B. Shaw, unde au strălucit artiștii lirici Mariana Șarba (Eliza), Octavian Vlaicu (Higgins), Dan Patacă (Pickering), iar în rolul Doolittle a fost invitat Alexandru Marcovici. A urmat opera „Traviata” de G. Verdi, cu Mariana Colpoș în rolul Violeta, Cristian Bălășescu (Alfred), Dan Patacă (Germont) și tânăra Narcisa Brumar (Flora) „au susținut greul spectacolului” (Vulpe 2008, 52). Ultima seară a fost rezervată celebrului opus „Liliacul” de Johann Strauss, cu soliștii Cristian Bălășescu (Eisenstein), Mariana Șarba (Rosalinda), Nicoleta Colceiar (Adela), Aura Twarowska (Orlovski), Octavian Vlaicu (Frank), Dan Patacă (Falke) și Dan Spanache (Frosch), care au realizat „cu întreg colectivul un spectacol de referință” (Vulpe 2008, 53).<sup>3</sup>

Ca evenimente importante pentru Banat au fost consemnate în articolul „Banatul și opera sa”<sup>4</sup> primul concert simfonic al Filarmonicii „Banatul”, care la 27 aprilie 2007 a împlinit 60 de ani, inaugurarea oficială a Conservatorului de Muzică și Artă dramatică, și primul spectacol, cu „Aida” de G. Verdi la opera timișoreană. Pentru marcarea acestui eveniment a fost programată chiar această operă a lui Verdi în deschiderea Festivalului internațional „Timișoara muzicală”, aflată la a XXXII-a ediție. Ca oaspeți, au fost invitați tenorul Kamen Chanec din Bulgaria și Carmen Gurban, alături de dirijorul David Crescenzi. Spectacolul cu „Boema” de G. Puccini, condus tot de David Crescenzi, a avut soliști invitați, dintre care a impresionat mai ales Cellia Costea (Mimi), urmând italienii Domenico Balzani (Marcello) și Giancarlo Monsalve (Rodolfo), alături de Cristian Rudic (Schaunard) și Octavian Vlaicu (Collin). În „foarte bună formă vocală” a fost și Narcisa Brumar în rolul Musetta. A urmat opera „Carmen”

<sup>1</sup> *Actualitatea muzicală*, an VII, nr. 162/1996 (I/Decembrie).

<sup>2</sup> *Paralela 45*, supliment la *Renașterea bănățeană*, nr. 3775/2 VII 2002.

<sup>3</sup> *Paralela 45*, supliment la *Renașterea bănățeană*, nr. 4755/6 IX 2005.

<sup>4</sup> *Actualitatea muzicală* (Serie nouă), nr. 8/2007.

de G. Bizet, cu timișoreanca Simina Ivan în rolul Micaelei, care „a avut un succes deosebit”, în schimb Charlotte Paulsen din S.U.A. a fost mai „palidă, mai puțin exuberantă și energică” (Vulpe 2008, 55).<sup>1</sup> Un eveniment a fost și prezentarea operei „Nabucco” de G. Verdi, cu Eduard Tumagian și Sorina Silvia Munteanu în rolul Abigaille, la conducerea spectacolului aflându-se Victor Dumănescu. Reluarea operei „Boema” de G. Puccini a avut debuturi noi: Narcisa Brumar în rolul Mimi și Crina Vezentan în cel al Musettei, au urmat apoi o „Gală de operă”, spectacolul „Trubadurul” de G. Verdi, cu soliștii oaspeți: Ștefania Toczkaya din Austria (Azucena), Ignacio Encinos din Spania (Manrico), Veronica Fizeșan (Leonora) și Dan Patacă (Contele de Luna).

Spectacolul „Povestea soldatului” de Igor Stravinski a avut o concepție mai apropiată de spectacolul teatral, muzica trecând aproape neobservată, nota Damian Vulpe în aceeași cronică, însă prestația actorilor Marius Manole, Boris Gaza și Romeo Ioan a fost „de înaltă clasă”, la fel și violoniștii Corina Murgu, în solo-uri, și Ovidiu Rusu cu echipa sa, de asemenea și baletul în coregrafia lui Ionuț Sergiu Anghel.

Un nou concert se intercalează spectacolelor, cu prezența artiștilor de certă valoare: soprana Sabina Puertolas, tenorul Ismael Jordi și dirijorul David Gimenez Carreras, care au fost protagoniștii Serii de muzică spaniolă (Vulpe 2008, 56).

Într-un parteneriat cu Central & Eastern European Musiktheater a fost montată opera „Nunta lui Figaro” de W. A. Mozart, unde „orchestra a fost cea care a creat baza reușitei întregului”, ea fiind condusă de David Crescenzi. Dintre soliști s-a remarcat timișoreanul Florin Simionca (Contele Almaviva), Lucian Corchiș (Basilio/Cursio), Narcisa Brumar (Susanna) și albaneza Vikena Kamenica (Cherubino). Din cealaltă distribuție o impresie bună au lăsat Domenico Balzani în rolul lui Figaro și Sara Pagin (Barbarina).

Pe lângă cronicile asupra spectacolelor de operă, din care am încercat să redăm crâmpie care să ne reamintească de debutul sau rolurile de mare amplitudine ale unor artiști lirici autohtoni sau invitați, dar și spectacolele montate la opera timișoreană de-a lungul mai multor decenii, maestrul Damian Vulpe a publicat periodic și o serie de portrete, medaliaone, punând în lumină soliști, dirijori și compozitori.

Majoritatea cronicilor-portret dedicate unor muzicieni-dascăli, cu diverse prilejuri, au fost reunite în volumul „Damian Vulpe. Solidar cu educarea muzicală” (Vulpe 2020, 67-156). Redăm aici titlurile acestor articole apărute în perioada anilor 1975-2020: *Iosif Velceanu. Înflăcărat animator al muzicii românești în Banat; Comemorări. Paul Lackner; Aniversări. Alexander Tietz; Comemorare. Lucian Surlașiu; Confluente. Centenar. Margareta Tietz-Cocora. O reputată profesoară de pian; In memoriam Liana Alexandra; Ioan Odrobot, o viață închinată folclorului; Desideriu Járosy, timișoreanul care a uimit Budapesta; Ioan Kecenovici și scena lirică timișoreană; Ion Românu, un maestru al artei corale ; Marius Șola, un bas pe frontul*

---

<sup>1</sup> *Actualitatea muzicală* (Serie nouă), nr. 8/2007.

muzicii; *Ladislau Roth, pe treptele nouăzecismului; Mihăilescu, o familie de pianiști; Remus Georgescu, la vârsta optimismului octogenar; Diodor Nicoară, septuagenar; Franz Stürmer și muzica germană din Banat; Miron Șoarec și amicitia pentru Dinu Lipatti; Un muzicolog prea devreme plecat dintre noi (Rodica Mariana Raffai, n.n.); Vasile Spătărelu, un prieten al Timișului și al muzicii sale; Viorel Cosma sau pasiunea pentru muzică la nonagenat; Dumitru Jompan, trei sferturi de secol pentru muzică; Corneliu Murgu, la 65 de ani; O viață dedicată pianului: Alla Popa; Iosif Kocsis, concertmaestrul exemplar; Să nu-l uităm pe Iosif Velceanu!; Hedviga Halițchi și alinarea pianului; Gheorghe Goian, o viață dedicată armoniei; Eduard Weiser, o viață în slujba scenei lirice; Centenar Mircea Popa; Emil Monția și omagiul adus cântecului popular; Aca de Barbu și Opera Banatului; Nicolae Ursu și creația corală; Heinrich Weidt în Banat; Alfons Vezoc, un muzician destoinic; Un slujitor marcant al pianului (Leo Freund, n.n.); Mihai Ungureanu la Filarmonică; Un regizor: Dumitru Gheorghiu; Josef Brandeiss, un muzician de elită; Sabin Drăgoi, omagiat în bronz; Centenar Peter Kleckner; Titus Moraru, un star al operei timișorene; Illa Cazacu, o divă a scenei lirice timișorene; Josef Gerstenengst și regina instrumentelor; Hoinic, trei generații de muzicieni; Lia Macarie –Aman și scena lirică timișoreană; Paul Wittmann, un cantor de elită al Timișoarei; Violonistul la 85 de ani (Octavian Nicolaevici, n.n.); Un tenor îndrăgît al scenei lirice timișorene (Toma Popescu, n.n.); Pianista Verona Eckstein la 85 de ani; Compozitorii Eugen și Iuliu Brudașcă; Gheorghe Chiculiță, dascălul dirijor; Un muzicolog de prestigiu: Mircea Tătaru; Teodora Ciucur, o soprană de anvergură; Francisc Finta, un virtuoz octogenar al arcușului; Marina Emandi Tiron, regizoarea mereu juvenilă; Din cor, în fața corului: Doina Boșca; Ovidiu Papană și instrumentele tradiționale; Franz Limmer la Filarmonică; Despărțiri: Soprana Margareta Nica-Popescu; Mezzosoprana Lucia Kriška-Papa; Un dascăl: Virginia Vucu-Pavelescu; Margareta Cocora și Ella Phillipp, reprezentante ale școlii pianistice bănățene; Franz Lehar și Banatul 150 ani de la nașterea compozitorului; Isolda Erdely-Ardeleanu, pianistă și critic muzical; Soprana Marieta Grebenișan, în loja nouăzeciștilor.*

O altă constantă a scrierilor lui Damian Vulpe a fost despre învățământul muzical și toate evenimentele legate de el. Amintim câteva din cele mai importante titluri: *Cursurile de vară de la Sinaia; Timișoara, la ceas aniversar. 150 de ani de la înființarea primei Școli de Muzică. 90 de ani de la punerea bazelor Conservatorului; Reșița. Semicentenarul învățământului muzical; Zece ani de la refacerea unui ideal; Agendă academică. Sărbătorim un deceniu...; Timișoara muzicală interbelică; Învățământul muzical timișorean cu școlile lui; Formarea schimbului de mâine în preocupările pianistei Margareta Tietz-Cocora; O școală pentru cei ce iubesc muzica; Școala timișoreană formatoare a Reșiței muzicale; În urmă cu trei decenii (Vulpe 2020, 13-65).*

În perioada dintre anii 1990-2020, maestrul Damian Vulpe a urmărit cu obstinție și evoluția unor discipoli ai acestor lăcașe de învățământ, astfel apărând cronicile: *Timișoara muzicală academică; Stagiune muzicală studențească; Turneu*

studentesc în Belgia; *Timișoara muzicală academică (1993)*; *Cu studenții coriști, în Olanda*; *Reverberațiile Euterpei. „Tineri muzicieni”*; *Zilele muzicii de orgă la Timișoara*; *Reverberațiile Euterpei. Concursul de canto „Sabin V. Drăgoi”. La a IV-a ediție*; *Zilele muzicii de orgă din Banat. La o nouă ediție*; *Concursul Internațional „Sabin Drăgoi”*; *Timișoara Muzicală Academică – o retrospectivă*; *Retrospectivă „Timorgelfest 2009”*; *Concursul Sabin V. Drăgoi – ecouri și concluzii*; *„Timsonia”, festivalul unei generații*; *Generația reîntemeierii*; *Festivalul de muzică nouă „Intrada”*; *Și în Australia sunt muzicieni bănățeni*; *Regal de muzică sacră la Sala Capitol*; *Școala doctorală timișoreană de muzică, la prima confruntare*; *Vocile celor tineri, cale spre înalțuri*; *Cântarea corală din Banat, un patrimoniu neprețuit*; *Corală „Memorial” la 10 ani (Vulpe 2020, 161-188).*

Nu au fost omise nici recenziile la „scrierile despre muzică” ale unor muzicologi timișoreni, din care consemnăm titlurile apărute în *Paralela 45*, supliment al ziarului *Renașterea bănățeană*, în perioada anilor 1992-2020: *Melodii din Sântana*; *Cărți. Reviriment*; *Semnal editorial. Cu sentimentul moștenirii. Monografia „Sava Ilin” de O. Giulvezan*; *Cărți. Tratat*; iar sub genericul *Reverberațiile Euterpei* au apărut articolele: *Cartea muzicală timișoreană în 2002*; *Cartea muzicală timișoreană în 2003*; *Imnologia la ordinea zilei*; *Muzicologia, în prim-plan, la Timișoara*; *Postfață la volumul „Muzica din când în când” de Ovidiu Giulvezan*; *Referat asupra lucrărilor de muzicologie ale lui Ovidiu Manole*; *Din „Cartea de Aur” dedicată lui Nicolae Ursu la 70 de ani de la naștere*; *Pe când un al doilea volum?*; *O recentă contribuție muzicologică timișoreană Concertul instrumental românesc din prima jumătate a secolului XX în context universal*; *Cartea muzicală în anul 2013*; *„Carmina Dacica”, la semicentenar*; *Cartea muzicală bănățeană în 2014*; *Cartea muzicală timișoreană în 2015*; *Lexiconul muzicienilor bănățeni de Ioan Tomi.*

La toate acestea se adaugă sutele de cronici scrise cu pasiune nedisimulată și un pătrunzător spirit critic, cu ocazia concertelor simfonice de la Filarmonica de Stat „Banatul”, în care sunt prezentate prime audiții, dirijori și soliști de renume - invitați sau titulari ai filarmonicii timișorene, ele întregind o viață dedicată muzicii sub toate aspectele ei.

## Referințe bibliografice

- Vulpe, Damian. 2008. *Solidar cu scena lirică*. Cronici, consemnări și prezentări scrise și publicate între anii 1956-2007. Timișoara: Editura Pardon.
- Vulpe, Damian. 2020. *Solidar cu educarea muzicală*. Ediție îngrijită de Veronica Laura Demenescu și Ani-Rafaela Carabenciov. București: Editura Muzicală UCMR. Timișoara: Editura Eurostampa

Gloria GRAVINA  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

**Bande e repertori lirici  
nell'Ottocento  
in transito verso il Novecento.  
I luoghi.**

**Abstract:** („Bande” and opera repertoires in the 19th century, moving towards the 20th century. **Places.**) In the 19th century Italy, the musical genre that enjoyed the most tunning success with the public was the melodrama. The Opera composers, musicians and librettists, express their creativity to the fullest, forming and following the evolution of the taste of the public which - from the early 1800s to the first two decades of the following century - becomes increasingly prepared, competent and therefore demanding. If theaters are the temples of Opera in large urban centres, in those smaller ones, the so called "Sale all'italiana" are designed and built, which are certainly smaller theatres, but absolutely functional and respectful of all the construction standards of the most impressive Opera houses. The elders of the smaller towns tax themselves to have a theater in the town and to keep it active, as an important social as well as cultural meeting point. However, the opera repertoire is capillary widespread throughout the national territory by the "bande" - also known as "Concerti bandistici" - which are born in every city and in every country, which with skilful reductions and arrangements for wind ensembles, by highly trained masters - conductors, offer the opportunity to all social strata to meet, get to know and deepen what is already a musical tradition throughout the rest of the world, recognized as an exquisitely Italian cultural phenomenon. And also the "banda" seeks its physical location in the "Casse armoniche", so that, like the Opera in the theatres, it can offer itself to an equally vast audience.

**Keywords:** *opera lirica, bande, theatres, casse armoniche, opera repertoires.*

**Riassunto:** Nell'Italia del secolo XIX, il genere musicale che riscuote più successo di pubblico in assoluto è il melodramma. Gli operisti, musicisti e librettisti, esprimono al meglio la loro creatività, formando e seguendo l'evoluzione del gusto del pubblico che - dal primo '800 fino ai primi decenni del secolo successivo - si fa sempre più preparato, competente e quindi esigente. Se i teatri sono i tempi dell'Opera lirica nei grandi centri, nei centri minori si progettano e si costruiscono Sale all'italiana sicuramente più piccole, ma assolutamente funzionali e rispettose di tutti i canoni costruttivi dei più imponenti teatri d'Opera. I maggiori dei centri minori si tassano per avere un teatro in paese, per costruirlo e per mantenerlo attivo, come importante centro di aggregazione oltre che culturale e anche sociale. Il repertorio operistico però viene capillarmente diffuso su tutto il territorio nazionale - fino a coprire le zone rurali più lontane dai centri maggiori - dalle bande, conosciute anche come "concerti bandistici", che nascono in ogni città e in ogni paese, le quali con sapienti riduzioni e arrangiamenti per complessi di fiati e percussioni, ad opera di preparatissimi maestri-direttori, offrono l'opportunità a tutti gli strati sociali di incontrare, di conoscere e di approfondire quella che è oggi in tutto il resto del mondo l'espressione di una tradizione musicale, riconosciuta come un fenomeno culturale squisitamente italiano e oggi patrimonio dell'umanità: l'Opera lirica. E allora anche la banda trova una sua collocazione fisica in luoghi che vengono appositamente progettati e costruiti per ospitarla, le Casse armoniche, per offrirsi nelle piazze, come l'Opera nei teatri, ad un pubblico altrettanto vasto.

**Parole-chiave:** *opera lirica, bande, teatri, casse armoniche, repertori lirici.*

Con una partecipazione che non è errato definire di massa e con un vivo interesse che è possibile riscontrare in tutte le fasce sociali della popolazione italiana, il melodramma raggiunge nell'Ottocento l'apice del successo di pubblico, tanto da meritare la considerazione di Antonio Gramsci che lo definisce "l'unica forma di teatro nazional-popolare che abbiano avuto gli italiani"<sup>1</sup>. Il melodramma è infatti un fenomeno culturale tutto italiano che già alla fine del XVIII secolo si sviluppa nelle forme con cui lo conosciamo oggi, per consolidarsi nel secolo successivo e per durare fecondo nella produzione operistica fino agli anni '20-'30 del XX secolo<sup>2</sup>.

Anche Riccardo Allorto, parlando dei libretti d'Opera, sottolinea il crescere dell'interesse di un pubblico sempre più vasto per una forma di musica colta, che assume connotati "nazional-popolari", che

“traducevano, in una versificazione adatta a coniugarsi con la musica, generi narrativi e personaggi dell'immaginazione, in cui si identificava l'inconscio collettivo”.

Nei personaggi e nei generi narrativi, quindi,

“trovavano spazio e sviluppo i moti del sentimento e della fantasia che ognuno albergava in sé”<sup>3</sup>.

Facendo pertanto riferimento al periodo che va dall'Ottocento ai primi del Novecento, si è assodato che in Italia, quando si parlava di musica, si parlava di Melodramma. Continua l'Allorto, riferendosi al pubblico, che “nell'800 la passione per la musica, per i più, si identificava con l'apprezzamento per l'Opera, contagiando tutti i ceti sociali”<sup>4</sup>.

Il grande successo del melodramma e il crescente consenso degli italiani, che non smettevano di appassionarsi alla sua semplice e allo stesso tempo complessa bellezza, lasciandosene coinvolgere<sup>5</sup>, si deve soprattutto a quella straordinaria vivacità e vitalità che affolla le Opere di passioni, personaggi, caratteri e vicende in cui era facile per tutti ritrovarsi<sup>6</sup>. E fu breve il passo o, meglio, lo slancio per il suo approdo oltre i

---

<sup>1</sup> Riccardo Allorto. 1989. *Nuova storia della musica*. Milano: Ricordi, p. 245.

<sup>2</sup> Gloria Gravina. 2019. *Cartoline d'Opera, strumenti di diffusione del melodramma al tempo dell'Opera*, in *Qvaestiones Romanicae*, nr. VII/2, *Lucrările Colocviului Internațional Comunicare și cultură în România europeană*, ediția a VII-a, iunie 2019. Szeged: JATE Press.

<sup>3</sup> Riccardo Allorto, *op. cit.*

<sup>4</sup> Idem, *ibidem*, p. 246.

<sup>5</sup> In tutto il repertorio operistico “le vicende e i personaggi incarnarono i moti dell'immaginazione e del sentire e i valori morali comuni a sei-sette generazioni di italiani”. Cfr. Simona Brunetti. 2015. *Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*. Bari: Edizioni di Pagina.

<sup>6</sup> L'universalità del messaggio del Melodramma dell'800-900 e la esclusività della preferenza di cui godette presso il pubblico più vasto e, da non dimenticare, più eterogeneo, sono dunque riconoscibili come



confini nazionali e addirittura oltreoceano, nelle Americhe del nord e del sud<sup>1</sup>, dove giunse fecondo, sotto molteplici aspetti<sup>2</sup>. Non di poco conto infatti fu anche la produzione di opere liriche di autori nord e sudamericani che ebbero successo nel Continente<sup>3</sup>; tra questi si annovera Carlos Gomes, tra i più grandi musicisti brasiliani del XIX secolo, che fu il primo compositore delle Americhe a proporre Opere liriche che ebbero successo in Italia, addirittura alla Scala, dove, alla presenza dell'Imperatore del Brasile Pedro II, debuttò il 19 marzo 1870 con l'opera in quattro atti *Guarany*<sup>4</sup>.

Facendo riferimento al melodramma, però, non ci si deve fermare soltanto alla straordinaria produzione operistica o agli autori - musicisti e librettisti - che, in una mirabile sintesi, hanno saputo esprimere un teatro musicale nazionale irripetibile e di unica bellezza, ma anzi è d'obbligo fare riferimento anche a tutto un mondo, non meno conosciuto, che orbitava intorno al melodramma e senza il quale non si sarebbe giunti all'esito a noi oggi noto<sup>5</sup>.

I teatri, in primis, erano i luoghi privilegiati per la fruizione dell'intero repertorio operistico<sup>6</sup>, a partire da quelli di impianto settecentesco, per finire con le cosiddette "sale all'italiana", squisitamente ottocentesche, rinnovate rispetto all'idea fino ad allora condivisa di teatro d'Opera, soprattutto per quanto concerne alcuni aspetti costruttivi e architettonici<sup>7</sup>; questi, disseminati su tutto il territorio nazionale, costituivano una rete

---

caratteri precipi di un fenomeno socio-culturale di portata così vasta da investire l'intera comunità nazionale. Cfr. Simona Brunetti, *op.cit.*

<sup>1</sup> Come è noto, tanti furono i cantanti italiani, famosi e meno famosi, che tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento sono stati ospitati sovente nei grandi teatri d'Opera delle Americhe; si ricordi uno per tutti, il famosissimo tenore Errico Caruso, che fu ospite tanto del *Metropolitan* di New York, negli Stati Uniti, quanto del teatro dell'Opera brasiliano più famoso, *Amazonas* di Manaus, in Amazzonia.

<sup>2</sup> Soprattutto negli Stati Uniti, sorsero all'inizio del Novecento innumerevoli scuole di canto, sulla scia del successo strepitoso che le "stelle della lirica" del momento, i più famosi cantanti italiani, andavano riscuotendo nei templi americani dell'Opera lirica.

<sup>3</sup> Gloria Gravina. 2000. *Da Bomba a Rio de Janeiro*, in *Brasil, Brasile*, numero speciale di BERENICE - Rivista Quadrimestrale di Studi Comparati e Ricerche sulle Avanguardie, L'Aquila: Angelus Novus Edizioni.

<sup>4</sup> In quegli anni si avvia il legame che unisce il Brasile all'Italia e nel 1844, col matrimonio di Pedro II con Teresa Cristina di Borbone, figlia di Francesco I Re di Napoli, si rinforza ulteriormente. Nei successivi anni '60, Pedro II non perde occasione per recarsi nel Belpaese. Qualche volta viene anche a Milano e in una di queste occasioni debutta alla Scala Gomes. È noto che l'Imperatore frequentasse come ospite anche il Salotto della Contessa Maffei dove conobbe persino Alessandro Manzoni e dove si innamorò della musica di Giuseppe Verdi.

<sup>5</sup> Gloria Gravina, 2019. *Cartellonistica d'Opera e illustrazioni tra libretti e partiture*, in AAVV *Revista Filologica Banatica 2*, Societatea de Stinte Filologice din Romania - Filiala Timisoara, AMPHORA Editura MITRON.

<sup>6</sup> Idem, 2013. *Il melodramma tra emigrazione e culture ospiti*, in *Quaestiones Romanicae*, nr. II/1, *Lucrările Colocviului Internațional Comunicare și cultură în România europeană*, ediția a II-a / 24-25 septembrie 2013. Szeged: JATE Press.

<sup>7</sup> Daniele Abbado, Antonio Calbi, Silvia Milesi (a cura di). 2007. *Architettura & teatro. Spazio, progetto e arti sceniche* (Ediz. illustrata). Milano: Il Saggiatore

formidabile, concentrandosi in maggior misura nell'Italia del centro e del Nord, dove si annovera anche il maggior numero di strutture di grande pregio architettonico<sup>1</sup>.

Nel mondo del melodramma, va tenuto inoltre in considerazione anche lo sviluppo di una modalità di diffusione del repertorio dell'Opera lirica, che soprattutto nel centro e nel sud della Penisola si è manifestata con la proliferazione dei cosiddetti "concerti bandistici"<sup>2</sup> e cioè di gruppi talora di altissimo livello musicale nonché di grande prestigio, che comunemente definiamo "bande musicali", composte per loro precipua natura eminentemente da fiati e da percussioni<sup>3</sup>.

Le bande musicali hanno svolto un ruolo importantissimo soprattutto per la formazione del gusto al piacere del teatro musicale, in particolare delle classi più umili e meno abbienti, che nell'Italia ottocentesca pure ebbero accesso alla cultura musicale di più alta espressione con la frequentazione, seppure non massiccia, dei teatri cittadini, negli ultimi ordini di palchi e nei loggioni.

Ma un ruolo altrettanto importante, le bande lo hanno svolto con la loro preziosissima azione e presenza capillare e diffusa sul territorio nazionale - in particolare nel Centro e nel Centro-Sud d'Italia - quando con la loro attività (che le rendeva già fucine e serbatoi di quella famosa e universalmente riconosciuta creatività ed espressività che è tutta italiana<sup>4</sup>), si proponevano anche l'obiettivo di porsi come vera e propria agenzia educativa di quei ragazzi, spesso poco più che bambini, che sarebbero diventati uomini italiani, di un'Italia che andava modellando un sistema valoriale ideale rinnovato e che proponeva senso di appartenenza e valori forti, quali la Patria, la alta considerazione delle Istituzioni e il rigoroso rispetto delle leggi<sup>5</sup>

Infine - e non si può non considerarne l'importanza - l'attività della banda proponeva naturalmente e più o meno consapevolmente l'arricchimento della conoscenza del repertorio delle opere che venivano rappresentate sui palcoscenici dei teatri italiani, anche quando alcune di quelle esaurivano la loro presenza dai repertori teatrali, perché non più messe in scena. Negli ultimi decenni dell'Ottocento infatti, per la selezione dei brani delle opere da trascrivere per banda<sup>6</sup>, si continuava ad attingere

<sup>1</sup> Gloria Gravina. 2023. *Cartellonismo lirico e gadgets. Boheme, Tosca, Madama Butterfly: illustrazione e definizione dei caratteri dei personaggi*, in *Quaestiones Romanicae*, nr. X/2. *Identitate – Diversitate*, Actele Colocviului Internațional Comunicare și cultură în România europeană, ediția a X-a, iunie 2023. Editura Universității de Vest din Timișoara.

<sup>2</sup> Angelo De Paola. 2002. *La Banda, evoluzione storica dell'organico*, Milano: Ricordi.

<sup>3</sup> **Renzo Cresti. 2006. Testimonianze di civiltà, II voll., Lucca: PubliEd Esserci.**

<sup>4</sup> Gloria Gravina. 2000. *Da Bomba a Rio de Janeiro*, in *Brasil, Brasile*, numero speciale di BERENICE – Rivista Quadrimestrale di Studi Comparati e Ricerche sulle Avanguardie, L'Aquila: Angelus Novus Edizioni.

<sup>5</sup> Antonio Carlini. 2000. *Giuseppe Verdi e la musica per banda*, in *Il nostro Verdi*, n. 3. Numero monografico a cura di Nello Vetro e Gian Carlo Mazzadri, Periodico sociale della Famija Parmezana. Parma.

<sup>6</sup> Nadia Nigris. 1998-2000. *Musica per banda, Opere didattiche e teoriche. Appendici. Indici*, in U. NENSI – N. Nigris, E. Tonolo, *Catalogo del fondo musicale della Biblioteca comunale di Treviso*, V, Edizioni

ad opere i cui brani più famosi solo così, di fatto, continuarono ad essere studiati dagli insiemi bandistici che li annoveravano nei loro repertori, mantenendone viva la memoria negli ascoltatori e svolgendo inoltre una funzione importantissima di documentazione e raccolta di opere, come ad esempio l'*Arnoldo* di Verdi, che avevano goduto, sia pure per un tempo breve, di successi ormai svaniti e che non per questo erano da considerare minori o da lasciare nell'oblio.

Come già sottolineato, grazie ai concerti bandistici e soprattutto alle trascrizioni che dei brani d'opera più belli si facevano, anche coloro che avevano una più che modesta estrazione sociale e che quindi avevano un bagaglio culturale basso o medio basso, riuscirono ad essere pienamente partecipi della cultura musicale contemporanea italiana<sup>1</sup>, oltre che fruitori discretamente competenti della letteratura operistica del loro tempo. Prima ancora di quella unità linguistica, di una lingua italiana d'uso comune (che arriverà nel Novecento inoltrato), la musica del melodramma delle trascrizioni per banda univa il nord e il sud della Penisola, senza distinzioni e senza diaframmi, giacché in quasi ogni famiglia dei piccoli centri e dei modesti borghi e paesi di provincia,

“città ove predominano le forme addirittura passionali pel culto alla Banda, ed ove è nel sangue l'ardore per il buon gusto e per la musica”<sup>2</sup>,

non era affatto difficile annoverare almeno un membro, figlio, zio, nonno o cugino che fosse, tra i componenti della banda cittadina<sup>3</sup>.

La banda, inoltre, da un punto di vista squisitamente sociologico, si proponeva come un modello assolutamente democratico, in cui era frequente una commistione sociale che vedeva la presenza di contadini accanto a borghesi proprietari o di artigiani benestanti che suonavano accanto a umili operai e che insieme, in maniera altrettanto democratica, costituivano l'ensemble che godeva dell'apporto di tutti: dei più dotati,

---

Fondazione Levi, Venezia, 1998-2000, pp. 2731-2737 («Serie III. Studi musicologici. Cataloghi e bibliografias, 4).

<sup>1</sup> “In assenza di un solido mecenatismo o di una potente classe imprenditoriale, [...] nascono e si moltiplicano [...] le bande cittadine autogestite, che incentrano il loro repertorio fondamentalmente sulla rielaborazione e il riadattamento del grande repertorio romantico, e che possono pertanto rendere partecipe il popolo di un mondo musicale altrimenti inaccessibile” (Marco Della Sciucca, 1996. *L'Ottocento musicale in Abruzzo. Appunti per una ricognizione storica*, in “L'Abruzzo nell'Ottocento”, Istituto Nazionale di Studi crociani, Chieti, p. 474).

<sup>2</sup> Raffaele Petrerà, Desio W. Cristalli. 1978. *La Banda Bianca e la Banda Rossa*. Roma: Felice Miranda Editore.

<sup>3</sup> Il concerto bandistico era sempre motivo di orgoglio per la municipalità ed in particolare nei centri del sud Italia, poiché “occupava la gioventù per quanto più è possibile” e per questo era benvisto anche dalla polizia borbonica. In una annotazione risalente al 1846, riportata su un elenco di bandisti della Banda Rossa della città pugliese di San Severo, la polizia borbonica si riferisce ai giovani componenti della banda locale, istituita nel 1816, con la seguente espressione: “giovani di primo pelo che non sono avvertibili né per bene né per male” (Raffaele Petrerà, Desio W. Cristalli, *op. cit.*).

musicalmente parlando, che si cimentavano con gli strumenti per i quali erano richieste doti più squisitamente musicali, e dei meno bravi o meno capaci, che democraticamente venivano “sistemati”, per così dire, nella sezione dell’accompagnamento. Questi ultimi, che spesso non avevano uno spiccato orecchio musicale né una abilità strumentale adeguata, ma esprimevano forte e chiara la volontà di fare parte di una banda musicale, suonavano i cosiddetti strumenti di accompagnamento, come il trombone, il corno, il bassotuba,

“per i quali era sufficiente conoscere le poche note corrispondenti ai gradi fondamentali delle due o tre tonalità usuali, comprese nell’ambito di un’ottava posizionata al centro del registro d’impianto dello strumento”<sup>1</sup>.

La partecipazione attiva alla vita della banda rientrava nell’idea che l’istruzione e l’educazione,

“cui anche la musica partecipava direttamente quale strumento di alfabetizzazione, divulgazione e propaganda”,

innescassero un meccanismo di partecipazione attiva anche alla vita pubblica. È il caso di tante bande, disseminate in tutta la Penisola, che attraverso un profondo senso di appartenenza al complesso strumentale avevano l’occasione di esprimere un’opinione o addirittura un ideale politico. Un esempio eloquente è quello della “Banda Bianca” e della “Banda Rossa”, entrambi complessi bandistici di uno stesso municipio, San Severo, nelle Puglie. Questa città del Tavoliere dimostrò di essere davvero all’avanguardia, quando comprese l’importanza e la centralità delle bande musicali nelle piazze, non solo come strumento privilegiato di divulgazione della letteratura del teatro musicale italiano, ma anche come strumento di lotta politica. La “Banda Bianca” e la “Banda Rossa” erano entrambe dirette da Maestri prestigiosi, musicisti famosi formati al Conservatorio di San Pietro a Majella<sup>2</sup>, che erano stati ingaggiati da due delle più ricche famiglie della città: Masselli e Fraccacreta, I due concerti bandistici fecero proseliti tra i concittadini, divisi in due fazioni antagoniste; i cittadini che sostenevano l’una o l’altra banda dividevano apertamente il credo politico professato dai finanziatori delle rispettive formazioni musicali: i primi, conservatori di stampo cattolico, i secondi di fede socialista .

“La Banda Bianca e la Banda Rossa diedero vita ad un sano antagonismo cittadino come se fossero due moderne squadre di calcio di serie A. [...] Fu un lungo derby di alto livello, durato circa 40 anni, giocato su platee nazionali ed

<sup>1</sup> Nadia Nigris, *op. cit.*

<sup>2</sup> Luigi Santori fu lo storico Maestro della Banda Bianca e Ferdinando Del Re, apprezzato compositore ed operista, fondò e diresse fino alla sua morte la Banda Rossa. Cfr. Antonio Masselli. 2006. *La Banda Bianca e la Banda Rossa di San Severo nelle Puglie*. Esseditrice. San Severo.

internazionali, a colpi di grandi riconoscimenti. In quella grande stagione affondano le radici musicali che sono nel DNA dei Sanseveresi di oggi.”<sup>1</sup>

Tanti furono i concorsi bandistici, nazionali ed internazionali, a cui entrambe parteciparono, vincendo premi in Italia e addirittura in America, coinvolgendo di volta in volta i sostenitori dell’una e dell’altra banda per alimentare la competizione e non di rado per fomentare contrasti<sup>2</sup>.

“ la Banda Rossa a Genova nel 1892 risultò la prima banda d’Italia nel corso dei festeggiamenti in ricordo di Cristoforo Colombo, ovvero le ‘Colombiadi’. Alla fine del secolo, la Banda Rossa riscuoteva successi con una tournèe nei lontani Stati Uniti d’America, mentre la Banda Bianca si accingeva a partecipare al concorso internazionale per bande, tenutosi nel 1906 a Milano in una importantissima occasione, quella dell’Esposizione Internazionale. La Banda Bianca, definita *primitissima tra le prime*, fu anche vincitrice del concorso di esecuzione e di lettura a prima vista spopolando tra ben 155 corpi musicali.”<sup>3</sup>



<sup>1</sup> Antonio Masselli, *op. cit.*

<sup>2</sup> Tra i premi più prestigiosi a cui una banda italiana potesse aspirare si annoverava la Coppa d’Onore per la sezione “esecuzione”, che veniva offerta dalla ditta Ricordi, capitanata da Giulio Ricordi, che in quella straordinaria stagione dell’opera lirica giocò un ruolo sicuramente da protagonista.

<sup>3</sup> Raffaele Petrera, Desio Cristalli, *op. cit.*

La Banda Bianca e la Banda Rossa parteciparono a concorsi e competizioni internazionali, vincendo premi prestigiosissimi e giungendo ad esibirsi anche oltreoceano.

Così come la Banda Bianca e la Banda Rossa, formazioni strumentali straordinarie di una cittadina di provincia del Tavoliere delle Puglie, innumerevoli altri concerti bandistici altrettanto straordinari, in quegli anni d'oro competevano e gareggiavano in bravura, in concorsi nazionali e internazionali, nelle sezioni di lettura a prima vista, di esecuzione e di direzione, allargando sempre più gli orizzonti culturali degli Italiani.

In un'ottica di generale reimpostazione delle prospettive, anche le bande trovarono nuovi spazi in luoghi all'aperto, per una fruizione musicale a beneficio di fasce quantomai ampie di popolazione<sup>1</sup>.

Il sagrato della chiesa, la villa (il giardino pubblico), la piazza sono i luoghi all'aperto in cui la banda si esibisce e in cui cerca e trova una collocazione fisica in "spazi nuovi" dedicati, che vengono cioè appositamente progettati e costruiti per ospitarla: le Casse armoniche, per offrirsi nelle piazze, come l'Opera nei teatri, ad un pubblico altrettanto vasto e disposto in maniera sicuramente più consona per una fruizione più consapevole.

Molte Casse armoniche furono progettate dalla seconda metà dell'Ottocento da architetti e ingegneri, anche famosi, e non solo per arredare i giardini pubblici - le Ville Comunali. Queste in larga parte le hanno conservate fino ai giorni nostri, in alcuni casi, come veri e propri gioielli di fine artigianato, monumenti che ricordano la gloriosa storia di bande musicali cittadine, seguitissime dalla popolazione.

Tra le più belle, sicuramente annoveriamo quelle in stile Liberty, con basi in muratura nonché aeree ed esili coperture merlettate in ferro battuto, che ancor oggi campeggiano per lo più nelle Ville comunali di città e cittadine del sud d'Italia<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. Marcello Ruggieri, *Lo Stato e l'associazionismo musicale dallo Statuto albertino alla crisi di fine secolo*, in *Accademie e società filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*. Atti del convegno di studi [...], Trento 1-3 dicembre 1995, a cura di A. Carlini, Trento, Provincia autonoma di Trento – Società filarmonica di Trento, 1998, pp. 13-72: 54 («Quaderni dell'Archivio storico delle società filarmoniche italiane», 1).

<sup>2</sup> Eleonora Bairati, Daniele Riva. 1985. *Il Liberty in Italia*. Roma-Bari: Laterza.



Cassa armonica di Castellammare di Stabia, nella Villa Comunale.

Cartolina postale viaggiata degli anni '30 del '900

Oltre alle Casse armoniche che sono vere e proprie costruzioni che occupano posti centrali e di assoluta dominanza nelle Ville comunali, si costruivano Casse armoniche anche in legno. Per queste, soprattutto nel centro e nel sud della Penisola, si specializzarono intere famiglie che ancor oggi dispongono di Casse armoniche storiche in legno, che vengono montate in occasioni di particolare importanza nelle cittadine che ne fanno richiesta e che per averle affrontano esborsi di denaro non indifferenti. Oltre alle storiche Casse armoniche in legno - che richiedono una continua e attenta manutenzione - le famiglie storiche costruttrici dispongono di un numero limitato di strutture in legno, moderne, ma con le stesse caratteristiche delle più tradizionali, ma dove ad esempio l'impianto di illuminazione è assolutamente messo in sicurezza per rendere più piacevole la fruizione di quello che può considerarsi a tutti gli effetti uno spettacolo musicale di grande pregio.



Cassa armonica in legno illuminata durante un concerto bandistico



Tre immagini della Piazza del Municipio di San Severo, in cui è sempre riconoscibile la finestra a sinistra della facciata settecentesca del Palazzo Celestini, oggi Municipio della città.

Fig.1: La Banda Bianca di San Severo (inizio del '900).

Fig.2: la Cassa Armonica nella stessa piazza (anni '50).

Fig.3: la Cassa Armonica nella stessa piazza (Maggio 2023).



La “Banda Bianca” e la “Banda Rossa”, i due Concerti bandistici della città di San Severo nelle Puglie, antagonisti per diversa fede politica, dalla seconda metà dell’Ottocento fino alla prima metà del Novecento.



La “Banda Bianca” (inizio ‘900) con il M° Luigi Santori.



Fig. 2: La “Banda Rossa” con il M° Ferdinando De Re, riconoscibile al centro, seduto, con la bombetta in mano.

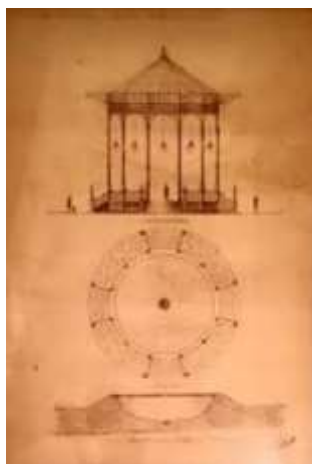


La Cassa armonica della Villa Comunale di Trani (BAT) realizzata nel 1881, come pure le ringhiere dell'accesso principale. Fu "teatro" di matinee musicali per molti decenni del secolo scorso.

Fig. 1: immagine degli anni '90 dell'Ottocento; Fig. 2: immagine del 2023.



Momenti del matineè musicale del 18 settembre 2023, diretto dal M° Emanuele di Lernia, capobanda e presidente del Concerto Bandistico “Pietro Mascagni” di Trani



Progetto del 1877 di Errico Alvino

per la costruzione della Cassa Armonica della Villa Comunale di Napoli



La Cassa armonica della Villa Comunale di Napoli in una cartolina degli anni '50 e in una foto del 2015



## Bibliografia

- Abbado, Daniele, Calbi, Antonio, Milesi, Silvia, (a cura di). 2007. *Architettura & teatro. Spazio, progetto e arti sceniche*. (Ediz. illustrata). Milano: Il Saggiatore.
- Allorto, Riccardo. 1989. *Nuova storia della musica*. Milano: Ricordi.
- Brunetti, Simona. 2015. *Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*. Bari: Edizioni di Pagina.
- Carlini, Antonio. 2000. *Giuseppe Verdi e la musica per banda*, in *Il nostro Verdi*, n. 3. Numero monografico a cura di Nello Vetro e Gian Carlo Mazzadri, Periodico sociale della Famija Parmezana. Parma.
- Cresti, Renzo. 2006. Testimonianze di civiltà, II voll. Lucca: PubliEd Esserci.**
- Della Sciucca, Marco. 1996. *L'Ottocento musicale in Abruzzo. Appunti per una ricognizione storica*, in "L'Abruzzo nell'Ottocento", Istituto Nazionale di Studi crociani, Chieti, p. 474.
- De Paola, Angelo. 2002. *La Banda, evoluzione storica dell'organico*. Milano: Ricordi.
- Gravina, Gloria. 2019. *Cartoline d'Opera, strumenti di diffusione del melodramma al tempo dell'Opera*, in *Quaestiones Romanicae*, nr. VII/2, Lucrările Colocviului Internațional *Comunicare și cultură în România europeană*, ediția a VII-a / iunie 2019. Szeged: JATE Press.
- Gravina, Gloria. 2000. *Da Bomba a Rio de Janeiro*, in *Brasil, Brasile*, numero speciale di BERENICE – Rivista Quadrimestrale di Studi Comparati e Ricerche sulle Avanguardie, L'Aquila: Angelus Novus Edizioni.
- Gravina, Gloria., 2019. *Cartellonistica d'Opera e illustrazioni tra libretti e partiture*, in AAVV *Revista Philologica Banatica 2*, Societatea de Stinte Filologice din Romania - Filiala Timisoara, AMPHORA Editura MITRON.
- Gravina, Gloria. 2013. *Il melodramma tra emigrazione e culture ospiti*, in *Quaestiones Romanicae nr II/1*, Lucrarile Colocviului international *Comunicare si Cultura in Romania Europeana*, editia a II-a / 24-25 septembrie 2013. Szeged: JATE Press.
- Gravina, Gloria. 2023. *Cartellonismo lirico e gadgets. Boheme, Tosca, Madama Butterfly: illustrazione e definizione dei caratteri dei personaggi*, in *Quaestiones Romanicae*, nr. X/2. *Identitate – Diversitate*, Actele Colocviului Internațional *Comunicare și cultură în România europeană*, ediția a X-a, iunie 2023. Timișoara: Editura Universității de Vest din Timișoara.
- Nigris, Nadia, 1998-2000. *Musica per banda. Opere didattiche e teoriche. Appendici. Indici*, in U. NENSI – N. Nigris, E. Tonolo, *Catalogo del fondo musicale della Biblioteca comunale di Treviso*, V, Edizioni

- Fondazione Levi, Venezia, 1998-2000, pp. 2731-2737 («Serie III. *Studi musicologici. Cataloghi e bibliografias*, 4).
- Petrera, Raffaele, Cristalli, Desio W. 1978. *La Banda Bianca e la Banda Rossa*. Roma: Felice Miranda Editore.
- Ruggieri, Marcello. *Lo Stato e l'associazionismo musicale dallo Statuto albertino alla crisi di fine secolo, in Accademie e società filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*. Atti del convegno di studi [...], Trento 1-3 dicembre 1995, a cura di A. Carlini, Trento, Provincia autonoma di Trento – Società filarmonica di Trento, 1998, pp. 13-72: 54 («Quaderni dell'Archivio storico delle società filarmoniche italiane», 1).

Alina ILEA  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara)

**Problematika libertății  
la Jean-Paul Sartre**

**Abstract: (Problematics of Liberty in Jean-Paul Sartre):** Continuing the tradition of classical French philosophy (Montaigne, Descartes, Pascal), Jean-Paul Sartre links the concept of freedom to the essence of the human being. Freedom precedes essence, while also having the ability to generate its own nothingness. Thrown into the opacity and loneliness of the world, man is "sentenced to freedom", acquiring his authenticity only through the choices he makes. God does not exist, so the whole weight of the world hangs on his shoulders, and behind him there is nothing but nothingness. By choosing himself, man in fact chooses the entire human condition. Suspended in the void, without any support from anywhere, man is condemned every moment to reinvent himself and all of humanity. Oreste, in Sartre's "The Flies", knows that freedom is a "human business" and that when freedom has "exploded" in a man's soul, the gods can do nothing. Man is free to constantly invent and reinvent himself, according to his own will, according to his own destiny. Man can never be anything other than what he himself has decided to become. Consequently, to be means, in fact, to choose, to opt for one situation or another, for one existential paradigm, or another. Every situation is unique and open to freedom, since man is the one who chooses it, the one who gives it one meaning or another. In the configuration of our freedom, it is our subjective nature and not external reality that plays the essential role.

**Keywords:** *liberty; philosophy; humanity; antiquity; tragedy.*

**Rezumat:** Continuând tradiția filosofiei clasice franceze (Montaigne, Descartes, Pascal), Jean-Paul Sartre leagă conceptul de libertate de esența ființei umane. Libertatea precede esența, având totodată capacitatea de a-și genera propriul neant. Aruncat în opacitatea și singurătatea lumii, omul este „condamnat la libertate”, dobândindu-și autenticitatea doar prin alegerile făcute. Dumnezeu nu există, astfel încât toată greutatea lumii atarnă pe umerii insului, iar în spatele lui nu mai există nimic, decât neantul. Alegându-se pe sine, omul alege, de fapt, întreaga condiție umană. Suspendat în gol, fără nici un sprijin de nicăieri, omul este condamnat în fiecare clipă să reinventeze omul și întreaga umanitate. Oreste, în „Muștele” lui Sartre, știe că libertatea este o „treabă omenească” și că atunci când libertatea „a făcut explozie” în sufletul unui om, zeii nu mai pot face nimic. Omul este liber de a se inventa și reinventa permanent, după propria sa voință, după propriu său destin. Omul nu poate fi niciodată altceva decât ceea ce el însuși a hotărât să devină. În consecință, a fi înseamnă, de fapt, a alege, a opta pentru o situație sau alta, pentru o paradigmă existențială, sau alta. Orice situație este unică și deschisă libertății, întrucât omul este cel care o alege, cel care îi conferă o semnificație sau alta. În configurația libertății noastre, cea care joacă rolul esențial este natura noastră subiectivă și nicidecum realitatea exterioară.

**Cuvinte-cheie:** *libertate; filosofie; umanitate; antichitate; tragedie.*

### I.1. Premise filosofice în gândirea sartriană

Aplecarea lui Sartre spre analiza conceptului de libertate, completează creator tradiția gândirii filozofice franceze, de la Montaigne, Descartes sau Pascal. Gândirea filosofică franceză realizează o separație fundamentală între libertatea interioară și libertatea socială, politică. În celebrele sale „Eseuri”, cunoscutul filosof și moralist Montaigne susține existența libertății interioare a individului, construită pe baza unor concepte și norme universale, bine ascunsă în profunzimile și tainele Eului nostru. Nevoit să existe pe baza unor norme și reguli sociale rigide, omul joacă comedia unei false libertăți, comedie în care intră o mare doză de convenționalism și de neadevăr. De aceea, adevărata libertate există doar „în adâncimile pure și nealterate ale conștiinței”, rațiunea îndeplinind rolul de far călăuzitor. Judecata critică presupune un katarsis al conștiinței, un veritabil proces de eliberare de balastul ideilor preconceptuate, de rigiditatea dogmelor și normelor sociale. Departe de a fi emanația adevărului, aceste cutume au de partea lor doar impunerea autorității.

Preocupat de ideea surprinderii condiției umane, în esența sa generică, Montaigne va susține soluția eliberării insului, prin apelul la autenticitate și adevăr. Omul nu poate să fie liber, dacă nu se eliberează el însuși de rigiditatea unor norme, reguli sau formule definitive. Montaigne nu putea să evite constatările unei duplicități morale, exprimând distanța dintre „a fi și a părea” - caracteristica falsei libertăți a individului și a vieții sociale... Scrutându-se pe sine însuși, Montaigne a căutat să desprindă din propria sa experiență formele și sursele de „înstrăinare” a eului, lumea întreagă de valori care nu pot invoca în sprijinul lor decât „principiul autorității” (Stere 1977, 31-32).

Inedită este și viziunea asupra conceptului de libertate a marelui filozof - Rene Descartes. În plan metafizic, cartesianismul se dovedește ca fiind o doctrină antropocentrică. Pentru Descartes, sursa fericirii și a libertății supreme constă în activarea și utilizarea tuturor resurselor conștiinței umane. „Am înțeles că eu sunt un lucru sau o substanță a cărei întreagă natură sau esență constă doar în ceea ce gândește și care, pentru a exista, nu are nevoie de vreun loc și nici nu depinde de vreun lucru material sau corporal... Eu gândesc, deci exist.” (Descartes 1995, 44).

Adept al științei mecaniciste, precum și a noilor teorii astronomice, Descartes postula în absolut dreptul la libertate a spiritului uman. Adversar al oricărei limitări arbitrare, filozoful identifica ideea de libertate cu o permanentă căutare, negare, dar și cu o interogație nesfârșită. Punerea între paranteze a lumii, cum ar spune fenomenologul Edmund Husserl, în numele unei îndoieli sistematice și metodice, este manifestarea supremei libertăți a spiritului uman. Îndoiala este cea care îl salvează, îi casează pasivitatea și autolimitarea rațiunii. Îndoiala metodică, ca fundament al gândirii critice, este expresia libertății totale și supreme a spiritului uman. Prin exercițiul îndoielii, conștiința se îndepartează de adevărurile constituite, de dominația preconceptelor și a prejudecăților.



În viziunea lui Sartre, Descartes este acel filozof care își întemeiază „îndoiala metodică” pe libertate, revendicând astfel, pentru ființa noastră cugetătoare, posibilitatea permanentă de a ne suspenda judecățile. Așa cum subliniază în „Ființa și neantul”: „Cogito-ul cartezian este indisolubil legat de ființa - în - sine... Ființa imperfectă se depășește către ființa perfectă, ființă care nu este altceva decât fundamentul neantului sau se depășește către ființa care este fundament al ființei sale.” (Sartre 2004, 148).

Un alt precursor al gândirii filosofice sartriene este Hegel. În „Filosofia spiritului”, Hegel face o distincție clară între „ființarea - în sine” și „ființarea - afară din sine”. Relevându-se în Ideea abstractă ca determinare distinctivă a naturii sale, Spiritul urmărește suspendarea alteralității și identificarea cu universalul. „Toată acțiunea spiritului nu este, prin urmare, decât o luare în posesie de sine, iar scopul oricărei științe adevărate este numai acela ca, tot ce există în cer și pe pământ, spiritul să se recunoască pe sine însuși” (Hegel 1966, 6).

Rostul filosofiei este acela de a-l îndruma pe om să descopere că, atât propria sa natură, cât și natura universului, este de factură rațională. Ființând într-un univers plămădit din aceeași substanță ca și el, omul trebuie să se simta aici „la sine acasă”, și nu să considere valorile și instituțiile, în mijlocul cărora trăiește, ca fiind lucruri „din afară”, străine și exterioare ființei sale. În consecință, libertatea hegeliană constă în depășirea prin gândire (numai și numai prin gândire), a sentimentului de înstrăinare sau de alienare, specific condiției umane în genere. Libertatea constă în șansa omului de a „gândi viața”.

În același timp, filosoful susține necesitatea respectării normelor și legilor, ca expresie directă a libertății subiective a cetățenilor. „Odinioară, drepturile fixate prin legi - atât drepturi private, cât și drepturi publice - ale unei națiuni, a unui oraș etc., erau numite „libertățile” acestora. Într-adevăr, fiecare lege adevărată este o libertate; căci ea conține o determinare rațională pe care și-o dă spiritul obiectiv, așadar un conținut de libertate” (Hegel 1966, 348). Alături de libertatea socială sau politică, Hegel supune analizei libertatea abstractă a Spiritului însuși, considerat ca fiind principiu universal al lumii. Aflat pe drumul eliberării sale interioare și exterioare, Spiritul există la început doar „în sine”. Ajungând la „conștiința de sine”, Spiritul ajunge la revelația propriei sale esențe și realități, ființând „în și pentru sine”. Astfel eliberat, Spiritul devine sieși „spirit exterior universal, spiritul lumii”. Această dezvoltare și eliberare a spiritului față de sine însuși, se obiectivizează în timp și în existența istorică. „Mișcarea aceasta este drumul libertății substanței spirituale, actul prin care scopul ultim absolut al lumii se înfăptuiește într-însa... Libertatea aceasta a spiritului, în care el merge către revenirea la sine și către realizarea adevărului său, precum și împrinderea acestei liberări, constituie dreptul suprem și absolut.” (Hegel 1966, 360-364).

În concluzie, conștiința subiectivă a spiritului absolut este „în sine”, conceptul spiritului avându-și „realitatea” și identitatea în absolutul naturii sale.

## I.2. Filosofia libertății și libertatea filosofiei

În filosofia sartriană, problematica libertății este indisolubil legată de problematica ființei. Calea regală a investigației filosofice este abordarea fenomenologică, avându-i drept străluciți precursori pe Edmund Husserl și Martin Heidegger. Fenomenologia așează în centrul universului subiectivitatea și superioritatea ontologică a Eului sau Conștiinței. Ființa este în sine, întrucât ființa este ceea ce este, proclama Sartre ca adevăr absolut al filosofiei sale. De aceea, libertatea nu va fi niciodată o facultate a sufletului uman și nici privită sau descrisă în mod izolat. „Libertatea umană precede esența omului și o face posibilă, esența ființei umane este în suspensie în libertatea sa. Omul nu este câtuși de puțin *mai întâi*, pentru a fi *apoi* liber, ci nu există diferență între ființa omului și ființa sa liberă.” (Sartre 2004, 67).

Prin însăși natura sa, realitatea umană poartă în sine neantul, nimicul, ce separă prezentul de tot trecutul său. Libertatea precede esența, având totodată capacitatea de a-și autogenera propriul său neant. În consecință, libertatea este esența umană, care își înlătură trecutul, secretându-și astfel propriul său neant. „În libertate, ființa umană este propriul său trecut, ca și propriul său viitor, sub formă de neantizare.” (Sartre 2004, 78). Departe de a fi definit ca un punct ideal, viitorul nu poate fi întâlnit, întrucât acesta alunecă între un trecut văzut ca un „fost viitor”, ca o decepție, ca un fundament al propriului său neant. Putem privi spre viitor, numai din perspectiva constantă a posibilității de a nu mai fi. În viziunea filosofului, neantul poate fi descris ca posedând o apartenență de ființă, întrucât neantul nu se neantizează, ci este neantizat. Șansa umană de „a secreta” un neant prin care se izolează de ființă, este denumită de Sartre – libertate! Dacă libertatea este ființa conștiinței, atunci și conștiința trebuie înțeleasă ca fiind conștiința libertății. Asumarea conștientă a acestui raport determină declanșarea angoasei.angoasa sartriană exprimă „modalitatea existențială a libertății”, în calitatea ei de conștiință a fiind-ului. Angoasa sartriană este de factură etică, declanșată de raportarea omului la sistemul de valori. Angoasa insului în fața valorilor presupune implicit recunoașterea idealității acestora. De aceea, libertatea constituie singurul și adevăratul lor fundament. „Angoasa este sesizarea reflexivă a libertății prin ea însăși... În angoasă, eu mă sesizez totodată ca total liber și ca neputând să nu fac în așa fel ca sensul să-i vină lumii prin mine.” (Sartre 2004, 77).

Aruncat în opacitatea și facticitatea lumii, omul își conferă singur esența, întrucât el este absolut liber. Nimeni din afara sa, în afară de sine însuși, nu poate decide privind alegerile sau valorile pe care le promovează. În „Existențialismul este un umanism”, Sartre subliniază faptul că primul demers al existențialismului „este de a-l pune pe om în posesia a ceea ce este el, și să-l facă să ia asupra-i responsabilitatea totală a existenței sale.” (Sartre 1994, 7).

Omul „este condamnat la libertate”, dobândindu-și astfel autenticitatea ființei prin alegerile făcute, prin „deciziile de sine”. Omul este liber de a se inventa și reinventa permanent, după propria sa voință, după propriu său destin. Omul nu poate fi niciodată altceva decât ceea ce el însuși a hotărât să devină. În consecință, a fi înseamnă, de fapt,

a alege, a opta pentru o situație sau alta, pentru o paradigmă existențială, sau alta. În același timp, trebuie menționat faptul că, situația este propria noastră creație, propriul nostru proiect ființial. Orice situație este unică și deschisă libertății, întrucât omul este cel care o alege, cel care îi conferă o semnificație sau alta. În configurația libertății noastre, cea care joacă rolul esențial este natura noastră subiectivă și nicidecum realitatea exterioară.

Omul este pe deplin liber și totodată responsabil pentru faptele și acțiunile sale. Greutatea totală a lumii „atârnă” pe umerii săi, întrucât, acolo „în spate” nu mai e nimeni, decât neantul. Alegându-se pe sine, omul alege de fapt întreaga condiție umană, căci nu există nici un act al său care să nu-i reprezinte și pe ceilalți. „Sunt răspunzător simultan de mine însumi și de toți, întrucât nasc o anume imagine a omului pe care îl aleg... Totul se petrece, ca și cum, pentru orice om, întreaga umanitate ar avea ochii ațintiți asupra faptelor sale și le-ar lua drept model.” (Sartre 1994, 10). În același timp, libertatea absolută atrage după sine și responsabilitatea absolută. Existențialismul ateu al lui Sartre neagă hotărât existența lui Dumnezeu. De aceea, omul este condamnat la singurătate cosmică, la un înfricoșător balans în vidul acestei lumi. Omul nu găsește, nici înăuntru, nici în afara sa, ceva de care să se „agațe” sau să se sprijine. Dacă Dumnezeu nu există, nu există nici binele aprioric, căci nu există nici o conștiință infinită și perfectă, capabilă să-l conceapă. Iar dacă „existența precede esența”, nu ne putem raporta nici la o natură umană fixă, ideală. „Este ceea ce voi exprima spunând că omul este condamnat să fie liber. Condamnat pentru că nu s-a creat el însuși și, pe de altă parte, totuși liber, pentru că odată aruncat în lume, este responsabil pentru tot ce face.” (Sartre 1994, 12). Suspendat în gol, fără nici un sprijin de nicăieri, omul este condamnat, în fiecare clipă, să fie liber, să inventeze și să reinventeze omul. Omul se crează pe sine prin actul alegerii, întrucât e liber în fiecare clipă, tocmai prin posibilitatea de a alege. Chiar și atunci când nu alege, omul alege, de fapt, să nu aleagă!..

Având acest dat al alegerii sale, omul nu poate învinui pe nimeni din exterior pentru eșecul alegerii sale. Aruncându-se în lume, omul își crează propria sa esență, luptând permanent să se definească. „Omul înseamnă libertate” proclama Sartre, întrucât el trebuie să aleagă, în permanență, în raport cu destinul său, să se modeleze pe sine, dar și întreaga umanitate; căci, tot ce i se întâmplă unui om, i se întâmplă, de fapt, întregii rase umane.

Existențialismul se definește ca fiind un umanism datorită faptului că îi amintește mereu omului că nu există nici un alt judecător în afara sa. În consecință, omul trebuie să se regăsească și să se convingă de faptul că nimeni și nimic nu-l poate salva de el însuși. Cu precizarea că, împlinirea omului ca om nu se poate realiza prin ațintirea privirii sale spre sine, ci prin căutarea scopurilor în afara sa. „Omul este în mod constant în afara lui însuși, numai proiectându-se și pierzându-se în afara lui face el să existe omul... Nu există un alt univers decât un univers uman, universul subiectivității umane.” (Sartre 1994, 34). Privit din această perspectivă, existențialismul sartrian poate

fi înțeles și din perspectiva unei doctrine a praxisului. De aceea, morala existențialistă se definește și ca fiind o morală a acțiunii și a angajării totale.

În acest univers al acțiunii și al alegerilor permanente, libertatea nu are esență și nici nu este supusă unor normative logice. Construindu-se prin fiecare din actele și alegerile noastre, libertatea vizează omul în singularitatea și unicitatea sa. În consecință, libertatea este cea care îmi exprimă, în cel mai înalt grad – ființa, iar, prin găsirea căilor proprii de atingere a libertății, îmi traduc, de fapt, irepetabilitatea existenței. „Eu voi putea, desigur, să descriu o libertate care ar fi comună altuia și mie însumi; eu nu voi putea să imaginez o esență a libertății. Dimpotrivă, libertatea mea este fundamentală tuturor libertăților.” (Sartre 2004, 514).

Celebra „condamnare” sartriană a omului la libertate, semnifică faptul că libertatea nu deține alte limite, decât cele existente în propria sa natură. De aici, afirmația paradoxală a filosofului, potrivit căreia „noi nu suntem liberi de a înceta să fim liberi”. Rezultă că această libertate, care ne posedă implacabil și definitiv, ajunge să se metamorfozeze în destin.

În ciuda individualității sale, omul este aruncat în lume, printre lucruri și semeni, astfel încât libertatea Altuia îmi alterează propria mea libertate. De aceea, raportul dintre *Sine* și *Altul* nu poate fi abordat în afara conceptului de libertate. Relația originară cu *Altul* nu poate însemna decât negarea propriei mele libertăți. În loc să fie văzut ca fiind mijlocitorul dintre „mine” și „mine”, *Altul* se prezintă ca fiind negația radicală a propriei mele ființe. Între *mine* și *Altul* există „un neant de separație ontologică”, căci relația dintre *mine* și *Altul* constă tocmai în „absența primară” a oricărui tip de relație. Instituindu-se pur și simplu, relația cu *Altul* nu înseamnă nici cunoaștere și nici proiecție a ființei mele. Căci apariția *Altuia* în lume este echivalentă unei „alunecări înghețate a întregului univers”.

Raportul meu cu *Altul* se situează în sfera cotidianului, întrucât sunt privit în orice clipă de *Altul*. Privirea *Altuia* este un „atentat” la adresa libertății și unicității ființei mele, întrucât ființa *Altuia* există ca o afirmare a unei libertăți proprii, libertate care se opune, prin însăși natura sa, libertății mele. „Respectul libertății *Altuia* este un cuvânt zadarnic: chiar dacă noi putem să proiectăm respectarea acestei libertăți, fiecare atitudine pe care o luăm față de *Altul* va fi un viol al acestei libertăți pe care noi pretindem a o respecta.” (Sartre 2004, 480). Rezultă că suntem „aruncați în lume” cu *Altul*, dar de prisos în raport cu acesta. În viziunea sartriană, păcatul originar constă în apariția *mea* într-o lume în care *Altul* exista deja. În consecință, toate raporturile mele cu *Altul* nu sunt decât „variații pe tema originară a culpabilității mele”. În orice paradigmă existențială pe care o vom alege, există conflictul dintre cele două libertăți: a *mea* și a *Altuia*. Acest adevăr tragic nu poate fi schimbat nici măcar în cazul iubirii. Căci, în iubire se intenționează „a poseda o libertate ca libertate”, dar totodată se cere ca această libertate să nu mai fie liberă”. Ura, în schimb, ar deține capacitatea de a deschide calea unei libertăți fără limite, căci ura ar implica o recunoaștere a libertății *Altuia*. Însă, și această recunoaștere are un caracter, abstract, impersonal.

În concluzie, simplul fapt că un *Altul* mă privește, aceasta îl face să dețină secretul ființei mele, căci privirea *Altuia* mă înstrăinează de mine însumi. Secretul ascuns al ființei mele se situează în afara mea, închis într-o tragică și permanentă absență.

### I.3. Dialectica libertate – nelibertate în „Muștele”

În textele sale critice, Sartre susține că în teatru nu mai există caractere clasice: „Eroii sunt libertăți prinse în capcană, ca noi toți. Care sunt ieșirile? Fiecare personaj nu va fi nimic altceva decât alegerea unei ieșiri și nu va valora mai mult decât ieșirea aleasă.” (Sartre 1969, 341).

Locuitorii Argosului sunt „prinși în capcana” unei crime care nu le aparține, dar care le este inoculată în conștiință. Printr-un transfer absurd și totalmente injust, crima uciderii lui Agamemnon (de către Clitemnestra și Egist) devine o crimă colectivă. Astfel încât, cetatea nu mai este cetate, ci un lăcaș al durerii, spaimii și remușcărilor. „Pretutindeni aceleași strigăte de spaimă... Zidurile sunt mânjite de sânge, milioane de muște, o duhoare de abator, o caldură de iad, străzi pustii...” (Sartre 1969, 26). Frica, acel hău negru al conștiinței, acel abis al disperării fără capăt, îi transformă pe oameni în larve îngrozitoare. Prizonier în carcasa nelibertății, omul nu mai e om, ci imaginea fricii sale. Această imagine monstruoasă a „deșeurilor umane” este însă pe placul zeilor. „Au cugetul încărcat și le e teamă – dar teama, cugetul încărcat sunt o mireasmă plăcută pentru narile zeilor. Da, zeilor le plac aceste suflete jalnice.” (Sartre 1969, 28).

Jupiter îi mărturisește lui Egist că uciderea lui Agamemnon a fost pentru zei o crimă rentabilă. Neputând să-și asume libertatea faptei sale, Egist devine sclavul lui Jupiter pe vecie. Tiranul este pe deplin satisfăcut, căci pentru un singur mort, a câștigat douăzeci de mii de alți oameni cufundați în beznă, frică și remușcare. Jupiter îl așează pe Egist pe tronul regal și roind de sânge, dar îi cere în schimb libertatea conștiinței sale. Pierderea libertății echivalează cu pierderea condiției umane, căci omul este prețul libertății sale. „Din clipa în care libertatea a făcut explozie în sufletul unui om, zeii nu mai pot face nimic împotriva lui. Aceasta-i o treabă omenească, și numai ceilalți oameni – numai ei – au căderea să-l lase în libertate sau să-l strângă de gât.” (Sartre 1969, 20).

Ajungând în Argos, Oreste descoperă un oraș sinistru, întunecat de muște, de remușcări și de spaimă. Oamenii de aici „sunt măcinați de frică”. Este o priveliște de neîndurat pentru tânărul prinț. „Jocul național” al spovedaniei colective aduce la lumină păcate, crime și alte monstruoziități. Într-o anumită zi, morții apar în lumea celor vii pentru a-i chinui și înspăimânta de moarte. Efectul acesta al fricii, al cultivării spaimelor ancestrale, se prelungește și asupra copiilor. Copiii își cer iertare morților că s-au născut și că trebuie totuși să crească. Morții sunt însă liniștiți că cei mici sunt educați prin spaimă și groază. Mamele își învață copiii că: „Trebuie să-ți fie frică, drăguțule. Tare frică. Numai așa ajungi om de treabă” (Sartre 1969, 10).

În această cetate a întunericului, poposește primul om liber – Oreste. Oreste este definit de Pedagog prin jocul afirmativului – negativ, el e tânărul fără familie, fără

patrie, fără religie, fără meserie, liber să slujească orice cauză. În această etapă, libertatea lui Oreste este o libertate indeterminată, abstractă, suficientă sieși și atât. Este libertatea neantului, căci sufletul său plutește liber deasupra văzduhului, fără o faptă sau o alegere care să fie numai a sa. O faptă care să-i definească libertatea. Cuprins de angoasa libertății, de contemplarea infinitelor sale posibilități de a alege, Oreste alege! Alege să săvârșească crima și să ia pe umerii săi remușcarea și spaima tuturor. Pentru a fi recunoscut de poporul său, Oreste e hotărât să treacă la faptă, să săvârșească crima regală. „Ia spune, în ziua în care voi fi hăituit de remușcări mai numeroase decât muștele Argosului, de toate remușcările orașului, nu-mi voi fi câștigat oare dreptul de a fi trăit printre voi? Nu voi fi oare ca la mine acasă, între zidurile voastre însângerate?” (Sartre 1969, 16). Prin fapta sa, Oreste vrea să elibereze orașul de spaima și de remușcări. Vrea să îl aducă la lumină, căci el știe că în alte orașe, precum Corintul, oamenii se bucură de viață sub lumina soarelui binefăcător.

Problema libertății implică și actul voinței, întrucât voința nu este alceva decât o manifestare a libertății noastre originare. Este exact ceea ce îi lipsește Electrei, fecioara care își ratează drumul spre libertate. Drumul Electrei se desenează dinspre lumină spre întuneric, dinspre libertate spre nelibertate. La început, își proclamă mândră libertatea, refuzând să-și asume remușcări pentru o crimă pe care nu a comis-o. La sărbătoarea morților, își sfidează tiranii, îmbracând o rochie albă. Ca semn al revoltei, apare în rochia albă și dansează dansul sfânt al bucuriei, vieții și iubirii. După săvârșirea crimei însă, Electra devine prizoniera remușcărilor, a spaimelor și a întunericului conștiinței. Ea însăși nu se înțelege, pentru faptul că nu poate să se bucure, în sfârșit, de moartea vrăjmașilor. Ani de zile i-a urât (pe Clitemnestra și pe Egist) pentru că au degradat-o și au transformat-o din prințesă în slujnică de rând. Bătăile, umilințele, ura, toate au dispărut ca prin farmec. Crima, fapta lui Oreste în loc să o elibereze, o înlănțuiește și mai tare ca înainte. Cu toate că au plănit fapta împreună, acum Electra se îndepartează îngrozită de Oreste, căci el a avut curajul faptei. Își reneagă într-o clipă trecutul, dorința de răzbunare nutrită timp de cinsprezece ani. Înnebunită de spaima Eriniilor, Electra încetează să îl mai asculte și își caută salvarea în brațele lui Jupiter. Jupiter, care nu îi cere „mai nimic” în schimb, decât „un strop de căință”. Aflată acum sub puterea zeului, Electrei i se prezintă imaginea unei realități, care nu este a ei. Astfel, Electra nu și-ar fi dorit cu adevărat crima regală, cu toate că cinsprezece ani nu a visat decât la ea. Vicleanul Jupiter îi devine avocatul „apărării”, îndepărtând-o de la adevărul libertății sale. „Visele alea sângeroase care te legănau aveau un fel de nevinovăție, te făceau să uiți robia, îți oblojeau rănila mândriei. Dar nu ți-a trecut niciodată prin minte să le înfăptuiești.” (Sartre 1969, 23).

Sub influența vicleanului Jupiter, Electra își pierde măreția revoltei și autenticitatea ființei sale. Electra, iubită de Oreste, ca o zeiță a urii și răzbunării, a dispărut pentru totdeauna în neant. Căzută de la înălțimea libertății sale, Electra se întoarce în copilărie, redevenind cea fetiță, care, în loc să se joace cu păpușile, s-a jucat puțin „de-a omorul”. Aflată sub puterea persuasivă a lui Jupiter, Electra își neagă

trecutul și legitimitatea urii sale. Electra nu mai e Electra, ci un biet suflet înnebunit de spaimă. În fața faptei, Oreste rămâne singur, însoțit de strigătele Electrei: „Mi-ai luat totul... trebuia să mă ocrotești; dar tu m-ai cufundat în sânge. Toate muștele se țin după mine, hulpavele, și inima mea e un stup îngrozitor.” (Sartre 1969, 25).

Ratarea libertății Electrei este dovada că oamenii își iubesc de fapt suferința. Nu numai că nu încearcă să o depășească, dar se simt singuri și abandonati fără ea. În final, Electra eșuează în brațele lui Jupiter, căruia îi cere să o apere de muște, de Oreste și de sine însăși. Puterea lui Jupiter constă în magnetismul imaginii sale, în direcționarea privirii oamenilor spre exterior, spre „icoana” sa. Dacă și-ar întoarce privirea spre ei înșiși, oamenii ar fi liberi!

Spre deosebire de Electra, Oreste știe că este liber și că, în fața acestui adevăr, zeii nu mai pot face nimic. Taina libertății, ca atribut fundamental al condiției umane, este ascunsă cu cea mai mare precauție de Jupiter: „Din clipa în care libertatea a făcut explozie în sufletul unui om, zeii nu mai pot face nimic împotriva lui. Asta-i o treabă omenească, și numai ceilalți oameni, numai ei, au căderea să-l lase în libertate sau să-l strângă de gât.” (Sartre 1969, 20).

Libertatea indeterminată a lui Oreste a luat sfârșit în momentul săvârșirii faptei. Fapta este alegerea și libertatea sa. În momentul săvârșirii crimei regale, Oreste este „cutremurat de libertate”, căci libertatea a căzut asupra sa „ca trăznetul”. Fapta sa îl eliberează de angoasa libertății, de contemplarea infinitelor posibilități de a alege. Oreste a avut puterea să-și ducă până la capăt fapta, deci fapta sa este bună, pentru că este rezultatul alegerii sale. Cu toate acestea, Oreste înțelege că trebuie să răspundă pentru fapta sa, și că o va purta pe umeri toată viața. „Crezi că gemetele mamei vor înceta vreodată să-mi răsună în urechi?... Și neliniștea care te mistuie, crezi că va înceta vreodată să mă macine și pe mine? Dar ce-mi pasă, sunt liber! Mai presus de neliniște și de amintiri. Liber. Și împăcat cu mine.” (Sartre 1969, 22).

În zadar încearcă Jupiter să se simtă vinovat. Oreste știe că Jupiter este regele mării, al stelelor, al pietrelor, dar niciodată regele oamenilor. Jupiter, cu tot universul său pământesc sau ceresc, nu va putea să-l facă să se simtă vinovat de fapta sa. Condiția paradoxală a lui Oreste constă în faptul că acum nu este nici stăpân, nici rob, ci doar libertate. „Dar, pe neașteptate, s-a năpustit asupra mea libertatea; m-a covârșit... în cer nu mai era nimic, nici Binele, nici Răul, care să dea porunci... Tu ești zeu, iar eu sunt liber.” (Sartre 1969, 25).

### Referințe bibliografice:

- Crișan, Sorin. 2007. *Teatrul de la rit la psihodramă*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Descartes, René. 1995. *Expunere despre metodă*. Traducere de Dan Negrescu. București: Editura Paideia.
- Descartes, René. 1997. *Meditații metafizice*. Traducere de Ion Papuc. București: Editura Crater.
- Foucault, Michel. 2008. *Cuvintele și lucrurile*. Traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu. București: Editura RAO Internațional.
- Ghideanu, Tudor. 1988. *Temeiuri critice ale creației la Jean-Paul Sartre*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1966. *Enciclopedia științelor filozofice. Filozofia spiritului*. Traducere de Constantin Floru. București: Editura Academiei.
- Sartre, Jean-Paul. 1994. *Existențialismul este un umanism*. Bistrița: Editura George Coșbuc.
- Sartre, Jean-Paul. 2004. *Ființa și neantul*. București: Editura Paralela 45.
- Sartre, Jean-Paul. 1969. *Muștele*. București: Editura E.P.L.U.
- Sartre, Jean-Paul. 1969. *Texte Critice. Ce este literatura?*. București: Editura E.P.L.U.
- Stere, Ernest. 1997. *Din istoria doctrinelor morale*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.



Simona NEGRU  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara) | **Portrete de mari cântăreți bănățeni  
(III). Margareta Zsizsik**

**Abstract: (Portraits of great singers from Banat (III). Margareta Zsizsik)** Margareta Zsizsik was one of the leading names of the Timisoara opera scene, which she served with dedication and passion for 25 years (1960-1985). Endowed with a versatile, falcon voice, she tackled the dramatic mezzo-soprano repertoire with the same ease with which she performed operetta prima donna repertoire, which calls for a soprano's voice, as well as two extremely difficult roles in the opera repertoire intended for the spinto-dramatic soprano voice: Floria Tosca from Giacomo Puccini's *Tosca* and Santuzza from Pietro Mascagni's *Cavalleria rusticana*. The personal charm, the scenic and musical intelligence, the impeccable vocal technique, acquired during her studies at the Music Lyceum in Cluj-Napoca, under the guidance of Maestro D'Andrée, have marked the exceptional value of her interpretations. Adored by the Timisoara audience, she was greeted with a loud round of applause when she appeared on stage. In the same way, some of her creations, especially from the operetta repertoire, have remained linked to her name over time. We refer to Hanna Glavary from Franz Lehár's *Merry Widow*, Countess Maritza from Emmerich Kálmán's operetta of the same name or Cecilia from the operetta *Silvia* by the same composer.

**Keywords:** *Margareta Zsizsik, Romanian National Opera Timișoara, D'Andre, romanian school of singing after the second XX.*

**Rezumat:** Margareta Zsizsik a fost unul dintre numele de primă mărime ale scenei lirice timișorene, pe care a slujit-o cu abnegație și pasiune, vreme de 25 de ani (1960-1985). Înzestrată cu o voce versatilă, falcon, a abordat repertoriul de mezzosoprană dramatică cu aceeași ușurință cu care a interpretat un repertoriu de primadonna de operetă, care reclamă o voce de soprană spintă, dar și două roluri extrem de dificile din repertoriul de operă destinat vocii de soprană spinto-dramatică: Floria Tosca din opera *Tosca* de Giacomo Puccini și Santuzza din opera *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni. Farmecul personal, inteligența scenică și muzicală, tehnica vocală impecabilă, dobândită de-a lungul studiilor la Liceul de Muzică din Cluj-Napoca, sub îndrumarea maestrului D'Andrée, au amprentat valoarea excepțională a interpretărilor sale. Adorată de publicul timișorean, era întâmpinată la simpla apariție pe scenă, cu ropote îndelugate de aplauze. Așa cum, anumite creații ale sale, în special, din repertoriul de operetă, au rămas legate peste timp de numele său. Ne referim la Hanna Glavary din *Văduva veselă* de Franz Lehár, Contesa Maritza din opereta omonimă de Emmerich Kálmán sau Cecilia din opereta *Silvia* de același compozitor.

**Cuvinte-cheie:** *Margareta Zsizsik, Opera Națională Română Timișoara, D'Andre, școala românească de canto postbelică.*

Este foarte dificil să portretizezi o personalitate artistică atât de complexă, precum cea a mezzosopranei Margareta Zsizsik, mai ales atunci, când te copleșesc un noian de amintiri care ți-au impregnat canavaua imaculată a copilăriei.

Consider că am avut privilegiul de a putea fi, vreme de cinci stagii lirice (1980-1985), martora unor spectacole cu adevărat de excepție ale operei timișorene. Din galeria marilor cântăreți de la acea vreme, se desprindea chipul unei soliste de neegalat, Margareta Zsizsik, pe care publicul ce o adora, o întâmpina cu ropote de aplauze la simpla apariție pe scenă. Avea o voce frumos timbrată, dublată întotdeauna de o emoție sinceră, cu o întindere foarte mare, versatilă, care i-a oferit șansa de a aborda atât roluri din repertoriul destinat vocii de mezzosoprană, dar și din repertoriul sopranei spinto-dramatice. Inteligența muzicală și scenică, au ajutat-o să dea viață atâtor personaje minunate, transformând-o într-un idol al multor generații de melomani, care frecventau spectacolele Operei timișorene. Dar ceea ce frapa întotdeauna era apariția electrizantă, energia și carisma prezenței sale de neuitat...

Margareta Zsizsik s-a născut pe 6 iulie 1934, la Timișoara, unde a învățat mai târziu, la Liceul „Notre Dame”. Între anii 1954-1960, s-a stabilit în Cluj-Napoca și a urmat cursurile Liceului de Muzică, unde l-a avut profesor de canto pe Albert D’Andrée, fiind angajată, în același timp și în corul Operei Maghiare clujene. Este o perioadă insuficient cercetată, în ceea ce privește școala românească de cânt. Albert D’Andrée este cunoscut mai ales ca regizor de operă, de numele său fiind legată înființarea, în anul 1956, a Teatrului Regional de Operetă și Estradă din Galați, care va deveni în anul 1972, Teatrul muzical „Nae Leonard” din Galați. Regia primului spectacol de operă care a văzut luminile rampei pe scena teatrului gălățean – *Traviata* de G. Verdi, pe 3 iunie 1957 – a fost semnată de Albert D’Andrée, care a fost, la vremea respectivă (1956-1957) și primul director al acestei instituții lirice.



Albert D’Andrée, primul director al Teatrului muzical Galați (1956-1957), alături de două soliste ale teatrului (sursa: Wikipedia<sup>1</sup>)

<sup>1</sup>[https://ro.wikipedia.org/wiki/Teatrul\\_Na%C8%9Bional\\_de\\_Oper%C4%83\\_%C8%99i\\_Operet%C4%83\\_%E2%80%9ENae\\_Leonard%E2%80%9D\\_din\\_Gala%C8%9Bi#/media/Fi%C8%99ier:Directorul\\_Albert\\_d'Andree.jpg](https://ro.wikipedia.org/wiki/Teatrul_Na%C8%9Bional_de_Oper%C4%83_%C8%99i_Operet%C4%83_%E2%80%9ENae_Leonard%E2%80%9D_din_Gala%C8%9Bi#/media/Fi%C8%99ier:Directorul_Albert_d'Andree.jpg)

Anterior, în perioada postbelică, numele lui Albert D'Andrée se regăsește printre angajații Operei Maghiare din Cluj-Napoca, în calitate de regizor, în timpul directoratului lui Eisikovits Miksát.

În biblioteca Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca se păstrează un curs dactilografiat de arta cântului ce aparține lui Albert D'Andrée, în care, autorul, dincolo de justificările partinice și propagandiste, obligatorii în epoca respectivă, expune principiile fundamentale ale cântului profesionist. Interesant este faptul că toți cei care l-au cunoscut, își amintesc de el mai ales, în calitate de regizor de operă și nu ca profesor de canto. Cu toate acestea, D'Andrée a format câțiva dintre cei mai importanți cântăreți ai epocii respective, precum Rodica Miloia sau Georgeta Orlovski.



D'Andrée (primul din stânga), alături de Nicolae Herlea, Rodica Miloia  
(poză din arhiva dlui Pilu Mărie)

Margareta Zsizsik a rămas în Cluj-Napoca, ca angajată în corul Operei Maghiare, până în anul 1960, când a revenit în orașul natal, unde a fost solistă a Operei Române de Stat Timișoara, începând din stagiunea 1960-1961 până în stagiunea 1985-1986, când s-a pensionat, după 25 de ani de activitate solistică neîntreruptă, pe scena lirică timișoreană.

În acest răstimp, a întruchipat cele mai diverse roluri din 38 de titluri de opere și operete, cuprinse în repertoriul curent al teatrului liric timișorean (Tomi, 2014), dintre care enumerăm: Flora Bervoix din *Traviata* de G. Verdi (primul său rol pe scena timișoreană), Carmen din opera omonimă de G. Bizet, Amneris din *Aida* de G. Verdi, Eboli din *Don Carlos* de G. Verdi, Azucena din *Trubadurul* de G. Verdi, Ulrica din *Bal Mascat* de G. Verdi, Meg Page din *Falstaff* de G. Verdi, Laura din *La Gioconda* de A. Ponchielli, Mamma Lucia, Lola și Santuzza din *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni, Floria Tosca din *Tosca* de G. Puccini, Filipievna din *Evgheni Oneghin* de P.I.

Ceaikovski, Martha din *Faust* de Ch. Gounod, Berta din *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini, Roza din *Sânge vienez* de J. Strauss-fiul, Orlofsky din *Liliacul* de J. Strauss-fiul, Cecilia din *Silvia* de E. Kálmán, Ilona din *Dragoste de țigan* de Fr. Lehár, Lucia Grizi din *Casa cu trei fete* de Schubert-Berthé.

Două realizări la nivel de capodoperă, ce vor rămâne întipărite pentru totdeauna în memoria timpului, au fost întruchiparea personajelor titulare din operele *Contesa Maritza* de E. Kálmán și *Văduva veselă* de Fr. Lehár. Pentru rolul Hanna Glavary, i s-a decernat la Pescara, în anul 1981, premiul „Pantheon”.



La Timișoara, Margareta Zsizsik și-a desăvârșit tehnica vocală sub îndrumarea lui Sigismund Wiener, cunoscut ca „profesorul de canto al orașului”, după cum îl numea Ioan Holender în volumul său autobiografic (2001), citat de I. Tomi (*Lexicon*, vol. II, 2014). Mulți dintre soliștii Operei din acea vreme, s-au pregătit în particular, cu Zsiga Wiener. Acesta a fost chiar angajat al instituției, în două perioade scurte: 1956-1957 și 1963-1964. Sigismund Wiener s-a născut în anul 1906, la Budapesta, a urmat cursurile Liceului Israelit din Timișoara, iar în paralel, a studiat pianul și canto, specializându-se în pedagogia vocală, la Viena. S-a stins prematur, la Timișoara, în anul 1965 (Tomi, 2014).

Formarea sa profesională a continuat sub îndrumarea regizorilor și dirijorilor cu care a lucrat de-a lungul timpului. În necrologul publicat pe pagina ONRT, s-a scris:

„întruchiparea fiecărui personaj plin de emoție și vibrație, neatins de morbul rutinei, era o identificare cu eroinele interpretate, versiunile oferite de artistă, având autenticitate, toate acestea fiind rezultatul unei permanente preocupări, a unei munci artistice, modelate la început de regizorul Constantin Georgescu, care i-a îndrumat pașii în toate operele în care a fost distribuită”.

Din același necrolog, aflăm că singurul regret la artistea a fost că nu i s-a permis să onoreze în anul 1968, o audiție la Wiener Staatsoper, care ar fi putut avea o cu totul altă înrâurire asupra destinului artistic al acesteia.

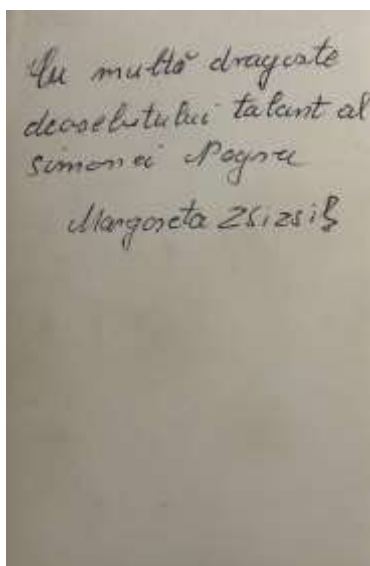
Iată câteva aprecieri asupra creației Margaretei Zsizsik, în rolul Azucenei din opera *Trubadurul* de G. Verdi, în cadrul Festivalului „Timișoara muzicală”, desprinse din articolul intitulat *Trubadurul – o creație remarcabilă*, semnat de Ion Arieșanu și publicat în nr. 22/1984 al revistei „Orizont”:

„Povestea Azucenei care este de fapt pivotul dramatic al operei devine, muzical, prin aportul artistic al Margaretei Zsizsik, o creație de forță dramatică ce uimește. Mezzosoprana a găsit, în gama trăirilor sale scenice și vocale, elementele specifice, de la tandrețea maternă la groază sau la accentele violenței și ale răzbunării, impunând un personaj vijelios, credibil, plin de o tensiune iberică gitană, impresionând coloratura, pe o scară întinsă afectiv, a trăirilor și zbuciumului artistei”.

„Margareta Zsizsik este o autentică artistă de operă. Vocea sa, frumos timbrată, capătă în registrul acut o forță și o strălucire deosebite. La aceasta se adaugă un temperament scenic ardent, ca și o plastică expresivă”, scria ziarul „Contemporanul” despre rolul Amneris, jucat de Margareta Zsizsik, pe scena Operei Naționale București, citat de Maria Mărgineanu, în articolul intitulat *O pilduitoare conduită artistică*, publicat în ziarul „Drapelul roșu” din 11.12.1985.

„Cred că aș mai fi putut să rămân în operă, să cânt. Dar e mai bine să părăsești scena la timp. Plec cu gândul că sunt iubită de public, ceea ce îmi dă o mare satisfacție” (M. Mărgineanu, 1985) – au fost gândurile Margaretei Zsizsik în preajma spectacolului său de adio cu rolul titular din opera *Tosca* de G. Puccini, spectacol ce a avut loc pe scena operei timișorene, avându-i parteneri pe tenorul Tamas Daroczy, în rolul Mario Cavaradossi și baritonul Vasile Martinoiu, în rolul Scarpia, la pupitrul dirijoral, aflându-se Mihai Vâlcu.

Și așa era: consider că, după treizeci de ani de carieră în care a abordat cu predilecție, un repertoriu de mezzosoprană, să închei cu unul dintre cele mai dificile roluri de soprană spinto – Tosca – este cel puțin surprinzător și nu la îndemâna oricui. A fost o Tosca sfâșiată de pasiune, o tornadă de forță dezlănțuită, dar și o îndrăgostită tandră și vulnerabilă. Prospețimea vocii și nivelul de realizare tehnico-expresivă și interpretativă te făcea să crezi că acesta este începutul unei cariere de soprană spinto-dramatică și nu finalul. Părea un capriciu această „pensionare” sau poate se datora unui bun-simț pe care generațiile mai vechi de soliști îl aveau și anume acela de a se retrage de pe scenă în plină glorie!



Margareta Zsizsik și Tamas Daroczy în actul I al operei *Tosca* de G. Puccini (spectacolul de adio din 11.12.1985) – stânga; autograful primit pe verso-ul fotografiei – dreapta

Pentru mine a fost o despărțire dureroasă, fiindcă eram copil (aveam 11 ani pe atunci) și o divinizam! Dar știu că nu eram singura, fiindcă publicul Operei timișorene de la acea vreme, indiferent de vârstă, o adora pur și simplu, fapt pe care Maria Mărgineanu îl surprinde în articolul citat, scriind: „mai rar mi-a fost dat să văd un artist cu o asemenea priză la public!”

Am păstrat legătura cu dumneaei și după retragerea sa din activitatea artistică sau mai bine spus, mai cu seamă după aceea. Am notat câteva momente în jurnalul copilăriei mele, cum ar fi prima vizită la dânsa acasă, emoția de a o revedea, de a o întâlni, de a fi atât de aproape de idolul meu...

*Așa cum am promis, am făcut o vizită Margaretei Zsizsik. Radiam de fericire, sufletul mi-era stăpânit de emoții. Cu toate că vizita era programată la ora 17, pregătirile au început pe la ora 14. Mă învârteam prin casă, nu-mi mai găseam locul. Iată că în sfârșit a sosit ora plecării. Am ajuns repede la dânsa, căci nu stătea departe. Am făcut cunoștință cu mama dânsei, o ființă tare bună, care semăna uluitor de mult cu dna Margareta Zsizsik și care-ți inspira o dragoste nemărginită. Am luat loc și am servit o prăjitură atât de bună (cu cremă de lămâie!), cum n-am mai mâncat până atunci. Știam și eram convinsă că dna Zsizsik e o foarte bună gospodină, o femeie deosebită. În timpul cât mama discuta cu dânsa, eu îmi delectam privirea prin albumele ei. Dânsa mărturisea că este foarte iubită de copii. Și asupra mea a avut o influență covârșitoare. Datorită dânsei am ajuns să prețuiesc frumosul și arta, să iubesc într-atât muzica, încât aceasta să devină sensul vieții mele, singura mea bucurie, totul pentru mine pe lume. [...] Dânsa a fost pentru mine un prim profesor și îndrumător în muzică, dânsa mi-a dat primele lecții, chiar fără să știe. Mi-aduc aminte cum o urmăream cu fiece gest, fiece mișcare și încercam să fac la fel, s-o imit. [...] Din vorbă în vorbă, trecu un ceas și mai bine și trebuia să plecăm. I-am promis că îi voi telefona când mă voi întoarce din concediu ca să mergem la Operă să mă asculte cântând acompaniată de o pianistă. Era așa de frumoasă, într-o rochie roz; îi stătea foarte bine. Îi stă foarte bine cu părul roșcat, dar voiam să fie brunetă ca să seamăn și mai mult cu ea. („O clipă de fericire”, fragment de jurnal, cândva la începutul verii 1988).*

*Miercuri, 21 septembrie 1988, m-a onorat cu prezența sa (la noi, acasă) însăși dna Margareta Zsizsik, pe care o iubeam atât de mult și nu credeam că vreodată mă va iubi și dânsa. Niciodată nu am fost mai fericită! Ea e visul meu frumos și sunt fericită când o văd chiar numai pentru o clipă. Am alergat înaintea dânsei și am pupat-o. Nu știam ce să fac de bucurie. Mi-a dat un buchet de flori atât de frumoase, roz, parfumate. Câtă splendoare, puritate și gingășie! Până acum nu am observat cât de frumoase pot fi florile! (o mare artistă dăruiește flori elevei sale! – alte vremuri, altă educație, alte maniere – sic!). A venit sus, la mine în cameră. I-am arătat albumul meu și mi-a dat autograf pe o poză din Tosca cu dânsa (autograful pe verso-ul fotografiei prezentate mai sus). I-am arătat caietul meu cu decupaje din ziare și caietul de jurnal unde mă destăinuisem, îmi mărturisisem dragostea față de ea. Apoi i-am cântat Trubadurul, Tosca, Madama Butterfly, Lăsați-mă să cânt, Cavalleria rusticana. Eram roșie până*

în vârful urechilor. Aveam niște emoții, să cânt în fața unei artiste, celei mai mari artiste, nu mi-a fost ușor, încât greșeam foarte des. Dar părerea afirmativă a dânsei m-a încurajat. A spus că am o întindere vocală [...] Nici dânsa nu avea la vârsta mea așa acute, așa spunea. Deși nu aveam nici respirația, nici tehnica pusă la punct, a spus că i-ar face plăcere să facă ore cu mine. Eu eram în al nouălea cer de fericire. Mă va ajuta să învăț o arie perfect ca să-i cânt lui Iancu (Ion Iancu, dirijor și directorul ORT, la vremea respectivă n.n). Abia aștept să vină la mine să facem ore. („Mona cu adevărat fericită”, fragment de jurnal)

Era o persoană generoasă, bună, elegantă, rafinată. Bunul său gust se putea remarca de la felul în care se îmbrăca până la alegerea repertoriului. Știa mereu să aleagă detaliul inedit și provocator în orice făcea. Mi-amintesc că am luat lecții de canto în particular, de la dânsa, prin clasa a IX-a, pentru a putea participa la „Cântarea României”. Așa erau vremurile. Întotdeauna găsea piese frumoase care nu erau prea cunoscute, cum ar fi: aria „Când eram de douăzeci de ani...” din opereta *Vânt de libertate* de Dunaevski sau aria „Sunt mii de păsărici...” din opereta *Soarele Londrei* de Florin Comișel.

Mai apoi, drumurile vieților noastre s-au despărțit, a venit Revoluția, am intrat în clasa a XI-a la Liceul de Muzică „Ion Vidu” din Timișoara, în anul următor, m-am transferat la București, apoi am continuat studiile la Academia de Muzică „Gh. Dima” din Cluj.... În sufletul meu, a rămas și va rămâne mereu modelul de artist ideal, model de profesionalism, dăruire, abnegație... mă simt binecuvântată că am fost martorul atâtor spectacole minunate ale Operei timișorene și privilegiată că am cunoscut o mare artistă, că am putut să o admir și să o iubesc, că m-a îndrăgît la rândul ei, că mi-a dăruit atâtea clipe de fericire, că mi-a împărtășit din tainele acestei profesii și că timpul nu mi-a furat nimic din intensitatea trăirilor și emoțiilor mele față de dânsa. O voi iubi și îi voi fi recunoscătoare până în ultima clipă! Cred că este datoria noastră să nu lăsăm să piară în negura timpului, amintirea marilor artiști....

### Referințe bibliografice:

- Arieșanu, Ion. 1984. *Trubadurul – o creație remarcabilă*, articol publicat în nr. 22/1984 al revistei „Orizont”.
- Florea, Anca. 2007. *Opera da capo...*, Editura D&C, București.
- Mărgineanu Maria. 1985. *O pilduitoare conduită artistică*, articol publicat în ziarul „Drapelul roșu”/ 11.12.1985.
- Tomî, Ioan. 2014. *Lexicon. Muzicieni din Banat. Vol. II. Banatul timișean*, Editura Eurostampa, Timișoara.

Lavinia RĂDUCAN  
(Universitatea de Vest  
din Timișoara) | **Orfeu și taina muzicii**

**Abstract: (Orpheus and the secret of music)** Music is the only art form that expresses the universal, the descending transcendence. The German philosopher Schelling claims that music is „the creation of the infinite in the finite” (Schelling 1992, 206). The idea, which is supported by Pithagoras, through the music of spheres and beautifully continued by Nietzsche, Schopenhauer and Hegel. Seen as the archetype and as an exemplary model of a musician, Orpheus tells his tragic tale accompanied by the chords of his lyre. The Lyre which brings together earth and sky, the earth and hell. Following his tragic death, the Gods place his lyre upon the sky, thus forming the Lyre constellation. Orpheus translated, as a creator, the myth of the crickets described by Plato in his dialogue “Phaidros” (Plato, 2016). Just as the crickets, Orpheus dies singing, his head, while floating down the river Hebrun, does not stop singing. The myth of Orpheus is brought into the world of music, thus giving life to a number of masterpieces, which have remained in the history of universal music. The appearance of Opera as a art form is closely tied to Orpheus, as indeed the first opera ever created was “Orpheus” by Monteverdi; followed by Gluk’s Orpheus and the burlesque version of the myth “Orpheus in The Inferno” by Offenbach.

**Keywords:** *universal, lyra, music, opera, Orpheus.*

**Rezumat:** Muzica este singura artă care exprimă universalul, transcendența care coboară. Filozoful german Schelling susține că muzica este „plăsmuirea infinitului în finit” (Schelling 1992, 206). Această idee, este susținută de Pitagora, prin muzica sferelor și continuată strălucit de Nietzsche, Schopenhauer și Hegel. Văzut ca arhetipul și modelul exemplar al muzicianului, Orfeu își spune tragica poveste însoțit de strunele lirei sale. Lira, care unește pământul cu cerul, pământul cu Infernul. După tragica sa moarte, zeii îi așează lira pe cer, formând constelația Lirei. Orfeu traduce creator mitul greierilor descris de Platon în dialogul „Phaidros” (Platon, 2016). La fel ca și greierii, Orfeu moare cântând, capul său plutind pe apele râului Hebrun nu încetează să cânte. Mitul lui Orfeu este adus în lumea muzicii, dând naștere unor capodopere, care au rămas în istoria muzicii universale. Apariția operei ca gen este legată de Orfeu, întrucât prima creație de opera este „Orfeu” a lui Monteverdi; urmată fiind de Orfeul lui Gluk și de versiunea burlesca a mitului „Orfeu în Infern” a lui Offenbach.

**Cuvinte-cheie:** *universalul, lira, muzica, opera, Orfeu.*

## 1. Muzica ca emanație a universalului

Spre deosebire de toate celelalte arte, muzica exprimă, în cel mai înalt grad, ideea universalității, atât la nivelul cosmosului, cât și la nivelul sufletului uman, astfel, „Formele muzicii sunt forme ale lucrurilor eterne... Această plăsmuire a infinitului în



finit este și forma muzicii.” (Schelling 1992, 206). Această universalitate a muzicii este susținută de Pitagora, prin celebra sa teorie privind „muzica sferelor”. Cosmosul pitagoreic este un fel de cutie muzicală divină, iar corpurile cerești (planetele și stelele) sunt dispuse la distanțe armonioase unele de altele. În rotirea lor ritmică, corpurile cerești dau naștere unor armonii eufonice „ordonate în funcție de raporturile muzicale dintre sunete, astfel încât sistemul solar s-ar asemana cu o liră cu șapte coarde” (Schelling 1992, 208). În consecință, muzica este acea artă care ne face să intuim, prin ritmul și armonia sa, forma și mișcarea corpurilor universale; acea formă pură, eliberată de orice determinare materială. Muzica, susține Pitagora este acea artă care înalță sufletul nostru în armonia înălțimilor celeste. Așa cum subliniază George Bălan, pe baza acestui mit al muzicii sferelor, gândirea pitagoreică face o subtilă legătură între armonia celestă și armonia sufletului uman, „Gândirea pitagoreică a creat acest mit al muzicii sferelor, pe care omul ar fi cunoscut-o cândva, dar la care apoi, din cauza adaptării la existența terestră ar fi devenit insensibil.” (Bălan 1965, 23). Argumentul lui Pitagora se întemeiază pe faptul că, asemeni muzicii, facultățile noastre sufletești sunt guvernate și ele de raporturi numerice, „Simțim muzica atât de apropiată sufletului nostru, deoarece recunoaștem intuitiv în ea aceeași alcătuire” (Bălan 1965, 23). În consecință, pentru Pitagora, sufletul este o armonie, sau mai curând *o acordare* cu armonia astrilor. Armonia sufletului poate fi comparată cu armonia corzilor unei lire, căci așa cum lira se dezacordează când e atinsă de o mână nepricepută, la fel și armonioasa dispoziție a sufletului e tulburată de orice intervenție neavenită din exterior. Pentru Pitagora, muzica este singura artă capabilă să-i amintească sufletului despre originea sa celestă, singura artă capabilă „să acordeze” sufletul la acea armonie nepământească a cosmosului.

Ideea universalității muzicii este prezentă în toate marile sisteme filozofice. Deloc întâmplător, Arthur Schopenhauer consideră muzica ca fiind *cea mai metafizică dintre arte*, întrucât ea *există în sine* și e complet independentă față de celelalte forme de expresie artistică. Universalismul muzicii, îl determină pe filozof să realizeze o corespondență esențială între tipologia vocilor, a notelor fundamentale și treptele de evoluție ale naturii. Cele patru voci, ca bază ale oricărei armonii muzicale: basul, tenorul, soprana, sau nota fundamentală terța, cvinta și octava, corespund regnului mineral, vegetal și uman. Filozoful își întemeiază argumentația pe regula muzicală fundamentală potrivit căruia basul trebuie să rămână sub cele trei voci de sus, la o distanță mult mai mare decât cea existentă, neavând voie să se apropie niciodată de ele decât până la maximul de o octavă. Principiul *armoniei extinse*, când basul rămâne la distanță de celelalte voci, este mai puternic și mai frumos decât principiul *armoniei restrânse*, când basul se apropie urcând, armonia fiind introdusă numai de registrul limitat al instrumentelor. Schopenhauer consideră că această regulă nu este nicidecum arbitrară, întrucât își are rădăcina în originea naturală a sistemului tonal, dar și în ideea evoluției regnurilor,

„Ori, în această regulă recunoaștem corespondentul muzical al unei proprietăți fundamentale a naturii, în virtutea căruia organismele sunt mult mai strâns înrudite între ele decât sunt cu masa anorganică, neînsuflită a regnului animal... Faptul că vocea înaltă, care cântă melodia constituie deopotrivă o parte integrantă a armoniei... poate fi considerat corespondentul faptului că aceeași materie, care într-un organism uman este purtătoarea ideii de om, trebuie să reprezinte și să susțină totodată ideea de greutate a proprietăților chimice, adică a celor mai de jos stadii ale obiectivării voinței.” (Schopenhauer 2012, 475).

În celebrul sau eseu „Nașterea tragediei” (Nietzsche, 2018), Nietzsche afirmă și el valoarea universală a muzicii. Muzica este aceea *limbă universală*, care îl face pe om să exprime *elementul metafizic*, preexistent fiecărui element fizic al lumii. În viziunea filosofului, muzica este acea artă care-l face pe om să participe, în mod nemijlocit, la *spectacolul lumii esențiale*. În consecință, muzica ne conduce la acea cunoaștere ultimă, la înțelegerea sensului metafizic al suferinței originare. Așa cum subliniază și Gabriel Liiceanu, această dimensiune gnoseologică a muzicii ne îndreaptă atenția spre experiența maximală a negativului, întrucât ne ilustrează conștiința nefericirii noastre:

„Muzica este în fond relevarea infralogică a prăpastiei și dimensiunea metafizică pe care ea o introduce în universul artei, este totodată și premisele pesimismului nietzschenian care se naște în fața spectacolului neantizării.” (Liiceanu 1993, 170).

Datorită acestei dimensiuni gnoseologice, muzica este văzută de Nietzsche ca fiind varianta sublimă și profund irațională a conceptului, întrucât ne apropie de tainele lumii. Filozoful consideră că, prăbușirea tragediei grecești, s-ar datora degradării valorii metafizice a muzicii, cauzată de apariția noului ditiramb. Muzica descriptivă a noului ditiramb, produce o adevărată criză axiologică, datorată faptului că muzica nu mai exprimă esența universalului. Arta dionisiacă prin excelență muzică, nu trebuie să se îndepărteze de înălțimea sa metafizică, de tentația universalului:

„Prin forța zguduitoare a sunetului, prin torentul unanim al melosului și prin lumea incomparabilă a melodiei, muzica îl face pe om să participe la spectacolul lumii esențiale... Universul simbolic al muzicii nu poate fi redat în întregime prin cuvinte, căci se referă în chip simbolic la suferința primordială din inima *Unicului Primordial*, simbolizând astfel o sferă ce este deasupra oricărei aparențe și precede orice aparență.” (Nietzsche 1978, 170-204).

În ceea ce privește relația dintre muzică și dramă, filozoful consideră că muzica este adevărata idee a lumii, drama nefiind decât un reflex palid al acestei idei universale.

Tot ca reflex al dimensiunii sale profund abstracte și generalizatoare, muzica își mută privirea de la înălțimea transcendentă a lumii, la universalitatea sufletului uman. Interioritatea maximală a muzicii este o realitate obiectivă și imanentă a condiției

umane. Estetica hegeliană susține teza potrivit căreia, sarcina muzicii constă în a elabora, pentru spirit, numai acele conținuturi prin care aceasta devine vie în sfera interiorității subiective. În consecință, interioritatea ca atare este forma prin care muzica e capabilă să-și cuprindă conținutul. Profunzimea interioară substanțială a unui conținut muzical trebuie să reflecte viața și dinamica universului subiectiv. În același timp, muzica este acea artă care însumează în sine expresiile tuturor sentimentelor particulare ale sufletului:

„Muzica este spirit, suflet, care răsună nemijlocit pentru sine însuși și se simte mulțumit auzindu-se pe sine. Inima umană, dispoziția sufletească constituie în general sfera în care trebuie să se miște compozitorul și melodia, acest răsunet pur al interiorului, este priul suflet al muzicii”. (Hegel 1966, 336-337).

Așa cum subliniază George Bălan în „Muzica și lumea ideilor” (Bălan 1973), universalismul muzicii transfigurează sursa particulară din care acesta provine. Individualul, sau contingentul sunt puse în umbră, pentru ca expresia muzicală să se poată menține la *înălțimea esențelor umane*. Tocmai despre aceste esențe, profund umane și cosmice, ne vorbește mitul lui Orfeu. Povestea lui Orfeu trebuie înțeleasă ca fiind povestea muzicii însăși.

## 2. Lira lui Orfeu

Potrivit spuselor lui Pindar, Orfeu era fiul lui Apollo și al muzei Calliope, muza muzicii, a dansului și a elocinței. Apollo i-ar fi dăruit la naștere fiului său o lira fermecată, făurită de însuși Hefaiostos. Iar mama sa, Calliope i-a pus pe limba *trei stropi de rouă*, pentru a-l înzestra cu darul de a alcătui și de a cânta minunate stihuri. Se spune că, divinul Apollo și-ar fi învățat fiul să cânte la liră. Muzica lui Orfeu era considerată ca fiind o muzică divină, deoarece el când începea să cânte, universul se oprea într-o smerită ascultare. La auzul sunetului lirei sale fermecate, fiarele sălbatice se îmblânzeau, păsările nu mai zburau în văzduh, iar marea își oprea talazurile. Muzica sa putea să miște pământul, cerul și chiar Infernul. Întreaga lui ființă era muzică, iar muzica ne relevă armonia și frumusețea lumii. Orfeu a fost și unul din argonauții care l-au însoțit pe Iason în căutarea lânii de aur. Cel mai important rol în „Argonautica” este de salvator al camarazilor săi, aflați în pericol să fie vrăjiți de cântecul sirenelor. Acordurile lirei sale au fost atât de maiestre, încât au învins muzica nepământească și malefică a sirenelor. În această luptă muzicală, Orfeu își încordează strunele lirei sale ca un arc. Înrudirea lirei cu arcul nu este deloc întâmplătoare în cultura greacă, întrucât același cuvânt „phalo” este folosit atât pentru atingerea coardei unui instrument muzical, cât și pentru întinderea coardei arcului. Se pare că în vremurile străvechi, chiar și arcul cu săgeți era folosit pentru a produce sunete muzicale. În ceea ce privește asemănarea dintre arc și lira, Walter Otto (Otto 1995) remarcă faptul că *ambele trag la fintă*, în primul caz având săgeata care își atinge scopul, iar în al doilea melodia care

*atinge sufletele.* Pe când arcașul întinde arcul ca să tragă în sus, muzicianul întinde spre Olimp *arcul cântecului.*

Lira lui Orfeu este o lira fermecată, întrucât prin cântecul său atinge granițele firii. Prin sunetele armonioase ale lirei sale, se succed anotimpurile, se permanentizează ritmurile cosmice. Din muzica sa răsună, atât tumultul arzător al pasiunilor, cât și glorificarea liniștii și a echilibrului cosmic. Sub puterea lirei sale „haosul trebuie să se structureze, tumultuoșitatea trebuie să se supună măsurii egale a tactului, elementele opuse trebuie să se regăsească în armonie.” (Otto 1995, 77). Relația dintre arc și lira este menționată și de Heraclit din Efes. Considerat ca fiind întemeietorul dialecticii antice, Heraclit consideră că ce ne apare acum ca fiind în contrast, precum arcul și lira, viața și moartea etc. nu sunt, de fapt, contraste, ci forme distincte ale aceluiași principiu. Totul se transformă în tot, curgerea este veșnică, iar războiul (conflictul) e tatăl tuturor. Cele opuse *„se acordă*, iar din lupta lor iese cea mai sublimă armonie. Săgeata merge în depărtare, după cum tot în depărtare se pierde sunetul lirei. Lupta dintre arc și lira, este lupta lui Orfeu, cântărețul firii umane, reușind a armoniza și îmblânzi cosmosul. După moartea lui Euridice, sunetele lirei sale au deschis porțile Infernului. Coborând în lumea subpământeană, muzica sa trezește spre lumina chiar și sufletele eternilor damnați, precum Sisif și Tantal. Preț de o clipa, aceștia își uită chinurile veșnice. Tot cântând, Orfeu traversează Styxul fără să plătească nici un ban luntrașului Charon. Vrajit de puterea muzicii, cumplitul Cerber al Infernului (câinele cu trei capete), se dă la o parte, permițându-i să treacă dincolo de porțile Infernului. Muzica sa este atât de sublimă, încât Hades, stăpânul lumii de dincolo, îl ascultă transfigurat împreună cu soția sa Persephone. Atunci, prin puterea lirei, se produce miracolul: Hades își încalcă propriile sale legi și îi permite lui Orfeu să coboare în lumea umbrelor și să o aducă, din nou sub soare, pe Euridice. Pune totuși o singură condiție, ca Orfeu să nu privească înapoi. Orfeu accepta bucuros, dar înălțându-se spre lumină, cutremurat de dor, dar și de teama de a nu fi înșelat de zei, întoarce capul și se uită în urma sa. Este momentul în care o pierde pe Euridice pentru totdeauna. În „Banchetul”, Platon relatează că zeii l-au întors pe Orfeu din Hedes fără să o înapoieze pe Euridice, arătându-i numai umbra acesteia, întrucât se dovedise *fire șovăitoare*. Se pare că, nefericitul Orfeu, a pierdut starea de conștiință celestă datorită intensității pasiunii. Ori, tocmai această conștiință era condiția pătrunderii în lumea de dincolo,

„Orfeu și Euridice aveau o existență universalizată, oricât de neinteligibilă ne-ar părea nouă aceasta la nivelul intelectului abstract. În Infern nu era Orfeu, ci o ființă în care dragostea și muzica topiseră două individualități, două măști, un Ianus Bifrons”. (Dumitriu 1986, 600).

Mitul lui Orfeu este dovada că prin muzica se pot depăși granițele acestei lumi, că muzica este acea forță cosmică care unește cerul cu pământul, pământul cu lumea de dincolo. Muzica este acea forță cosmică care îi leagă pe muritori de zei (chiar dacă numai preț de o clipa), îndeplinind astfel miracolul cathartic al transcendentului care

coboară și urcă vrăjtit de sunetele lirei. După pierderea lui Euridice, durerea lui Orfeu este atât de mare, încât nu poate să și-o aline decât prin muzica. Însă tot muzica îi aduce tragicul sfârșit: este sfârtecat de menade (însoțitoarele lui Dionisos) pentru ca refuză să le cânte o muzică orgiastică, de petrecere. Ovidiu ne povestește că menadele au aruncat capul și lira lui Orfeu în râul Heburs. În plutirea lui pe ape, capul lui Orfeu nu a încetat să cânte iubirea pentru Euridice. În semn de omagiu pentru muzica sa, zeii i-au pus lira pe cer și de atunci există constelația lirei. Patima sublimă a cântării, manifestată chiar și în fața morții, ne amintește despre mitul greierilor al lui Platon din dialogul „Phaidros”. Filozoful grec susține că, muzica este darul sublim conferit muritorilor de către Muze. Se spune că, greierii erau la început oameni, dar pătruși fiind de patima cântării, uitau să mănânce și să bea, astfel încât se stingeau cântând. Din milă pentru acești artiști sublimi, zeii s-au transformat în greieri. Abia născuți, s-au pus îndată pe cântat și de atunci canta până în ultima zi a vieții lor.

Mircea Eliade dezvăluie existența unor aspecte șamanice în povestea mitului lui Orfeu,

„Cât despre Orfeu, mitul său prezintă mai multe elemente care îl apropie de ideologia și de tehnica șamanică. Cel mai important este, fără îndoială, coborârea în Infern, în căutarea soției sale Euridice... Însă Orfeu mai prezintă și alte trăsături de Mare Șaman: priceperea în ale vindecării, dragostea pentru muzică și pentru animale *farmecele*, puterea divinatorie... În sfârșit, un ultim amănunt din mitul lui Orfeu este clar șamanic: tăiat de bacante și aruncat în Hebron, capul lui Orfeu plutind pe apă, cântând până la insula Lesbos. Aici a slujit drept oracol precum capul lui Mimir, ori și craniile șamanilor yukaghir au un rol în divinație.” (Eliade 1997, 359).

Este evident ca, Orfeu era un magician al cuvântului cântat, al armoniei și al ritmului. În cântul lui Orfeu, ritmul poetic și melodic era atât de sublim încât se transforma în incantație cosmică, care punea în mișcare întreaga creație. Șaman sau nu, divinul cântăreț al firii devine centrul unui nou cult esoteric – orfismul. Unul din principalele ritualuri constând în dezmembrarea simbolică a unui trup (conform nefericitei sale experiențe) și scufundarea neofitului în Tartar pentru a renaște. Imnurile orfice relevă valoarea cosmogonică a muzicii, dimensiunile sale profund catarhice. Tatăl lui Orfeu, zeul Apollo, este cel care menține universul într-o mișcare etern armonioasă prin sunetele lirei sale, iar *plectrul* cu care ciupește coardele nu este altceva decât lumina soarelui însuși. Să nu uităm ca, Apollo e cel care pune lira în mâinile lui Orfeu, imediat ce apare pe lume. Dacă Orfeu este arhetipul cântărețului muritor, Apollo este muzica însăși,

„De-a lungul și de-a latul boltei domnești mereu înfloritor, /Cu lira ta al cărui sunet atinge granițele firii / ... iar armonia ta urzește destinul omenirii-ntregi; / Tu iarna o-mpletești cu vara, pe amândouă deopotrivă, / Iscând prin grave strune iarna și prin voioase strune vara / Ci primăvara –nmiresmată o chemi prin ritmuri doriene”. (Hesiod 1987, 206)

### 3. Mitul lui Orfeu în muzică

Considerat ca fiind arhetipul muzicianului, Orfeu devine primul (și cel care apare cel mai frecvent) erou de operă. Muzicienii insistă asupra momentului plutirii pe apă a capului său *cântător*, cântecul găsindu-și ecoul în stânci, munți și în arbori. Aceasta amplificare fantastică a sunetului muzical face ca întreaga natură să cânte în locul lui. Primii creatori de operă au considerat că, cea mai importantă scenă a mitului este scena în care Orfeu apare în fața stăpânului lumii întunericului și o eliberează pe Euridice prin muzică. Astfel, prin intermediul muzicii de operă, spectatorii au rezonat profund cu povestea nefericitului Orfeu, rațiunea făcând loc miraculosului și fanteziei fără limită. Este cunoscut faptul că, opera ca gen a luat naștere prin „Orfeu” a lui Monteverdi. Semnificativă, pentru întregul spectacol este scena „recitar cantando” din Actul 2, în care un Mesager (soprano) îi aduce lui Orfeu (tenor) vestea morții lui Euridice, după care el își deplânge soarta și făgăduiește că va coborî în Infern pentru a o aduce înapoi. În esență, scena este un recitativ elaborat, acompaniat de diverse instrumente care susțin armoniile. Cuvintele sunt însă cântate într-un ritm liber, bazat mai mult pe vorbire, linia vocală urmărind atât intonația, cât și înțelesul simbolic pe care îl transmit publicului. În scena cu nimfele ce dau năvală, încercând să o readucă pe Euridice la viață, cuvintele rostite au un ritm mult mai rapid și mai năvalnic decât orice alt text. Iar singura dată când se repetă un cuvânt este atunci când Mesagerul imită geamătul muribundeii „Orfeu, Orfeu”, după care libretul impune o tăcere și o solemnitate prin care se evocă moartea eroinei. Momentul în care Orfeu dă răspuns relatării Mesagerului, repetă cuvintele de parcă nu le-ar înțelege: „Ești moartă? Moartă? (...) m-ai părăsit? m-ai părăsit, iar eu rămân aici?”. La finalul bocetului, își anunță hotărârea de a coborî în abis după iubita sa pierdută. În aceasta scenă, vocea cântărețului trebuie să coboare până la cea mai gravă notă. Într-o atmosfera sumbră, își ia rămas bun de la pământ, cer și soare, muzica completând inspirat tragismul scenei.

„În nenumărate descrieri ale operei timpurii, citim că Orfeu încearcă zadarnic să-i impresioneze pe zeii cu coloratura sa, nereușind să-și deschidă calea către Infern decât după ce apelează la un cântec pornit din suflet, în care cuvintele sunt limpede perceptibile... Orfeu: nu-l farmeca pe Charon (bas) ca să îl ajute să traverseze râul Styx, departe de așa ceva. Cântecul lui, de eroidic ce este, nu reușește decât să îl adoarmă pe Charon, oferindu-ne astfel o combinație de comedie și de solemnitate mitică ce poate părea stranie chiar și în zilele noastre”. (Carolyn Abbate și Parker 2019, 52).

Tragismul mitului lui Orfeu este casat de către reformatorul Gluk și de către libretistul Calzabigi. În scena Infernului, eroul este întâmpinat de spiritele rele ale întunericului, de furii care vor să îl înspăimânte și să-l întoarcă din drum. Însă Orfeu nu renunță, glasul și lira sa cântă tot mai intens durerea pierderii lui Euridice. În această scenă, Gluk a compus un solo, care se transformă punând accent pe soluția improvizației muzicale, prin care apăreau diferite nuanțe ale melodiei, cu treceri sinuoase de la registru acut în cel grav, toate în speranța că va putea îndupleca furiile.

Furiile răspund cu un „Nu” repetat la început răsunător, pentru ca apoi să se estompeze în patru segmente, vocile reunindu-se într-un acord consonant în gama majoră. Criticii remarcă faptul că, linia vocală a lui Orfeu evită *melismele elaborate*, în sensul că nici unei silabe din text nu îi sunt atribuite mai mult de două note. După primul atac, furiile nu sunt convinse încă. Atunci, Orfeu încearcă din nou cu un al doilea vers poetic și cu o muzică în întregime nouă. După un alt refuz, Orfeu apare cu o a treia variantă muzicală, muzicianul dispunând de o imaginație fără limite. Cântarea într-un final le emoționează, dar furiile nu se eliberează nici o clipa de *jugul lor ritmic*, fiind condamnate muzical la o anumită monotonie. În final, Orfeu primește permisiunea de a pătrunde în Infern. Istoricii operei menționează că această scenă a devenit celebră de la bun început, sunetele ei rezonând prin compozițiile instrumentale și cele de operă în deceniile care au urmat. Din punct de vedere al conținutului metafizic însă, opera lui Gluk reprezintă un compromis estetic major. În sensul ca, momentul în care Orfeu o ia de mână pe Euridice să o readucă pe pământ, aceasta nu înțelege de ce soțul său refuză să o privească. De ce a coborât pentru ea în Infern și a înfruntat furiile, dacă nici măcar nu se uita la ea? În zadar, încearcă cântărețul să o convingă să-l urmeze în tăcere „ea nu are ce face cu viața lipsită de dragostea lui Orfeu. Nemaiputând suporta acest chin, Orfeu își îmbrățișează soția, dar așa cum era hotărât de zei, în aceeași clipă, Euridice moare”. (Gabriela Constantinescu, Daniela Caraman-Fotea, Grigore Constantinescu, Iosif Sava 1971, 175). Disperat, Orfeu își dă seama că a pierdut-o pentru totdeauna și suferința sa nu mai cunoaște margini. De aceea, încearcă să se sinucidă cu un pumnal. Dar, e salvat de zeul Amor care e impresionat de profunda dragoste a lui Orfeu; astfel încât, o atinge ușor pe Euridice, readucând-o la viața și la iubire. Desigur că acest final fericit nu corespunde mitului tragic, fiind mai degrabă o cerință a saloanelor literare ale vremii.

Degradarea progresivă a mitului, continuă prin „Orfeu în infern” a lui Offenbach, cu un libret semnat de Ludovic Helevy și Hector–Jonathan Cremieux. Opereta este o versiune burlescă a mitului, având ca sursă de inspirație realitățile politice ale vremii. Orfeu ajunge în lumea de dincolo pentru a-și salva soția, dar Jupiter le poruncește zeilor să pornească toți spre Infern, pentru a verifica ce se întâmplă de fapt cu Euridice. Zeii se adună greu la chemarea stăpânului, întrucât și-au petrecut toată noaptea pe străzi petrecând și căutând să seducă soțiile altora. Ajungând în Infern, Jupiter află că soția lui Orfeu a fost violată de Pluto. Pentru a scăpa de pedeapsă, Pluto îi incită pe zei împotriva lui Jupiter, punând la cale un complot. Complotul este deturnat de Jupiter, care își salvează astfel domnia. Totul se termină în Actul 4 cu o colosală petrecere în Infern. Bucurându-se de suferința lui Orfeu, toți zeii izbucnesc în urale, atunci când Jupiter îl păcălește pe sărmanul cântăreț să privească înapoi spre Euridice. Opereta a avut un mare succes și această abordare burlescă nu a surprins neplăcut publicul; dat fiind faptul că, parodiile despre Antichitatea greacă erau un fenomen foarte răspândit în Franța acelor vremuri. Ironia și sarcasmul politic sunt la ele acasă, analogia dintre tirania lui Jupiter și cea a dictatorului Napoleon al III-lea fiind evidentă. Scena în care

se strigă „Să doborâm aceasta tiranie / Acest regim este fastidios” este pusă pe muzica din Marseillaise.

„În al Doilea Imperiu Francez era o muzică sinonimă cu revoluția, astfel că, dacă libretul era o alegorie politică contemporană, mesajul era la limita înaltei trădări. Dar, firește, totul se petrecea în cadrul unei glume, ceea ce a scos-o de sub incidența cenzurilor.” (Abbate Carolyn și Parker Roger 2019, 253).

Desprinzându-se mult de înălțimea filosofică a mitului, opereta a fost îndreptată spre demascarea tiraniei și spre glorificarea ideii de libertate.

Muzica este singura artă care exprimă universalul, transcendența care coboară. Filozoful german Schelling susține că muzica este „plăsmuirea infinitului în finit” (Schelling 1992, 206). Această idee, este susținută de Pitagora, prin muzica sferelor și continuată strălucit de Nietzsche, Schopenhauer și Hegel. Văzut ca arhetipul și modelul exemplar al muzicianului, Orfeu își spune tragica poveste însoțit de strunele lirei sale. Lira, care unește pământul cu cerul, pământul cu Infernul. După tragica sa moarte, zeii îi așează lira pe cer, formând constelația Lirei. Orfeu traduce creator mitul greierilor descris de Platon în dialogul „Phaidros” (Platon, 2016). La fel ca și greierii, Orfeu moare cântând, capul său plutind pe apele râului Hebrun nu încetează să cânte. Începând din epoca Renașterii *mitul lui Orfeu* este adus în lumea muzicii, dând naștere unor capodopere, care au rămas în istoria muzicii universale. Apariția operei ca gen este legată de Orfeu, întrucât prima creație de opera este „Orfeo” a lui Monteverdi; urmată fiind de Orfeul lui Gluk și de versiunea burlesca a mitului „Orfeu în Infern” a lui Offenbach.

### Bibliografie:

- Abbate, Carolyn și Parker, Roger. 2019. *O istorie a operei*. Trad. de Cosmin Nedelcu. București: Ed. Vellant.
- Bălan, George. 1973. *Muzica și lumea ideilor*. București: Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România.
- Bălan, George. 1965. *Muzica. Tema de meditație filozofică*, București: Ed., Științifică, București.
- Constantinescu, Gabriela; Caraman-Fotea, Daniela; Constantinescu, Grigore; Sava, Iosif. 1971. *Ghid de Operă*. București: Ed. Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor.
- Dumitriu, Anton. 1986. *Eseuri*. București: Ed. Eminescu.
- Hesiod. 1987. *Orfeu. Poeme*. Trad. Ion Acsan, București: Ed. Minerva.
- Eliade, Mircea. 1997. *Șamanism și tehnicile arhaice ale extazului*. Trad. Cezar Baltag. București: Ed. Humanitas.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1966. *Prelegeri de Estetică*. vol.II. București: Ed. Academiei.
- Liiceanu, Gabriel. 1993. *Tragicul*. București: Ed. Humanitas.
- Nietzsche, Friedrich. 1978. *Nașterea tragediei*. Trad. Ion Dobrogeanu Gherea și Ion Herdan București: Ed. Meridiane.
- Otto, Walter F. 1995. *Zeii Greciei. Imaginea divinității în spiritualitatea greacă*. Trad. Ileana Snagoveanu-Spilberg, București: Ed. Humanitas.
- Platon. 2016. *Phaidros sau Despre frumos*. București: Ed. Humanitas.



Schelling, F. W. J. 1992. *Filosofia artei*. Trad. Radu G. Pârvu. București: Ed. Meridiane.