

caiete critice

9 771220 635006



Revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă

Director: Eugen SIMION

NR. 10 (384) • OCTOMBRIE 2019

JEAN-ROBERT PITTE:
LES CARACTÈRES ORIGINAUX
DE LA GÉOGRAPHIE DE LA FRANCE

PRIM-PLAN: GEORGE ENESCU
ECOURILE UNEI MOȘTENIRI

DORIS MIRONESCU:
PERPESSICIUS: SOLDATUL,
CAVALERUL, CĂLUGĂRUL

ANDREEA APOSTU:
SANATORIUL ȘI OMUL-ARTEFACT.
PORNIND DE LA O ANALIZĂ
A OPEREI LUI MAX BLECHER

ILEANA GAE:
ETIMOLOGIA POPULARĂ,
O CAPCANĂ PERPETUĂ A LIMBII



Recurs la natură. Chateaubriand:
l'état d'âme și l'état de nature

Fragmente critice de Eugen SIMION



caiete critice

Numărul 10 (384) / 2019

ISSN: 1220-6350 / ISSN (on-line): 2285-5041

Revistă indexată CNCS, Scipio, Erihplus

REDACȚIA:

Eugen SIMION
director

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

Mihaela BURUGĂ
secretar de redacție

Bianca BURȚA-CERNAT

Ștefania MIHALACHE

Oana SOARE

Andreea TELIBAN

Paul CERNAT

Alexandru DUMITRIU

DTP: Mihăiță STROE

COLEGIUL ȘTIINȚIFIC:

Mihai CIMPOI

Jacques DE DECKER (Belgia)

Serge FAUCHEREAU (Franța)

Valeriu IOAN-FRANC

Jaime GIL ALUJA (Spania)

Radivoje KONSTANTINOVIĆ (Serbia)

Michael METZELTIN (Austria)

Thierry de MONTBRIAL (Franța)

Evanghelos MOUTSOPOULOS (Grecia)

Basarab NICOLESCU

Eugen SIMION

Virgil TĂNASE

Dumitru ȚEPENEAG

Revistă editată de
Fundația Națională
pentru Știință și Artă,
Grupul interdisciplinar
de reflecție și Editura Expert,
sub egida Academiei Române

ERIHPLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

SCIPIO
SCIENTIFIC PUBLISHING & INFORMATION ONLINE

site: caietecritice.fnsa.ro
e-mail: caietecritice@gmail.com

CUPRINS

10 / 2019

3

FRAGMENTE CRITICE

Eugen SIMION

Rekurs la natură. Chateaubriand: l'état d'âme și l'état de nature

An Appeal to Nature. Chateaubriand: a State of Mind and a State of Nature

15

A GÂNDI EUROPA

Jean-Robert PITTE

Les caractères originaux de la géographie de la France

Caracterele originale ale geografiei Franței

25

PRIM-PLAN: GEORGE ENESCU

Ecourile unei moșteniri

The Echoes of a Legacy

26

Mihăiță STROE

Oleg Garaz: „Cantitatea de evenimente a obturat, într-o bună măsură, țința Festivalului «George Enescu»”

Oleg Garaz: “The number of events obscured to some extent the target of «George Enescu» Festival”

34

George NEAGOE

Jurjac și salamandra

Jurjac and the Salamander

37

Mihăiță STROE

Ion Piso: „Nu Enescu are nevoie de noi, ci noi avem nevoie de Enescu!”

Ion Piso: “It is not Enescu who needs us, it is us who need Enescu!”

46

ACTUALITATEA ARTELOR

Alexandru DUMITRIU

Radu Comșa: „Școala de pictură de la Baia Mare, o pată de culoare vie”

Radu Comșa: “The Baia Mare painting school, a bright spot”

51

Doris MIRONESCU

*Perpessicius: soldatul, cavalerul, călugărul**Perpessicius: the Soldier, the Knight, the Monk*

COMENTARII

59

Andreea APOSTU

*Sanatoriul și omul-artefact. Pornind de la o analiză a operei lui Max Blecher**The Sanatorium and the Artifact-Man. Starting from an Analysis of Max Blecher's Work*

69

Mihaela CONSTANTINESCU

*De la Homo narrans la Homo turisticus**From Homo narrans to Homo turisticus*

73

Ileana GAE

*Etimologia populară, o capcană perpetuă a limbii**Popular Etymology, a Perpetual Trap of the Language*

LIMBA ROMÂNĂ DE AZI

*Ilustrația copertei I: Grafica broșurii de popularizare
a Centenarului Enescu, realizată de Livia Piso (1981)*

EUGEN SIMION

Academia Română, președintele Secției de Filologie și Literatură,
directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”
*Romanian Academy, President of the Philology and Literature Section,
Director of the “G. Călinescu” Institute for Literary History and Theory*
e-mail: eugen.simion@fnsa.ro

Recurs la natură. Chateaubriand: *l'état d'âme* și *l'état de nature*

Abstract

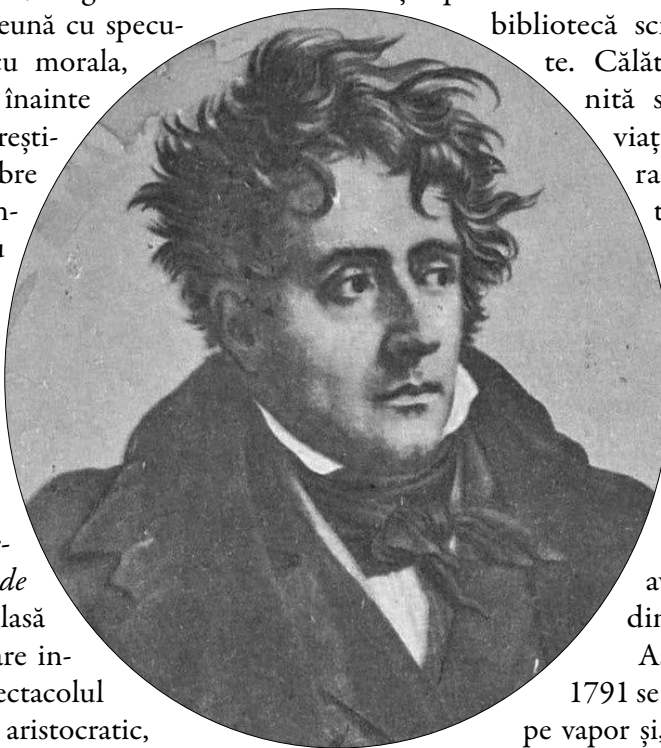
Fragment dintr-un studiu în pregătire, cu referință la natura românească – subiect estetic și personaj în literatura română din secolul al XIX-lea. Ca și Jean-Jacques Rousseau, Chateaubriand este cel care a redefinit, filosofic și estetic, în zorii modernității, relația dintre cel care percepe misterele naturii primitive (creație a divinității) și starea naturii ca atare. De aceea, este necesar ca, voind să determinăm formele estetice ale *peisajului* românesc, să pornim de la cei care au fixat normele *peisajului*. Autorul *Geniului creștinismului* și al *Memoriilor de dincolo de mormânt* intenționează, totodată, să scrie o epopee despre „l'homme de la nature”, așa cum îl vede un spirit format de cultura occidentală. Scriind-o, Chateaubriand nu s-a uitat, desigur, pe el însuși. Cuvinte-cheie: natură, peisaj, creștinism, melancolie, rău de existență, „răul secolului”

A fragment of an emerging study on Romanian nature – an aesthetical subject as well as a character of the XXth century Romanian literature. Like Jean-Jacques Rousseau, Chateaubriand is the one who redefined, from an aesthetical and philosophic standpoint, in the wake of modernity, the relationship between the one who perceives the mysteries of the primitive nature (a creation of Divinity) and the state of nature as such. For this reason, it is necessary that, in seeking to determine the aesthetical forms of the Romanian *landscape*, to start with the ones who established the norms of the landscape. The author of *The Genius of Christianity* and of the *Memoirs from Beyond the Tomb*, intends, at the same time, to write an epopee about “l'homme de la nature” as seen by a spirit born and raised in the Western culture. Writing it, Chateaubriand, did not, of course, forget himself.

Keywords: nature, landscape, Christianity, melancholy, spleen, “mal du siècle”

* Lucrare realizată în cadrul Proiectului *Prezervarea și valorificarea patrimoniului literar românesc folosind soluții digitale inteligente pentru extragerea și sistematizarea de cunoștințe* (INTELLIT), PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0821/Nr. 54PCCDI/2018.

Dacă Rousseau voia să fie botanist, pentru a putea descrie mai bine viața naturii, Chateaubriand, precursorul cel mai des invocat al romantismului și el însuși un romantic reprezentativ pentru generația de la 1820, a dorit toată viața lui să devină, pe lângă memorialist (*sa calité maitresse*), geograf. A și reușit într-o oarecare măsură să fie, studiind cu atenție pe geografi celebri și, mai ales, observând direct natura din mai multe părți ale lumii. A călătorit enorm – în America, în Orient, în Grecia, la Praga, în Insula Sfânta Elena, la Londra și la Ierusalim – și, pe unde a umblat, și-a notat impresiile. Un mare călător, unul dintre marii călători ai romantismului și, prin scrierile sale, a impus, putem spune, un gen literar în care poezia circula împreună cu speculația intelectuală, cu morala, istoria, geografia și, înainte de toate, cu religia creștină. Cărțile lui, celebre în toată lumea, fundamentale pentru noul curent de idei și noua sensibilitate europeană la începutul secolului al XIX-lea (*Geniul Creștinismului sau Frumusețea religiei creștine*, 1802, *Memorii de dincolo de mormânt*, 1848), lasă să se vadă cu ce mare interes urmărește spectacolul naturii acest spirit aristocratic, iubitor de antichități. Sau, mai precis, ceea ce el numește *l'état de nature* pentru a o deosebi de *l'état d'âme*. Reveriile lui au aceste două dimensiuni esențiale: religioasă și poetică, sub privirea atentă a unei științe la care, așa cum am arătat mai sus, poetul aspiră, dar nu ajunge să o stăpânească. Promite, de aceea, într-un rând să suplinească prin poezie ceea ce a pierdut sau va pierde, în continuare, prin



știință. Sigur este că, din aceste pierderi și recompense, au câștigat epica de călătorie (reveriile voiajului romantic) și *discursul [său] despre natură* memorabil, devenit punct de referință pentru literatura romantică, dar și pentru teoriile geocriticii moderne...

Încă de tânăr, la îndemnul surorii sale, Lucile (care se va sinucide în 1804), Chateaubriand încearcă să compună, în versuri, „tablouri ale naturii”, iar ceva mai târziu, sub influența lui Rousseau – al cărui fiu spiritual se consideră la început –, proiectează să scrie o vastă epopee despre „l’homme de la nature”, cu gândul la pădurile virgine din America, acolo unde, crede el, există încă oameni care trăiesc în sălbăcie. Se pregătește pentru această călătorie, cercetând în

bibliotecă scrierile de specialitate. Călătoria științifică, menită să informeze despre viața omului în natura primordială, se va transforma însă – se observă ușor din *Memoriile de dincolo de mormânt* – într-o veritabilă călătorie inițiativă. Un model – al doilea după cel lăsat de Jean-Jacques Rousseau – ce va avea ecou în literatura din epoca sa și după...

Așadar: la 7 aprilie 1791 se îmbarcă la Saint Malo pe vapor și, la 11 iulie, ajunge la Baltimore. Merge spre Niagara, coboară, apoi, spre lacurile din Canada și, în continuare, spre confluența dintre Ohio și Mississippi. Ce vede și ce notează poate fi urmărit în *Memoriile...* citate, care, să mai spunem o dată, sunt mai mult decât atât: cuprind și meditații de ordin filosofic și religios, despre un spațiu fabulos și un destin (destinul omului pierdut în el) într-o natură în care n-a pătruns încă civilizația. Chateaubriand

notează cu oarecare obiectivitate *l'état de nature*, dar, se observă limpede la lectură, că „epopeea indiană” este îmbogățită, literar, de imaginația sa liberă, asociativă, productivă. El încearcă acum să ajungă la o viziune nouă despre om și natură. Reușește? În 1801 publică *René* și, în 1805, *Atala*, mici narațiuni ce au un imens succes. În vara anului 1801 scrisese *Geniul Creștinismului*, care apare peste un an (1802) în cinci volume. La o nouă ediție, autorul i-o dedică Primului Consul, adică lui Napoleon, de care se va despărți după uciderea Ducei d'Enghien. Operă capitală, ca și *Memoriile...*, despre omul care tocmai se forma moral și spiritual, despărțindu-se de mentalitățile medievale, dar și de raționalismul enciclopediștilor...

Biografia lui François-René, Viconte de Chateaubriand, e fabuloasă și ambiția sa de a regândi și redefini condiția omului în pragul unei noi civilizații și sensibilități este enormă. Nu-i lipsesc nici ambițiile sociale și pasiunile sentimentale. Ministru, ambasador la Berlin și Londra, gazetar strălucit, membru al Academiei Franceze, bărbat adorat și iubit cu pasiune de marile frumuseți feminine ale epocii, începând cu Pauline de Beaumont, urmată de Delphine de Custine – sora celei dintâi

–, până la celebra Juliette de Recamier, scriitorul are o biografie demnă, într-adevăr, de opera sa. Goethe recunoaște în el „un retor și un poet de mare anvergură”, iar Lamartine – mai reticent – nu ezită, totuși, să vadă în el un „Rubens al stilului”. Gide are însă ezitări și, în cele din urmă, îl preferă pe Stendhal.

Dar să ne întoarcem la tânărul Chateaubriand, care vrea să scrie o epopee „l'homme de la nature” și, pentru a duce la capăt

acest proiect ambițios, părăsește Franța și merge în *Lumea Nouă* pe cale de constituire pentru a scrie o epopee – paradoxal – despre „omul primitiv”. Scrie mai întâi două mici romane (*Atala* – 1801 și *René* – 1802), retipărite, în 1805, împreună. Ele fac parte dintr-un proiect epic mai vast – *Les Natchez* –, apărut mult mai târziu (1826). Personajele circulă (îndeosebi René) de la o narațiune la alta. Ele au impus în literatură o tipologie și, prin ea, un tip de sensibilitate maladivă numită *le mal du siècle*. *Atala* este produsul a două rase (indian și european) și, creștină, ea nu ajunge să împace în sufletul său antagonismele dintre cele două religii. Sălbatică

și moralmente pură, ea nu găsește o conciliere între religie și dragoste, sfârșind prin a se sinucide. Gest violent, fără a fi motivat în totalitate. Sigur este că *Atala* sugerează, în tipologia epicii romantice, tipul femeii „încântate de îngerul melancoliei” (Saint-Beuve) și, cuprinsă de acest *rau al secolului* pe care îl întâlnim, ulterior, și în proza confesivă a lui Musset și chiar în romanul lucidului realist Stendhal.

Din *Atala* se detașează ampla descriere a naturii virgine (călătoria pe care o face *Atala* cu Chactas – simbol al acestei sălbăticiei misterioase și complexe

– pe malul unui fluviu necunoscut înconjurat de păduri miraculoase. René – personajul din narațiunea omonimă – este și el – chiar mai pregnant, mai complex – un erou al melancoliei. Romanul a fost cuprins mai întâi în *Geniul Creștinismului* (1802) și, după mărturisirea autorului, rolul lui este să illustreze ideea că religia creștină „a modificat raporturile dintre pasiuni, schimbând bazele viciului și ale virtuții”. René suferă, încă din copilărie,

Cărțile lui Chateaubriand, celebre în toată lumea, fundamentale pentru noul curent de idei și noua sensibilitate europeană la începutul secolului al XIX-lea (Geniul Creștinismului sau Frumusețea religiei creștine, 1802, și Memorii de dincolo de mormânt, 1848), lasă să se vadă cu ce mare interes urmărește acest spirit aristocratic, iubitor de antichități, spectacolul naturii

de o maladie indefinită și este obsedat de spectacolul morții. Dezamăgit de lumea în care a crescut și urmărit de un persistent sentiment al neantului vieții, decide să plece în America, pentru a cunoaște solitudinea mării naturi. Descoperă, într-adevăr, solitudinea și măreția naturii virgine, dar nu află liniștea sufletului și nu scapă nici de sentimentul neantului. După mai multe aventuri, cum ar fi durerea provocată de sinuciderea surorii sale, Amélie (o ipostază, zic criticii săi, a surorii reale, Lucile), sau conflictele pe care le stârnește în comunitatea indiană, René – bolnav de un rău neidentificat – se sinucide în singurătatea naturii. Modelul recomandat de Rousseau este, așadar, un eșec.

Romanul produce, la apariția lui, mari emoții și, întocmai ca *Suferințele tânărului Werther* (apărut în 1774 și, într-o ediție completă, în 1782), *René* devine repede un model literar și chiar un model moral pentru tineri. Modelul se bazează pe această boală nedefinită a sufletului. Să observăm că filosofia de existență la care ajunge René, trăind printre arbori, este în frapantă contradicție cu idealul creștin – altfel zis, cu modelul „frumuseților poetice și morale ale religiei creștine” pe care le recomandă Chateaubriand în *Geniul Creștinismului*. Un paradox în logica morală a narațiunii. Nu este nici ultimul, pentru că, om al acțiunii și filosof al creștinismului în avangarda spiritului literar din epoca sa, Chateaubriand face din eroul său un profet al melancoliei și al plictisului. Condiția pe care și-o atribuie, ca experiment, și anume refugiul în natura primordială, nu-i vindecă răul din suflet. Încă o dată: cum se împacă frumusețea morală creștină cu această *filosofie a incompletitudinii* omului romantic pe care Chateaubriand a intuit-o înaintea filosofilor de profesie? Scriitorul se apără, dând vina pe Jean-Jacques

Rousseau, primul care „a introdus aceste reverii atât de dezastruoase și culpabile; izolându-se de oameni, abandonându-se viselor sale, el a reușit să convingă o mulțime de tineri că este frumos să se arunce în valurile vieții”. Mai mult – scrie Chateaubriand în *Défence du «Géni du Christianisme»*, răspunzând celor ce îi contestă ideile –, el n-a făcut elogiul acestei perfide maladii a spiritului (răul de existență) de care suferă eroul său René, a vrut doar „să denunțe consecințele funeste provocate de acest viciu nou”.

Sigur este că acest discurs complex (literar, filosofic și, repet, moral) se desfășoară într-un spațiu mirific (natura rămasă în formele ei primordiale). Natura – în plenitudinea și misterele ei – rămâne, în fond, subiectul esențial în aceste scrieri de tinerețe, vegheate de un simbolism spiritual extraordinar de inventiv. Să precizăm, de la început, că Chateaubriand *nu descrie* natura, ci intuiește în ea și transpune în însemnările sale de voiaj *miraculosul din natură*. Dorința lui este, cum mărturisește, să creeze, observând natura mare, „o mitologie mică a naturii”. „Rapetisser la nature” – îndeamnă el. În realitate, natura originală pe care o reprezintă Chateaubriand este plină de grandoare și mister; mitologia literară inspirată de natură nu micșorează nicidecum natura, îi dă doar expresivitate și dimensiune spirituală. Există, au observat toți criticii săi, o veritabilă *poetică și o spiritualitate a spațiului* în aceste *peisaje* eseistice. Aceea

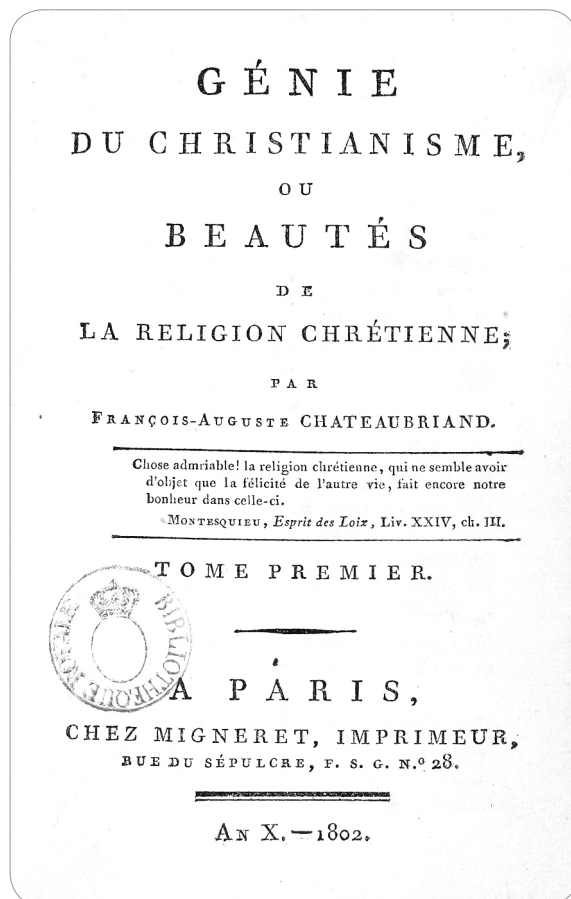
Chateaubriand nu descrie natura, ci intuiește în ea și transpune în însemnările sale de voiaj miraculosul din natură. Dorința lui este, cum mărturisește, să creeze, observând natura mare, „o mitologie mică a naturii”

pe care el o definește, în forma ei abstractă, în capitolul despre *Poetica creștinismului* din opera cunoscută.

Înainte de a determina elementele acestei *poetici a spațialității*, să urmărim ideile autorului despre natură ca subiect de observație literară. O natură în care el bănuiește că se

ascunde o spiritualitate a infinitului și, deci, a divinității. O natură pe care *n-o trăiește* în chip direct și nu se grăbește să și-o asume afectiv, ca predecesorul său, Rousseau, dar o cercetează cu atenție, căutând să descopere *profundul, miraculosul, scripitorul* și, desigur, *religiosul* din ea. Caută, așadar, frumosul și este de părere că arta nu trebuie să imite monstruosul din natură. „Să pictăm natura – scrie el în *Eseu asupra Revoluției* – dar natura frumoasă.” O idee ce va fi contestată – și pe drept –, pentru că natura nu-i nici frumoasă, nici urâtă – numai cel care o observă și o recrează (artistul) o poate face frumoasă sau urâtă, în funcție de talentul său.

Natura, vom vedea de îndată, trebuie să aibă pentru Chateaubriand și alte însușiri, în afară de calitatea de a fi frumoasă. Să fie, de pildă, accesibilă, să nu ceară un efort insuportabil, cum precizează el în niște „reflecții despre peisajele montane”, publicate în „Mercure de France”, în 1806, sub titlul *Voyage au Mont-Blanc*, uitate de bibliografii și biografii scriitorului până ce Alain-Michel Boyer le-a reimprimat în 1994.¹ Este o scriere, vom constata, interesantă pentru tema noastră (natura ca subiect de reflecție și ca obiect estetic în literatura de călătorie romantică) și, evident, pentru *poetica spațialității*, așa cum o gândește Chateaubriand. Ea are o notă oarecum singulară în raport cu alte scrieri, pentru că peisagistul manifestă un oarecare „cynisme allègre” în impresiile alpestre, cum observă eseistul citat. Are dreptate, vom constata, numai pe jumătate, căci Chateaubriand nu respinge, în totalitate, peisajul alpin, ci numai părțile lui golașe și greu accesibile. Se arată mai ales reticent față de „l'emballement de l'imagination”, când este vorba de formele amorfe, inexpresive ale universului din afară. Cu alte cuvinte, el se arată reticent și malițios în primul rând față de stilul lui Rousseau, de care se desparte. Alain-Michel Boyer este îndreptățit, în acest caz, să scrie în prefața



acestei opere de tinerețe că Chateaubriand *se încăpățânează* – *chiar cu oarecare insolență* – să ia peste picior *iluziile rousseauiste* și să se întrebe dacă nu cumva *ora stendhaliană* a sunat ceva mai devreme în literatură?! Ora, adică, exactă în epică, stilul Codului Penal. Nu-i o interogație inutilă. Chateaubriand este și din acest punct de vedere un premergător al modernității. Crede și el, ca și Stendhal, că *frumosul este adevărul* și că *doar adevărul face plăcere*.

Voyage au Mont-Blanc este, repet, o carte specială. Specială, întâi, pentru genul pe care vrea să-l illustreze (să noteze o experiență în mijlocul naturii) și, în al doilea rând, specială în raport cu celelalte scrieri ale lui Chateaubriand. Lipsește aici sugestia de măreție a naturii, lipsește din descriere și nuanța religioasă din reflecțiile turistului decis să cunoască

¹ Vezi Chateaubriand, *Voyage au Mont-Blanc, réflexions sur le paysage de montagnes*. Précédé de *Le génie de soupçon* par Alain-Michel Boyer, Ed. Séquences, Rézé, 1994.

misterele muntelui. Autorul părăsește Geneva într-o dimineață nebuloasă, ajunge la Servoz în momentul în care începe să se lumineze și, de aici, merge spre Valea Chamouni, unde se oprește până a doua zi. Descoperă, apoi, ceea ce se cheamă Marea de Gheață și este impresionat, dar nu prea tare, de ceea ce vede. Notează impresiile în stil de proces-verbal, chiar cu un accent de pedanterie a exactității. Curios, încă o dată, la un spirit liric atât de profund și așa de imaginativ ca autorul *Geniului Creștinismului*. În acest mod simplu, rece, exact este scris întreg eseul. Autorul face – ca un geolog, putem spune – o veritabilă radiografie a peisajului. Privește Marea de Gheață de pe vârful Montvert și, în loc să-și exprime extazul și să înregistreze miraculosul naturii primordiale, se apucă să numere golurile, iregularitățile reliefului. Privire de geolog, repet, nu de artist fascinat de sălbăticia muntelui, nici – se va vedea – de mitologia lui: „Les pointes de glace imitent les formes et les déchirures de la haute enceinte de rocs qui surplombent de toutes parts: c’est comme le relief en marbre blanc des montagnes environnantes”.

Cu această perspectivă aridă în față, peisagistul (să-l numim convențional astfel, cu toate că Chateaubriand nu are deloc de gând, în această experiență, să picteze frumosul din natură, cum ne prevenise), peisagistul fără chef de peisaj, zic, face o primă reflecție despre modul de a percepe vârfurile inaccesibile ale Alpilor: a) acoperiți de nori sau b) fără nori. Când norii îi domină și îi ascund, spune el, „scena este animată, dar obscură și confuză, atât de tare încât nu mai poți distinge detaliile”. Când norii sunt risipiți de vânt, peisajul Alpilor devine de-a dreptul dezolant. Cum, probabil, Chateaubriand a asistat la cele două ipostaze, înregistrează aceste priveliști antagonice. Alpii cu nori oferă un spectacol plin de guri de himere, de sfînși și de alte forme de monștri din mitologiile Antichității:

„J’ai vu au-dessus de Servoz un piton chauve et ridé qu’une nue traversait obliquement

comme une toge; on l’aurait pris pour la statue colossale d’un vieillard romain. Dans un autre endroit on apercevait la partie cultivée de la montagne; une barrière de nuages arrêta la vue au sommet de cette pente défrichée, et au-dessus de cette barrière s’élevaient de noires ramifications de rochers qui imitaient des gueules de Chimère, des Sphinx, des têtes d’Anubis, et diverses formes des monstres et des dieux de l’Egypte”.

Iar când norii sunt împrăștiati de vânt, atunci călătorul vede ceva, dar ceea ce vede îl întristează. Nici vorbă despre o imagine a măreției, doar fantomele aridității, sunetele apocaliptice ale prăbușirii apelor în grotle de gheață:

„Ils se cachent et se découvrent tour à tour: tantôt un bouquet de verdure se montre subitement à l’ouverture d’un nuage comme une île suspendue dans le ciel; tantôt un rocher se dévoile avec lenteur, et perce peu à peu la vapeur profonde comme un fantôme. Le voyageur attristé n’entend que le bourdonnement du vent dans les pins, le bruit des torrents qui tombent dans les glaciers, par intervalle la chute de l’avalanche, et quelquefois le sifflement de la marmotte effrayée qui a vu l’épervier des Alpes dans la nue”.

Și, totuși, există un moment bun pentru a aprecia peisajul alpin: atunci când cerul este senin și muntele este privit nu de aproape, ci de departe, ca într-o pictură în care cerul, norii și muntele se pierd în depărtare. Atunci – concede dificilul, exigentul Chateaubriand, iritat de priveliștea vârfurilor golașe – imaginația începe să-și creeze peisajele de care are nevoie: „Aceste vârfuri ascuțite, sub cupola transparentă a cerului, se aseamănă cu niște fragmente superbe ale istoriei naturale, cu arbori frumoși de coral sau de stalactite închise într-un glob de cristal pur”. Tribul vegetal alpin are un monarh care domnește peste un popor de copaci mutilați de fulger și de foc. Călătorul Chateaubriand îl fixează într-un tablou în culori sumbre:

„Cette tribu Alpine a un roi que les guides ont soin de montrer aux voyageurs: c'est un sapin qui pourrait servir de mât au plus grand vaisseau. Le monarque seul est sans blessure, tandis que tout son peuple autour de lui est mutilé: l'un a perdu sa tête, l'autre une partie de ses bras; celui-ci a le front sillonné par la foudre; celui-là le pied noirci par le feu des pâtres. Je remarquai surtout deux jumeaux sortis du même tronc, qui s'élançaient ensemble dans le ciel. Ils étaient égaux en hauteur, en forme, en âge; mais l'un était plein de vie, et l'autre était desséché”.

Nu-i un peisaj poetic, dar este unul ce se poate reține în acest eseu în mare parte demitizant. Voiajorului alpin îi place, dintre speciile vegetale, *pinul*. Îi admiră arhitectura brațelor dispuse ca o piramidă și trunchiul ca o coloană zvârlită. Elementul de referință este – și aici – cultura. Natura percepută și judecată prin formele civilizației și ale artei. O pădure de pini îi dă – s-a reținut – sentimentul unui trib condus de un rege – un arbore bătrân și falnic ca un catarg de vapor mare. Potrivit manierei semnalate mai sus, Chateaubriand confruntă acest trib al arborilor alpini cu versurile lui Virgiliu. Versurile vorbesc despre fiii gemeni ai lui Daucus, care seamănă atât de mult, încât părinții nu-i mai pot distinge. Numai moartea, așadar, diferențiază oamenii și pinii... Nu este unica dată când Chateaubriand pune natura, să zicem, sub tutela culturii. Sau, mai exact, când descrie *l'état de nature* folosind „umanitățile” și fantezia *stării de suflet*. Pinul are și o valoare morală în peisajul alpin, e de părere scriitorul. El anunță „singurătatea și dificultatea (indigența) muntelui”. Este companionul savoiardului sărac și împarte cu el același destin. Cresc și mor în același fel, neștiuți de nimeni. Vorbind de soarta lor (om și arbore), peisagistul renunță la răceala stilului său și devine liric. Adică așa cum îi stă bine lui Chateaubriand. Profund și liric, filosof și fundamental creștin. Prinde muzica pinilor și parfumul lor aromatic și plăcut. Asta îi amintește de *Lumea Nouă* și de reveriile pe care le-a trăit:

„Les bruits du pin, quand ils sont légers, ont été loués par les poètes bucoliques; quand ils sont violents, ils ressemblent au mugissement de la mer: vous croyez quelquefois entendre gronder l'océan au milieu des Alpes. Enfin, l'odeur du pin est aromatique et agréable; elle a surtout pour moi un charme particulier, parce que je l'ai sentie à plus de vingt lieues en mer sur les côtes de la Virginie. Aussi réveille-t-elle toujours dans mon esprit l'idée de ce nouveau monde, qui me fut annoncé par un souffle embaumé, de ce beau ciel, de ces mers brillantes où le parfum des forêts m'était apporté par la brise du matin; et comme tout s'enchaîne dans nos souvenirs, elle me rappelle aussi les sentiments de regrets et d'espérance qui m'occupaient, lorsqu'appuyé sur le bord du vaisseau, je rêvais à cette patrie que j'avais perdue, et à ces déserts que j'allais trouver”.

Pinul nu îl împacă, totuși, definitiv cu muntele pe autorul acestor însemnări capricioase. Se îndoiește, în continuare, de sublimitățile alpine elogiute de toți. Muntele nu îi place, mai spune o dată, decât atunci când îl privește de departe, ca în tabloul pe care l-a invocat. În interiorul muntelui totul îi pare dificil, indigest, incomod, obositor. Insistă asupra termenului de *oboseală*. Cum – sugerează propozițiile lui recalitrante – să fie ceva sublim când, pentru a ajunge la sublim, trebuie să ostenești atât de mult? O idee, evident, ce poate fi relativ ușor infirmată când este vorba de arta de a picta și chiar de arta de a descrie. Încă o dată: nu se poate face o pictură frumoasă pornind de la o *natură urâtă*? Nu se poate scrie expresiv despre materiile informe și sure ale naturii? Nicolas Poussin spune că există două moduri de a privi obiectele. Unul este de *a-l privi simplu*, altul de *a-l considera cu atenție*. Primul nu reprezintă altceva decât a percepe și a primi în chip natural obiectul, așa cum arată el, al doilea („voir un objet en le considerant”) cere să-l cercetezi „avec une application particulière le moyen de bien connaître ce même objet”. În

rezumat: primul mod de a percepe obiectul reprezintă o *operație naturală*, al doilea – pe care Poussin îl numește „Prospect” – reprezintă o operație mai complicată („une office de raison”) ce depinde de trei lucruri: „savoir de l’oeil”, „du rayon visuel” și „de la distance de l’oeil à l’objet”. Numai cei care sunt instruiți în acest sens – sugerează pictorul – pot judeca în chip corect arta peisajului. Vorbind de *civilizația picturală*, așa cum o creează și o determină Giotto, Lionello Venturi observă, în același sens, că, pentru Giotto un munte nu este *un fond*; *unicul fond este cerul*. Și mai departe: „contra fondului, el pictează nu numai imagini ale oamenilor, ci imagini ale stâncilor și arborilor; pentru Corot, munții sugerează imaginile unui orizont îndepărtat; pentru Giotto reprezintă o masă de stânci care au calități proprii: greutatea, soliditatea, durata și fracturile pe care i le-au provocat convulsiile geologice”. Lionello Venturi conchide: „există un sentiment foarte puternic al realității în stâncile lui Giotto, dar el este provocat nu de realitatea calităților citate: greutatea, soliditatea, durata etc”. Cu alte cuvinte: totul depinde nu de realitatea obiectului perceput de peisagist, ci de „la réalité des [ses] qualités”. Chateaubriand nu neagă vehement și limpede această posibilitate pentru artă, dar contestă, cu oarecare insistență, că peisajul natural – în cazul de față, peisajul muntelui – nu este, în sine, sublim. Căci, zice el:

„Această grandoare a munților, de care se face atâta zgomot, nu devine reală decât prin oboseala pe care ne-o dă. Cât despre peisaj, el nu-i deloc, pentru ochi, mai mare decât un peisaj ordinar”.

În fine, reflecția scriitorului devine verosimilă pentru că lasă să se înțeleagă că, nefiind decât un peisaj obișnuit, muntele poate fi sublimat într-un peisaj prin osteneala artei. Corect. Condiția, adaugă Chateaubriand, pentru ca muntele să fie frumos, este ca spectatorul să nu-l privească prea de aproape... Să consultăm pe pictori, insistă

autorul, ei știu cum să pună muntele pe pânză... Să privim, apoi, Alpii sub clar de lună. Luna le dă poezia pe care, altfel, în faptul zilei nu o au sau, mai bine zis, nu o vedem noi. Este limpede, Chateaubriand respinge, aici, convențiile literaturii turistice, sublimitățile automate, facile ale acestei literaturi copleșite de prejudecăți. Se opune, încă o dată, lui Rousseau, filosoful naturii sublime și al vieții pure în solitudinea naturii. Merită să cităm și acest fragment:

„Enfin je suis bien malheureux, car je n’ai pu voir dans ces fameux chalets enchantés par l’imagination de J.-J. Rousseau, que de méchantes cabanes remplies du fumier des troupeaux, de l’odeur des fromages et du lait fermenté. Je n’y ai trouvé pour habitants que de misérables montagnards qui se regardent eux-mêmes comme en exil, et aspirent au moment de descendre dans la vallée”.

Și, mai departe, acolo unde autorul *Geniului Creștinismului* atacă pe față ideea lui Rousseau, cum că „sous les hautes montagnes les méditations prennent un caractère grave, sublime, proportionné aux objet qui non frappent”, recurând, din nou, la Antichitate. Chateaubriand tranșează chestiunea grandorii, sublimității în-născute, inevitabile a muntelui, notând, în acord cu clasicii, că muntele reprezintă, dimpotrivă, nu grandoarea și sublimitatea, ci „le séjour de la désolation et de la douleur”. Promite, în final, cu gândul la văile necunoscute din *Lumea Nouă*, să viziteze de aici înainte munții mai modești din Grecia și din Iudeea...

★

Dar să revenim la priveliștile și la reflecțiile notate de Chateaubriand atunci când cercetează natura americană. Într-o seară se rătăcește în pădurea din preajma Niagarei și petrece aici o noapte de vis, într-un peisaj memorabil. Are predilecție pentru peisajele nopții, iar comentatorii săi îl consideră cel mai bun peisagist nocturn dintre romanticii din

primul val. Creștinismul, mai zice el, a alungat mitologia din natură (fantomele, zeii, populația de fauni și nimfe) și a redat naturii create de Dumnezeu puritatea și imensitatea ei. Pădurea este, de altfel, în viziunea lui Chateaubriand, locul în care au apărut „primele temple ale Divinității”. De la aceste modele primare ar fi învățat omul arhitectura. Nu exclude din peisaj nici *ruinele*. Ruinele aruncă „une grande moralité au milieu des scènes de la nature”. Este, probabil, primul care încorporează în peisaj (și, în genere, în natură ca sursă pentru artă) aceste semne ale trecutului. Cere, dar, călătorului să fie și un istoric („une espèce d'historien”): „datoria lui este să nareze cu fidelitate ceea ce a văzut și a auzit; nu trebuie nimic inventat și, de asemenea, nimic omis”. Ajuns în Grecia, lansează un țipăt de admirație și îngrijorare. Admirație – se înțelege ușor de ce; îngrijorarea este provocată de dezinteresul pe care îl arată grecii moderni pentru aceste vestigii grandioase ale Umanității: „Léonidas! Aucune ruine ne répète ce grand nom, et Sparte même semble l'avant-oublier”.

Călătorul eseist (căci aceasta este, cu adevărat, calitatea de voiajor a lui Chateaubriand) are și momente de depresie. Se simte, într-un rând, că societatea și natura l-au obosit. *L'ennui* (o boală romantică și, în forme agravante, o boală a spiritului postromantic; Baudelaire o introduce în poezie!) încolțește spiritul său, în genere, activ, curios să afle ceea ce este dincolo

de el și să capete o viziune verosimilă asupra Universului. Chateaubriand are un puternic sentiment al spațiului și imaginația sa cercetează marile întinderi necunoscute. El pare a avea în el o foame teribilă de vastitate, spiritul lui vrea să cuprindă infinitul, chiar dacă infinitul este de necuprins. „Am în mine – mărturisește el – o imposibilitate de a mă supune.” Călătorind în Grecia și în alte părți ale planetei, spiritul său însoțește, în chip inevitabil, „mișcarea gândirii și a soartei”. Preocupat, cum am notat deja, de *l'état de nature*, autorul nu ignoră omul care scrie. Adică pe sine. Mărturisește chiar că, oriunde ar fi și orice ar face, vorbește de sine („je parle éternellement de moi”). Ceea ce se verifică în însemnările de călătorie. Are timp, de pildă, ca, în mijlocul sălbăticiunilor, să se plângă (am văzut deja) de *plictiseala* care îl devorează și să adauge că este *un virtuos fără plăcere* și, *dacă ar fi criminal, n-ar avea remușcări*.

Descoperim cu surpriză că spiritul activ, „în-cântător” – cum îl consideră contemporanii –, are momente de descurajare. Iată o propoziție cioraniană în discursul său dominat, de regulă, de ideea armoniei și a miraculosului din natură: „Je voudrais n'être pas né ou être à jamais oublié”, scrie el într-un rând, în criză de melancolie. De uitat, în orice caz, istoria literară nu l-a uitat. Mai mult, îl socotește un antimodern care a creat, prin spiritul liber al literaturii sale, modernitatea europeană. Așa judecă lucrurile – și nu fără dreptate – un teoretician literar actual (Antoine Compagnon), autorul unei cărți de succes (*Modernii și antimodernii...*). Opinia lui este că nu modernii *forcenés* au creat modernitatea în substanța ei, ci conservatorii (în latură socială) și legitimiștii, monarhiștii, ca Chateaubriand sau, după el, Baudelaire (adversar al progresului). Aceștia au pus bazele modernității prin arta lor înnoitoare și prin ardoarea imaginației lor.

Ce-i curios este că autorul *Memoriilor...*, spirit pasionat până și de „murmurele tenebrelor”, dornic ca nimeni altul din generația lui să cunoască și ceea ce se găsește în afara civilizației și culturii sale – se simte uneori solitar, timid, și, atunci, se repliază în sine. Un paradox pe care îl

Chateaubriand are un puternic sentiment al spațiului și imaginația sa cercetează marile întinderi necunoscute. El pare a avea în el o foame teribilă de vastitate, spiritul lui vrea să cuprindă infinitul, chiar dacă infinitul este de necuprins. „Am în mine – mărturisește el – o imposibilitate de a mă supune”

cunoaște și artistul din plină modernitate. Pe de o parte pasiunea cunoașterii totalității lumii, pe de alta frica de *dehors*, refugiul în sine, teama de incompletitudine. O contradicție tipic romantică. Chateaubriand este conștient de acest paradox, căci iată ce scrie într-un rând: „ardoarea imaginației mele, timiditatea mea, solitudinea fac în așa fel încât, în loc să mă arunc *dincolo* [au-dehors], mă repliez în mine însumi”. În această stare a spiritului, imaginația – curioasă și fermecată de miracolele existențiale – continuă să circule. Ea caută peste tot, cum am observat, *le merveilleux* în natură, ca și în istorie (în epoca helenismului sau în întunecatul Ev Mediu).

Comentatorii săi semnalează faptul că două sunt caracteristicile *poeticii* sale: *o poetică a spațiului* și *o poetică inspirată de creștinism*. Să lăsăm deoparte poetica creștină și să vedem în ce fel se exprimă *poetica spațiului* care, într-adevăr, este esențială și angajează, dincolo de spațiu ca atare (*locul personal, geniul locului*), o spiritualita-

te mai profundă. O poetică în care frumosul se unește și este condiționat de un puternic sentiment al infinitului spațial și al prezenței divinității în creația sa.

Impresia pe care o ai când citești *peisajele* lui Chateaubriand (*peisaje* – repet – *eseistice!*) este aceea că imaginația scriitorului plonjează în infinitatea fremătătoare a fenomenelor naturale și în eternitatea lor. Folosind o sintagmă arhicunoscută, să spunem că lectorul modern are sentimentul – citind, de pildă, reveriile marine – că Dumnezeu nu s-a retras din lume după ce a creat-o. Frumusețea din natură este, așadar, o manifestare a divinității. Chateaubriand deplânge pe cei care n-o recunosc. El caută misterele divinității și, *ipso facto*, frumusețea lor morală și estetică în codrii virgini ai Americii și, în egală măsură, cu același entuziasm de „*personne éclérée*”, în peisajul de pe Acropole ori în spectacolul unei furtuni pe ocean. În toate peisajele, el percepe natura din perspectiva unui om din *l'état civilisé*. Iată cum este prezentat un voiaj în Atlantic în timpul unei furtuni. Plimbându-se pe puntea superioară a vasului, moralistul vede spectacolul înfricoșător și sublim dat de valurile agitate și ascultă sunetul surd al abisurilor:

„En mettant la tête hors de l'entrepont, je fus frappé d'un spectacle sublime. Le bâtiment avait essayé de virer de bord; mais n'ayant pu y parvenir, il s'était affalé sous le vent. A la lueur de la lune écornée, qui émergeait des nuages pour s'y replonger aussitôt, on découvrait sur les deux bords du navire, à travers une brume jaune, des côtes hérissées de rochers. La mer boursouflait ses flots comme des monts dans le canal où nous nous trouvions engouffrés; tantôt ils s'épanouissaient en écumes et en étincelles; tantôt ils n'offraient qu'une surface huileuse et vitreuse, marbrée de taches noires, cuivrées, verdâtres, selon la couleur des bas-fonds sur lesquels ils mugissaient. Pendant deux ou trois minutes, les vagissements de l'abîme et ceux du vent étaient confondus; l'instant d'après, on distinguait le détalier des courants, le sifflement

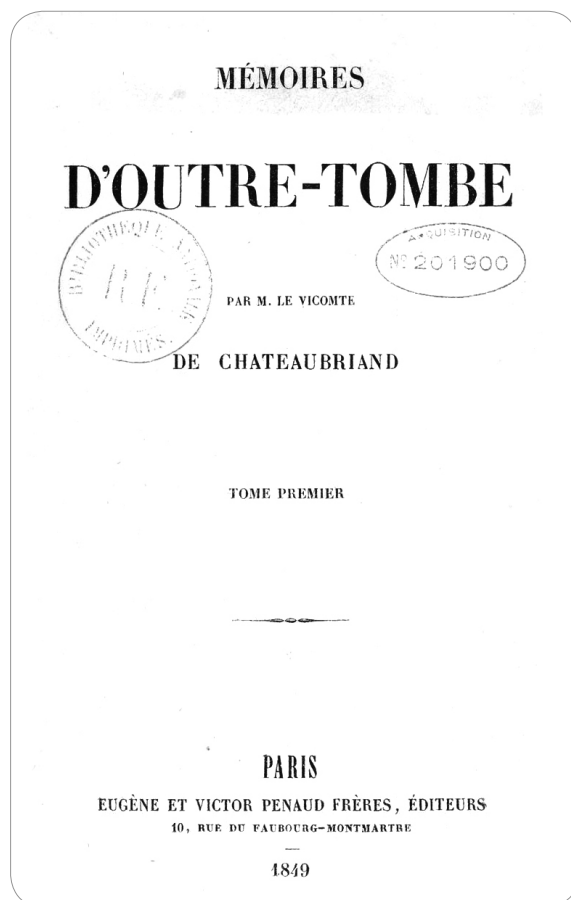


des récifs, la voix de la lame lointaine. De la concavité du bâtiment sortaient des bruits qui faisaient battre le cœur aux plus intrépides matelots. La proue du navire tranchait la masse épaisse des vagues avec un froissement affreux, et au gouvernail des torrents d'eau s'écoulaient en tourbillonnant, comme à l'échappée d'une écluse. Au milieu de ce fracas, rien n'était aussi alarmant qu'un certain murmure sourd, pareil à celui d'un vase qui se remplit².

Se poate ușor observa, din fragmentul citat², că, în spectacolul oceanic, intră și marinarii care înfruntă sălbăticia valurilor. Nu lipsește, de asemenea, din tablou cel care îl contemplă. O contemplație, așadar, activă, reflectată, comentată din perspectiva *l'état d'âme*. Peisajul devine un fragment dintr-un jurnal intim. Să cităm și o reverie terestră, reproducă de toate antologiile ce cuprind peisajele preromantice și romantice celebre. Este vorba de o reverie autumnală din narațiunea ce l-a făcut celebru pe autorul ei, model de exotism și speculație în jurul naturii primitive. Lirismul romantic, viziunea grandiosului sălbatic, sentimentul *miraculosului* trec prin filtrele omului de cultură interesat nu numai să perceapă frumosul primitiv (*frumosul natural*), dar și să-l înțeleagă. Rezultă un peisaj în care *experiența* sensibilă se oglindește în *experiența spiritului de observație*. În ecuația din urmă intră și viziunea creștină a lui Chateaubriand, adică sentimentul fundamental al unui intelectual mistic, ivit în cultură la întâlnirea dintre două secole și două regimuri, două lumi și două sensibilități. Chateaubriand le-a trăit și, putem zice, le-a fecundat artistic pe toate prin imaginația și prin inteligența lui extraordinară, reușind, astfel, să facă o sinteză și să introducă în ea un spirit nou, o poetică nouă și o pasionalitate spirituală care au deschis calea modernității.

Reconstituind, pe scurt, din perspectiva *peisagismului* european, aventura spirituală a lui Chateaubriand, ce putem reține în privința ori-

ginalității sale în acest gen cu mare rezonanță în artele plastice și în literatura de la începutul secolului al XIX-lea? Să începem cu sfârșitul: literatura lui de călătorie și de contemplare a naturii a fost receptată repede și a devenit, chiar din timpul vieții sale, un model în literatură. De aceea, este necesar să vorbim despre el aici, în introducerea la un eseu despre natură ca subiect estetic, personaj și punct de situare în poezia și proza românească. Să observăm, apoi, că scriitorul francez este un voiajor pasionat, urmat – ca o umbră – de un spirit care, așa cum am precizat în mai multe rânduri, aude până și murmurul lucrurilor și, inevitabil, meditează la ceea ce observă și aude. Astfel, peisajul său este mereu dublat de un *eseu* în jurul subiectului. Îl putem numi un *peisaj-eseu*. În cadrul lui intră nu numai natura în stare pură, dar și opera civilizației, adică istoria, ruinele vechilor culturi, omul și moravurile



² *Mémoires d'outre tombe*, I, p. 280-281.

sale. Nu lipsește din tablou, așa cum am zis, mai ales el, observatorul, contemplatorul, voiajorul pasionat de geografia planetei. Este totdeauna prezent și chiar pe primul loc în formula peisajului. El este acela – ține să repete mereu – care vrea să cunoască diversitatea universului și a civilizației și tot el e acela care nu uită să-și noteze stările de suflet sau, în cazul lui, mai ales stările de spirit. El vrea să pună în acord ceea ce descoperă cu ordinea ideilor sale. Arde de curiozitatea de a cunoaște locuri și oameni noi (element important) și, cum spune la începutul celei de a VII-a cărți (vol. I), se aruncă în această acțiune *fără să aibă pregătirea necesară, doar imaginația și curajul său*.

Este cazul să nu-l credem în totalitate pe călătorul Chateaubriand. Nu pleacă în voiaj chiar lipsit de informații. Pleacă însoțit de cultura sa istorică și geografică, iar când nu cunoaște un loc și nici *geniul locului*, se informează rapid. Nu știe, într-adevăr, multe despre America (face mărturisiri în acest sens), dar se lămurește repede până unde se întinde, la Nord și la Sud, *Lumea Nouă*. După ce o parcurge și se entuziasmează de peisajele ei din sfera unei naturi virgine, trage o concluzie privitor la structura și viitorul ei. Politologul și sociologul din el se arată circum-

specți: America lasă impresia unei colonii, *nu-i o patrie-mamă*; oamenii din *Lumea Nouă* nu au moravuri stabile, au doar legi; *indivizii se plictisesc, circulă peste tot* (cu penaii lor), în fine, *americanul de rând pare a fi primit de la Columb mai ales misiunea de a descoperi alte universuri, decât să le creeze*. Este drept că Lumea Nouă progresează rapid în sferă materială, dar *enorma inegalitate dintre averi amenință în chip serios săucidă spiritul de egalitate* etc.

Dăm acest exemplu pentru a dovedi, dacă mai era nevoie, că voiajorul Chateaubriand este un spirit complex și că el percepe nu numai natura americană (într-adevăr, splendidă prin sălbăticiile, puritățile ei), dar și starea celor care o populează. *Peisajul* nu este, în această înțelegere, un obiect pur estetic, frumos pentru că este frumos de la sine și prin sine; este frumos pentru că meditația îl face ca atare. Iar meditația ajunge mereu unde trebuie: la divinitatea care a creat lumea. Ideea majoră a lui Chateaubriand este că numai creștinismul poate lămuri această imensă complexitate a lumii materiale și spirituale. Și tot el poate arăta calea bună a viitorului („la religion du verbe est la manifestation de la vérité, comme la création est la visibilité de Dieu”). Într-un cuvânt: *creștinismul* este cel care explică filosofia creației lui Dumnezeu; în creștinism s-ar întâlni cele trei legi fundamentale ale universului: *legea divină, legea morală și legea politică*; în ele și prin ele se manifestă unitatea divinității în trei esențe.

Când își încheie *Memoriile...* (16 noiembrie 1848), Chateaubriand privește, la ora șase dimineața, de la fereastra lui pariziană, și vede o lună pală și vastă ce cade peste Domul Invalizilor. Are atunci, sentimentul că o lume veche se încheie și că alta nouă începe. Vede reflexele unei aurore din care se va ridica soarele pe care el nu-l va mai vedea. Încheie, la rândul lui, profetic, această extraordinară carte (*Mémoires d'outre tombe*) care este o istorie a diversității și frumuseții lumii, dar autobiografia spirituală și existențială a unui vizionar greu de egalat în epoca lui. *Peisajul* este, totodată, doar o parte (o parte specială) din acest imens univers ficțional. ■

Peisajul nu este un obiect pur estetic, frumos pentru că este frumos de la sine și prin sine, este frumos pentru că meditația îl face ca atare. Iar meditația ajunge mereu unde trebuie: la divinitatea care a creat lumea. Ideea majoră a lui Chateaubriand este că numai creștinismul poate lămuri această imensă complexitate a lumii materiale și spirituale. Și tot el poate arăta calea bună a viitorului

JEAN-ROBERT PITTE

Secrétaire perpétuel, de l'Académie des sciences morales et politiques, France

Secretar permanent al Academiei de Științe Morale și Politice, Franța

e-mail: jean-robert.pitte@wanadoo.fr

Les caractères originaux de la géographie de la France

.....

Abstract

The text exposes, from a wide cultural-historical and geopolitical perspective, the process of the French nation-state formation, from the first forms of state organisation to the current configuration of France in the European Union and beyond its' borders (Outre-Mer). The exam of the French identity with its changing geometry insists on the historical asymmetries among various regions, the tensions between the centralizing project – with Paris as a pilot-city, and the regional particularities with complex consequences that cut through modernity and explains, partially, the political tensions of the present. The perspective of the text is, at the same time, a prospective one, aiming to rethink the French identity in relation to the European agenda.

Keywords: France, geography of France, French history, identity, centralization

Textul comunicării expune, într-o perspectivă cultural-istorică și geopolitică amplă, procesul constituirii identității statale și naționale franceze, de la primele forme de statalitate până la actuala configurație a Franței în cadrul Uniunii Europene și dincolo de frontierele acesteia (Outre-Mer). Examenul identității franceze cu geometrie variabilă insistă asupra disparităților istorice dintre diversele regiuni, asupra tensiunii dintre proiectul centralizator, având ca oraș-pilot Parisul, și specificitățile regionale, cu consecințe complexe care traversează modernitatea și explică, parțial, tensiunile politice ale prezentului. Miza textului este, în același timp, una prospectivă, vizând regândirea identității franceze în relația cu agenda europeană.

Cuvinte-cheie: Franța, geografia Franței, istoria Franței, identitate, centralizare

Finistère de l'Europe continentale, la France s'est construite au fil d'un millénaire comme nation, comme État, comme espace géographique unifié. Rien n'était écrit d'avance, aucun trait de sa configuration physique ne la prédisposait à

naître et à durer dans son périmètre et dans son organisation actuels. Sa géographie résulte de choix culturels s'incarnant dans un projet géopolitique. Elle est parvenue à un moment de son histoire où elle est enfin en paix avec ses voisins, mais où, peut-être en partie pour cette

raison, sa cohésion interne est fragilisée, ses habitants ont moins confiance en eux-mêmes. Pour rebondir et inventer un nouveau désir de vivre ensemble dans la diversité partagée sur le territoire qui est le leur, pour continuer à rayonner sans arrogance sur l'Europe et sur le monde, les Français doivent faire preuve d'imagination. Mieux réfléchir à la manière dont ils se sont constitués en nation et dont ils ont organisé leur espace vital peut leur donner un nouvel élan et les inciter à dépasser leurs peurs actuelles, celle de la mondialisation et celle d'un collapsus environnemental planétaire. Pour cela il leur faut sortir des impasses de l'individualisme forcené et de l'obsession de la consommation de biens matériels. Un pays ne peut s'épanouir que s'il est animé d'un idéal collectif nourri de générosité et d'un optimisme à toute épreuve. C'est aussi la condition d'une démographie dynamique sans laquelle il cesse d'être inventif, s'enfonce dans l'ennui, puis se laisse aller à ses pires penchants.

Des milieux créés et mouvants

Comme dans toute géographie, il n'existe aucun trait permanent du territoire français, ni aucun déterminisme physique, mais uniquement des choix humains plus ou moins rationnels, plus ou moins durables. Ses climats ont sans cesse varié, parfois de manière rapide comme c'est le cas en ce moment. Ses reliefs et son réseau hydrographique eux-mêmes, d'apparence plus stable, ne valent que par la manière dont ils ont été considérés et mis en valeur. Si le Massif central ou le Rhône n'ont pas bougé au cours de l'histoire, leur rôle a beaucoup varié, tantôt angle mort et frontière, tantôt charnière et espace de contact ou de convoitise. N'oublions pas que le concept même de Massif central est une invention des géographes de la III^e République qui, pour des raisons géopolitiques, ont chanté son rôle de château d'eau irrigant une grande partie du pays et de pôle émetteur d'émigrants couvrant la France

de cafés-bois-charbon et contribuant ainsi à forger l'unité nationale plus joyeusement que la Grande Armée de Napoléon ou les tranchées de la Grande Guerre. Plus hautes montagnes d'Europe, les Alpes n'ont jamais réellement constitué une frontière. Leur traversée par les troupes et les éléphants d'Hannibal en 218 av. J.-C. ne dura au total que 25 jours ; elle s'effectue aujourd'hui en quelques heures, ce qui n'est pas le cas des Pyrénées, sauf en leurs extrémités, car cette nécessité ne s'est jamais imposée dans la relation franco-ibérique. La chaîne alpine fut longtemps un espace de labeur harassant et peu payant, comme Chateaubriand l'écrivait du Mont Blanc qui ne l'émouvait guère en 1808¹, mais c'est Jean-Jacques Rousseau qui fut le prophète et aujourd'hui les alpages sont aussi fréquentés en hiver et en été que le métro parisien aux heures de pointe.

Les trois mers qui baignent les côtes du pays ont été exploitées depuis l'Antiquité comme de grandes fenêtres ouvertes sur le monde. Ce n'est pas général à la surface de la terre : la Chine, l'Inde ou bien encore les empires amérindiens maya et aztèque, pourtant largement ouverts sur les océans, possèdent des histoires maritimes sans commune mesure avec celle des pays européens riverains de l'Atlantique, de la mer du Nord et de la Méditerranée, singulièrement de la France, animés par le désir de transmettre. Le littoral n'était jadis estimé qu'en fonction de ses possibilités portuaires, en général au droit des estuaires. La mer elle-même n'attirait que les marins professionnels (pêcheurs, marchands, forces navales). Elle est devenue si attractive qu'un dixième de la population vit dans les communes littorales et plus de 20% en été.

Le Val de Loire a longtemps été considéré comme le milieu le plus emblématique de la France, son berceau, son conservatoire linguistique – une région sans accent dit Jacques Puisais à propos de sa prononciation et de ses vins –, son jardin et son archétype paysager, son paradis inspirateur des poètes. Il doit certes sa réputation à son climat

¹ Alphonse de Chateaubriand, *Voyage au Mont-Blanc et réflexions sur les paysages de montagne*, Paris, Mercure de France, 1808. Réédition, Rezé, Séquences, 1992.

qu'épargne tout excès, mais surtout à son élection par les rois de France et leur cour et au colossal travail de maîtrise d'un fleuve fantasque, naguère étudié par Roger Dion dans sa thèse. Le reste n'est que littérature et c'est très bien ainsi.

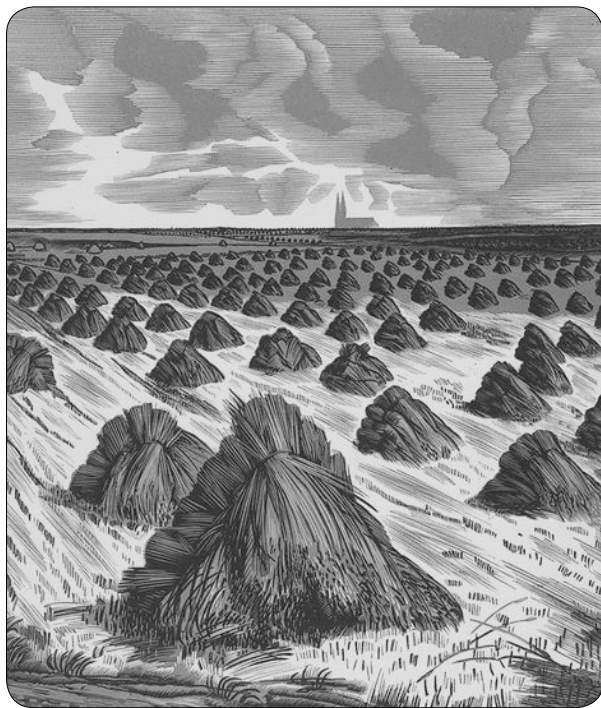
Les bons et beaux pays de France ont longtemps été les seules plaines cultivables qui étaient les greniers à blé du pays : plateaux du Bassin parisien, plaine du Nord, Limagne, Alsace, vasis de Saône et de Garonne. Péguy pouvait encore en 1913 chanter l'océan des blés dans sa *Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres*. Aujourd'hui, bien que toujours indispensables à notre économie, ces espaces découverts attirent moins les poètes que les autoroutes, les lignes TGV et les planteurs d'éoliennes. La plupart des campagnes où l'on a vécu nombreux à la sueur de son front pendant des siècles sont maintenant des espaces désertés où se désespèrent les derniers agriculteurs, moins nombreux que les résidents secondaires qui ne supportent pas le chant des coqs, le son des cloches et l'odeur de fumier, mais aimeraient que les paysages soient bien entretenus pour leur plaisir esthétique. Seules exceptions : les vignobles et les zones d'appellations d'origine protégées où l'on vit plutôt bien et où l'envol des prix du foncier décourage les horsains. Quant aux forêts qui occupent 30% du territoire, elles furent longtemps des espaces de pâturage, également pourvoyeurs de bois et de gibier. Elles sont devenues des lieux de récréation où les forestiers et les chasseurs ne sont plus les bienvenus, malgré le déficit de la filière bois et l'invasion de sangliers et de cervidés.

Enfin, les villes ont vu leurs attraits se déplacer. Longtemps insalubres, leurs centres dégradés étaient jugés laids. Ceux qui en avaient les moyens choisissaient, comme un peu partout dans le monde, de vivre dans les périphéries verdoyantes et aérées. Même les pauvres rêvaient dans les années 30 d'un petit pavillon entouré d'un jardin et dans les années 1960 d'un logement HLM dans un grand ensemble flambant neuf. Aujourd'hui, les centres urbains ont été restaurés, la pollution a diminué et ils se

sont embourgeoisés ou « boboisés » : il suffit de parcourir les rues qui entourent notre palais de l'Institut ou le Marais qui faillit être rasé après guerre si Malraux ne l'avait pas classé « secteur sauvegardé ». Les banlieues populaires, au contraire, surtout les 195 zones à urbaniser en priorité créées à partir de 1958 selon les sectaires principes de la Charte d'Athènes de Le Corbusier, cumulent tous les handicaps et sont devenues des espaces de chômage, d'insécurité et de répulsion.

Ainsi, en un siècle, le regard porté sur les milieux français et donc l'attractivité de ceux-ci ont été largement inversés. Un peu de bon sens politique permettrait d'éviter les conséquences absurdes de ce retournement aussi brutal qu'irréfléchi. On ne regrettera pas la mise en sommeil de la DATAR (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale), fondée en 1963, qui est largement responsable de cette situation.

Michelet ou Braudel ont cru, un peu naïvement, que l'un des traits de la géographie de la France était l'exceptionnelle variété de



Gravure de Louis Joseph Soulas illustrant l'édition de 1946 de *Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres*, de Charles Péguy

ses milieux : j'utilise à dessein le mot milieu qui désigne la complicité séculaire entre un environnement physique, des activités humaines diverses s'étalant sur le temps long, enfin des perceptions paysagères et des goûts esthétiques qui varient d'une génération à l'autre. En réalité, la France est un résumé des milieux de l'Europe des latitudes moyennes, mais sa diversité n'est en rien plus grande que celle du reste de la planète. Cette croyance est un topos imaginé par l'élite pour affirmer une sorte de supériorité qui serait la foisonnante richesse de la France dans tous les domaines : paysages, climats, productions, beaux-arts, fromages, cuisines, vins etc. Alors que Paris et l'État ont œuvré de toutes leurs forces pour homogénéiser, voire uniformiser le pays, cette diversité fièrement proclamée apparaît comme une sorte d'antidote, même si elle relève parfois de la pensée magique et de la méthode Coué. J'en veux pour preuve la campagne rondement menée par l'État auprès de l'UNESCO pour que soient inscrits en 2015 sur la liste du patrimoine mondial les 1247 terroirs viticoles de Bourgogne, appelés localement « climats », palette chatoyante qui a été reconnue comme possédant une « valeur universelle ». Par bonheur, le fait est admis par tous les amateurs des grands vins de cette région dont une infime proportion est bue en France !

Héritiers des civilisations judéo-chrétiennes et plus largement méditerranéennes, jusqu'à une date récente, les Français n'ont jamais vénéré la « nature » au sens que lui donnent aujourd'hui les tenants de l'écologie intégrale qui plonge ses racines dans les mythologies des peuples du nord. Ils ont longtemps agi en « maîtres et possesseurs de la nature », comme l'écrivait Descartes², conformément au message de la bible³ : « Tu formas l'homme par ta Sagesse pour qu'il soit maître de tes créatures, qu'il gouverne le monde avec justice et sainteté ». Si la France est l'une des patries des droits de l'homme, elle ne l'est pas

du droit des animaux, des plantes, des eaux et des roches. C'est pourtant un courant de pensée qui progresse, comme dans la plupart des pays du monde et des organisations internationales mettant en œuvre l'idée de « contrat naturel » qui avait curieusement séduit notre confrère de l'Académie française, feu Michel Serres. Hermann de Keyserling, grand seigneur balte-allemand, pétri de culture française admirait cette liberté vis à vis de l'environnement : « [...] le Français est jardinier essentiellement et au plus haut degré. [...] la France est essentiellement à tous égards la nature cultivée, ce qu'est précisément un jardin »⁴. Les parcs nationaux, sanctuaires d'une vie prétendument sauvage, n'ont jamais beaucoup tenté la France qui leur préfère les « parcs naturels régionaux », laboratoires d'une harmonie entre des activités humaines variées y compris industrielles, et le cadre de vie. Leur philosophie mériterait de se généraliser au territoire entier et à toute la planète.

La Nation France

La France est avant tout une idée, un sentiment national plus ou moins bien partagé par ses habitants, au cours d'une histoire qui a connu des vicissitudes, des enthousiasmes, des découragements, des drames tels que des guerres civiles ou des invasions. Par les temps que nous vivons, il faut relire le texte éclairant de la célèbre conférence prononcée par Renan à la Sorbonne le 11 mars 1881, si juste du point de vue de l'histoire autant que de la géographie : « Une nation est une âme, un principe spirituel [...]. L'homme n'est esclave ni de sa race, ni de sa langue, ni de sa religion, ni du cours des fleuves, ni de la direction des chaînes de montagne. Une grande agrégation d'hommes, saine d'esprit et chaude de cœur, crée une conscience morale qui s'appelle une nation [...]. Les nations ne sont pas quelque chose d'éternel. Elles ont commencé, elles finiront. [...] Une nation [...] suppose un passé; elle se résume

² Descartes, *Discours de la méthode*, [1637], texte établi par Victor Cousin, Levrault, 1824, tome 1, 6^e partie.

³ Sagesse, 9, 2-3.

⁴ Hermann de Keyserling, *Analyse spectrale de l'Europe* (1928), Paris, éd. Gonthier, 1965, p. 38.

pourtant dans le présent par un fait tangible: le consentement, le désir clairement exprimé de continuer la vie commune ». Il est préoccupant de voir beaucoup nos compatriotes s'éloigner de ce programme, bafouer la démocratie représentative et refuser que l'État exerce certaines de ses missions régaliennes telles que : maintenir l'ordre et assurer la sécurité de tous, gérer avec rigueur les finances publiques, veiller à ce que chacun puisse recevoir une instruction lui permettant de trouver un emploi et que le travail, l'effort et le mérite soient dignement rémunérés. Ce sont des signes d'un essoufflement de l'esprit de nation qui a fait la géographie de la France⁵.

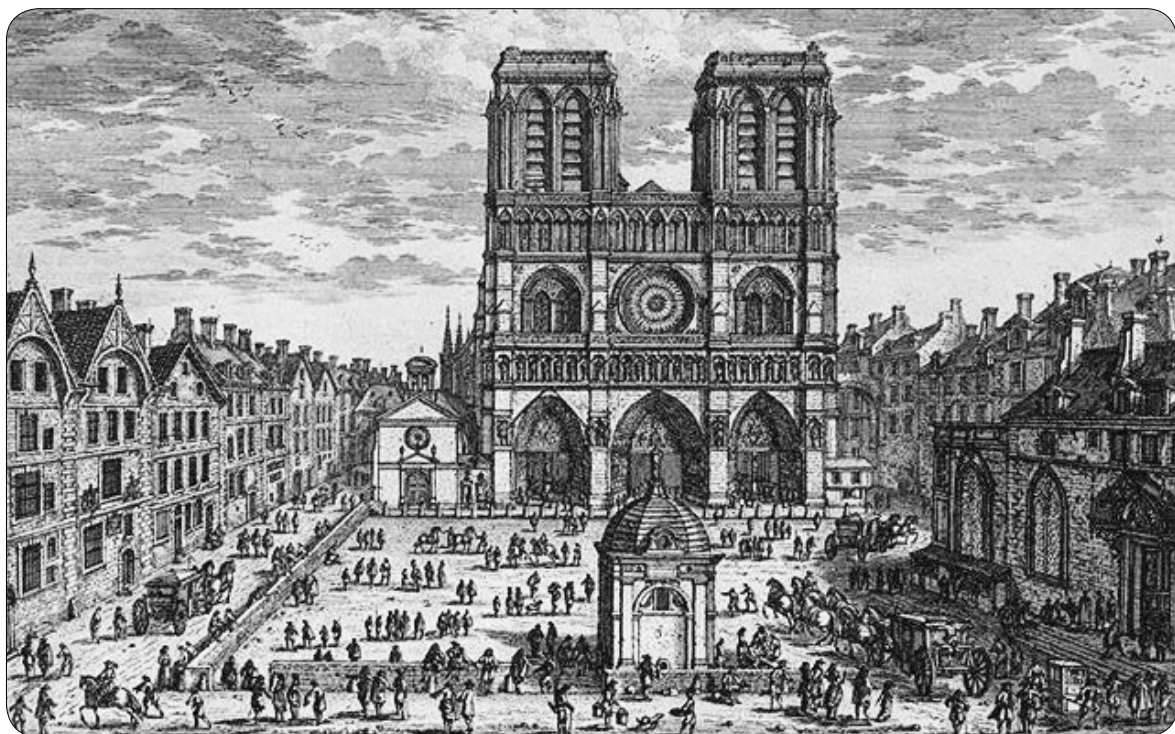
D'où venait ce sentiment si fort qui s'affadit aujourd'hui et qui a constitué pendant au moins un millénaire le ciment du territoire français ? Née au cœur du Bassin parisien, dans et autour de la fertile plaine de France, la dynastie capétienne a constitué peu à peu une pelote de territoires. Elle est l'héritière de l'esprit romain qui fédère autour de valeurs fortes des peuples divers, idée que Charlemagne avait su brièvement faire renaître à la fin du VIII^e siècle. L'une de ces valeurs est le christianisme. C'est de lui que découle ce refus ancien du droit du sang au profit d'un droit du sol conditionné par une adhésion totale à la nation. Et comme Jérôme Fourquet le montre dans son récent ouvrage *L'archipel français*⁶ qui décrit l'atomisation de la France, c'est du fait de l'abandon récent du catholicisme, y compris dans ses avatars sociologiques, que la nation ne fait plus rêver les Français. La fusion de l'idée romaine et de l'idée chrétienne s'est incarnée pendant longtemps dans la personne du roi, sacré à Reims, et dont le prestige s'est renforcé après la canonisation de saint Louis en 1297. Elle a connu des soubresauts à chaque crise dynastique, mais elle a survécu jusqu'à une date récente, la République ayant pleinement assumé l'idée de nation et ayant repris à son compte les valeurs chrétiennes que sont la liberté, l'égalité, la fraternité, dont

la société est aujourd'hui en train de détourner le sens beaucoup plus vite qu'au cours des deux siècles qui ont suivi la Révolution française.

C'est en Île-de-France que naîtra au Moyen Âge le plus éclatant symbole de la jeune nation qui s'édifie, l'art dit français, celui des cathédrales, que les intellectuels des Lumières qualifieront par condescendante dérision de gothique, mais qui a tant fasciné l'Occident qu'il sera imité jusqu'en Suède, en Pologne, en Angleterre, en Castille ou en Sicile. Au fil des siècles, les Capétiens cherchent à maîtriser pleinement l'accès aux mers proches, la Manche et l'Atlantique, puis la Méditerranée, plus tard à mordre sur les terres d'Empire. La ligne Rhin-Jura-Alpes, abusivement baptisée « frontière naturelle », ne sera établie en totalité qu'entre la fin du XVII^e et la deuxième moitié du XIX^e siècle. La frontière du nord est proche de la capitale, car les fortes densités de population des plaines situées au nord et les libertés urbaines précocement obtenues ont rendu les conquêtes royales et napoléoniennes difficiles et provisoires. Chemin faisant, la France faillit disparaître au cours de la Guerre de Cent ans sous la pression anglaise et bourguignonne, puis éclater en morceaux pendant les Guerres de religion ou la Fronde. Ce sont ces troubles qui ont accentué la volonté centralisatrice du pouvoir royal et le renforcement de l'idée nationale. Les Bourbons, inspirés ou soutenus par leurs grands serviteurs que furent Sully, Richelieu, Mazarin ou Colbert et bien d'autres, ont opté pour l'affaiblissement des institutions provinciales qu'étaient les États et Parlements. Les empires, monarchies, républiques qui se sont succédé depuis la Révolution ne sont jamais revenus sur ce choix, bien au contraire. La France s'en est trouvée unifiée sous la domination de Paris qui a rayonné sur un espace de plus en plus vaste de l'Europe occidentale et du monde, mais a progressivement créé le vide alentour, asséchant

⁵ Yves Lacoste, *Vive la nation. Destin d'une idée géopolitique*, Paris, Fayard, 1998 ; Frédéric Encel et Yves Lacoste, *Géopolitique de la nation France*, Paris, PUF, 2016.

⁶ Paris, Fayard, 2019.



Gravure de Nicolas Ransonnette illustrant la Cathédrale Notre-Dame de Paris

la province de son élite et créant le désert français⁷. Je n'en donnerai qu'un seul symptôme qui résume à lui seul l'une des facettes du mal français: De 148 aristocrates pensionnés par le roi et vivant près de lui en 1520, leur nombre est passé à 14 000 sous Louis XVI, sans compter les pensionnés des princes⁸. Jean d'Ormesson, né dans ce milieu, le décrit fort bien⁹ : « *On aurait pu croire, chez nous, que l'argent n'existait pas. Il n'existait pas, évidemment, parce que nous en avions. Mais personne n'aurait jamais eu le front d'en parler. Ni, naturellement, d'en gagner. L'argent, comme le cancer, la tuberculose, les maladies vénériennes, était l'objet d'un traitement qui consistait d'abord à le plonger dans le néant, L'image du monde que nous valait ce silence était un peu obscure, mais tout à fait charmante* ». Cet adjectif « charmante » fait sourire, mais il dénote un écart de perception de l'argent au sein de la société française qui

explique la force du sentiment de frustration de ceux qui n'en ont pas et que la crise dite des « gilets jaunes » à l'automne 2018 a bien mis en évidence. Il faut regretter que Louis XIV ait renoncé à appliquer le projet de dîme royale que Vauban lui avait proposé et qui aurait placé la France sur des rails économiques et sociaux bien plus sûrs et plus justes. Le colbertisme qui continue à être enseigné et pratiqué en haut lieu dans notre pays a ses vertus, mais aussi beaucoup d'inconvénients. Peut-être devrait-on le métisser d'un peu de vaubanisme...

C'est non seulement l'une des causes de la Révolution française, mais aussi du retard pris dans le domaine agricole et industriel par rapport à l'Angleterre où la plupart des landlords sont restés jusqu'à aujourd'hui sur leurs terres. Le général de Gaulle avait confié à Alain Peyrefitte qu'il ne partageait pas son point de vue quant aux conséquences très

⁷ Jean-François Gravier, *Paris et le désert français*, Paris, Le Portulan, 1947.

⁸ Pierre de Vaissière, *Gentilshommes campagnards dans l'ancienne France*, Paris, 1904, Reprint Genève, Slatkine-Megariotis, 1975, p. 13.

⁹ Jean d'Ormesson, *Au plaisir de Dieu*, Paris, Gallimard, 1974, p. 23.

négligentes de l'exode de la noblesse vers Paris. Il admirait toutes les décisions prises par Louis XIV pour donner plus de dignité à la fonction royale, centraliser et renforcer la grandeur de la France¹⁰. Ajoutons une autre fâcheuse décision du roi-soleil : la révocation de l'Édit de Nantes en 1685 qui a chassé plus de 200 000 citoyens d'élite du pays, partis mettre leurs talents au service de plusieurs pays d'Europe du Nord ou d'outre-mer, et ce malgré les avertissements du décidément clairvoyant Vauban à son souverain.

Ce n'est pas un hasard si la principale résistance à la Révolution française est venue des bocages de l'Ouest, là où un humble et pieux clergé et de peu fortunés hobereaux résidant en leurs demeures rurales continuaient à encadrer les populations qui leur étaient dévouées. C'est encore l'une des régions de France où se créent le plus d'entreprises et où le taux de chômage est le plus faible (7,2% en Pays de Loire). La situation française est assez comparable en ce domaine à celle de la Russie tsariste qui, elle aussi, pour n'avoir pas su se réformer à temps et en profondeur, a basculé dans une sanglante révolution menée par d'habiles idéologues, suivie de trois quarts de siècle de totalitarisme.

Il sera difficile de revenir sur l'hypercentralisation française, si tant est qu'un tel projet puisse jamais voir le jour. Au fond, la décentralisation n'a jamais été vraiment souhaitée par l'élite politico-administrative dont le jacobinisme est entretenu au sein de quelques pépinières où l'on forme les futurs hauts fonctionnaires. Il est d'usage de vilipender ce qui est appelé avec mépris le « millefeuille territorial », de nier le principe de subsidiarité et de continuer à penser que l'État a un rôle essentiel à jouer dans tous les secteurs de la vie du pays. Outre ses missions régaliennes, celui-ci prétend gérer au mieux l'éducation, la culture, la santé, mais aussi la production énergétique,

une partie de l'industrie ou certains services comme les transports. Il dépense pour cela 57% de la richesse nationale (44% de prélèvements obligatoires), record des pays de l'OCDE. Le débat sur la privatisation de la compagnie « Aéroports de Paris » est considéré comme surréaliste par tous les pays de l'OCDE, mais nombreux sont les Français qu'il ne choque pas, que leur sensibilité politique soit de gauche ou de droite. Beaucoup pensent que seul l'argent public est propre, efficace et juste, tandis que l'argent privé est éminemment suspect. Ils attendent tout d'un État dans lequel ils n'ont pourtant pas confiance comme le montre depuis si longtemps la contestation des gouvernements, quels qu'ils soient, à l'occasion violente, qui est devenue une sorte de sport national. Dans un pays qui porte si fièrement la démocratie en bandoulière, c'est une forme aigüe d'irresponsabilité et une inversion de sa tradition catholique qui, elle, invite à croire en Dieu et à lui vouer une confiance infinie, puisqu'il ne veut que le bien de l'humanité, mais propose à cette dernière de mériter son paradis, sans aucune prédestination. Imaginez le tollé que provoquerait la reprise à son compte par le président de la République française de la célèbre phrase de Kennedy dans son discours d'investiture du 20 janvier 1961 : « *Ne demandez pas ce que votre pays peut faire pour vous. Demandez ce que vous pouvez faire pour votre pays* » ?

Beaucoup pensent qu'il faut mieux redistribuer les revenus et se rapprocher de l'égalité parfaite dont on sait de quel succès elle a été couronnée au sein du bloc soviétique, en Chine maoïste ou en Corée du nord. Comme l'écrit Chateaubriand, « *les Français [...] n'aiment point la liberté ; l'égalité seule est leur idole. Or, l'égalité et le despotisme ont des liaisons secrètes* »¹¹. Denis Olivennes prétend¹² que l'« *On a l'un des systèmes les plus égalitaires du monde, et pourtant chacun a le sentiment de vivre*

¹⁰ Alain Peyrefitte, *Le mal français*, Paris, Pion, 1976, p. 103.

¹¹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* [1848], Paris, Garnier, 1910, tome 4, p. 85. Je dois à Rémy Hème de Lacotte d'avoir attiré mon attention sur ce passage.

¹² Entretien donné à *L'Opinion*, 4-5 octobre 2019, à propos de son ouvrage *Le délicieux malheur français*, Paris, Albin Michel, 2019.

dans un régime d'injustice ». La différence entre égalité de revenus et égalité des chances échappe aujourd'hui à une grande partie des Français, y compris parmi les universitaires, et dans la classe politique, tous partis confondus.

Il résulte de cette ornière que l'école ne tient pas en haute estime l'entreprise et, au-delà, l'acte même d'entreprendre. C'est une facette récurrente du mal français. Par ailleurs, à supposer qu'un gouvernement parvienne à établir l'égalité des revenus qui fait rêver tant de Français, il n'aurait pas pour autant réalisé l'égalité des savoirs et de la culture et donc des chances qui, elle, ne peut s'obtenir que par une école exigeante, idée qui est bien en panne depuis Jules Ferry. La France est de plus en plus une exception mondiale à cet égard.

Paris, grandeur et drame de la France

Le modèle centralisé français est unique en Europe. Pour en assurer l'efficacité et la pérennité, l'État a imaginé à l'échelle de la France des institutions et une organisation territoriale aussi centripètes que celles de l'Empire romain. Il en est résulté une croissance continue de Paris et de l'Île-de-France, surtout à partir du XVI^e siècle, au point d'en faire une métropole de 12 millions d'habitants, soit plus de 18% de la population française. Même Londres ne compte que 13,5% de la population du Royaume-Uni. Moscou, dans un pays très centralisé ne regroupe que 8% de la population de la Russie et Madrid 6,8% de la population espagnole. Ne vivent à Berlin que 4,5% des Allemands et à Rome 4% des Italiens. Il faut chercher sur d'autres continents des situations comparables ou plus exacerbées : à Mexico vivent 16% des Mexicains et, parmi les grands pays, seul le Japon dépasse la France avec 30% de sa population concentrée à Tokyo.

Le maire de Bordeaux qu'était Montaigne écrivait déjà : « *Paris a mon cœur dès mon enfance. Je ne suis Français que par cette grande cité [...] incomparable en variété, la gloire de la France et l'un des plus nobles ornements du monde* ». Ce texte est gravé sur le socle de sa

statue qui fait face à la Sorbonne. Une telle métropole a beaucoup servi le rayonnement politique, culturel et économique d'un pays qui ne compte que 0,8% des habitants de la planète. Notre ancien confrère Michelet l'écrivait avec force dans son *Tableau de la France* de 1833, introduction au roman national qui a nourri le patriotisme de nombreuses générations de Français et qui est aujourd'hui brocardé par une certaine école historique : « [...] *le centre se sait lui-même [...] pense, innove dans la science, dans la politique ; il transforme tout ce qu'il reçoit. Il boit la vie brute, et elle se transfigure. Les provinces se regardent en lui ; en lui elles s'aiment et s'admirent sous une forme supérieure ; elles se reconnaissent à peine* ». Et le Breton Ernest Renan affirmait dans son discours de réception à l'Académie française, le 3 avril 1879 : « *Paris, ce centre incomparable, où se rencontrent et se croisent toutes les excitations, tous les éveils, le monde, la science, l'art, la littérature, la politique, les hautes pensées et les instincts populaires, l'héroïsme du bien, par moments la fièvre du mal* ». Aujourd'hui, l'Île-de-France représente le tiers du PIB de la France métropolitaine, 25% des créations d'entreprises, 56% du trafic aérien de passagers, 32% des nuitées à l'hôtel, 27% des étudiants de l'enseignement supérieur. Admirable destin que celui de cette capitale dont l'inventivité demeure vive et sans qui la France ne serait pas la 7^e puissance économique mondiale alors qu'elle est au 20^e rang par sa population, mais à quel prix pour la province, singulièrement l'espace rural !

Dès la Renaissance, le pouvoir central organise le réseau des voies de communication en étoile autour de Paris. Aux routes de poste et au maillage des canaux a succédé le réseau ferroviaire, en particulier, récemment, celui des TGV, autoroutier, aérien. Toute liaison transversale en France est une aventure qui demande du temps. Aux gouverneurs de provinces nommés par le roi, ont succédé les préfets, juste un peu moins puissants qu'au début de la V^e République malgré la décentralisation entamée à partir de 1982.

Malgré ses contempteurs, le millefeuille territorial est très ancré dans les mentalités et la géographie de la France. Tous les échelons résistent tant bien que mal. Les 34 968 communes, héritées du réseau des paroisses et châtellenies établi il y a environ mille ans ont la vie très dure. Elles représentent plus d'un demi-million d'élus quasiment bénévoles, attachés au bien commun, et il est bien regrettable que la moitié des maires actuels ne souhaitent pas se représenter aux élections municipales du printemps prochain en raison de la bureaucratie qui les écrase et malgré l'attachement que leur vouent leurs concitoyens. Les Français aiment aussi leurs départements. Ils datent de la Révolution, mais ils ont succédé à des circonscriptions administratives d'Ancien Régime et à des évêchés assez proches dans leur configuration spatiale. Certains sont même des avatars des territoires des tribus gauloises et des cités gallo-romaines : la Dordogne, jadis Périgord et évêché de Périgueux, est l'ancienne cité des Pétrocores ; l'Ardèche qui a succédé au Vivarais est l'ancienne cité des Helviens. Les régions, en revanche, surtout dans leur configuration actuelle qui remonte à 2015, sont technocratiques et leur regroupement a répondu à des préoccupations politiciennes bafouant tout sentiment d'appartenance de leurs habitants, exception faite de la Normandie, de la Bretagne, de l'Île-de-France, de la Corse et de l'Outre-Mer. La Cour des Comptes a révélé récemment, comme il était facile de le prévoir, que l'opération a augmenté les coûts de fonctionnement au lieu de les diminuer. Les régions n'auraient de véritable intérêt que si elles disposaient des mêmes prérogatives que les *länder* allemands, ce qui est très loin d'être le cas et même d'être envisagé par l'État

Le rôle de la France dans la construction européenne et dans le monde

Avec les Espagnols et les Portugais, les Français sont sans doute le peuple européen le plus extraverti, celui qui a le plus développé l'esprit de mission et qui est longtemps demeuré

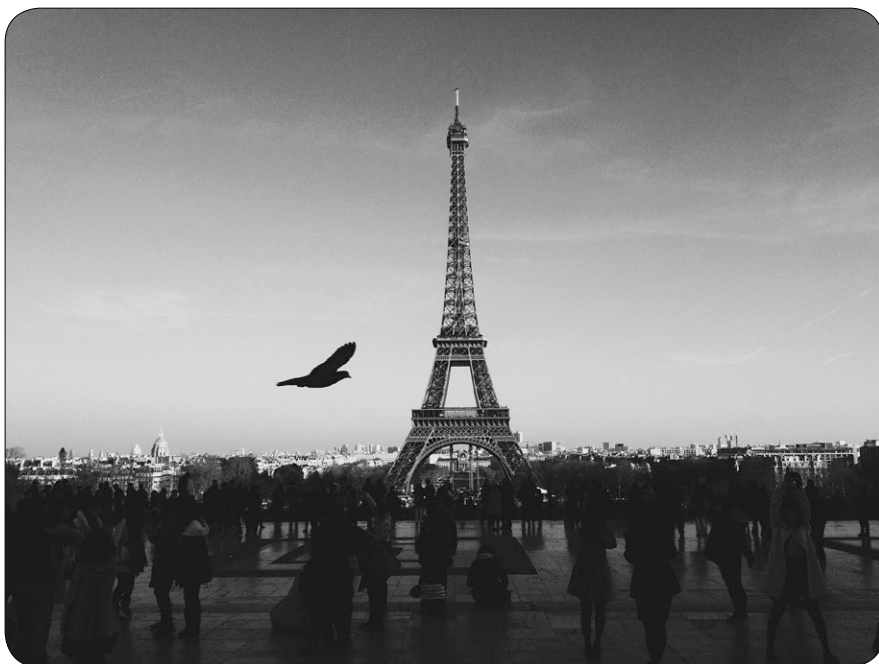
persuadé qu'il avait quelque chose à dire et à transmettre au monde. Dans le contexte de sa foi chrétienne, sous l'impulsion de ses princes et de son élite, la France a, depuis le Moyen Âge, cherché à construire un modèle politique, social, culturel exportable. Elle a possédé l'un des plus vastes empires coloniaux dont elle conserve quelques départements et territoires d'outre-mer répartis sous toutes les latitudes et qui lui valent la deuxième zone économique exclusive du monde, juste derrière les États-Unis : 8% des ZEE mondiales pour 0,45% des terres émergées. Quelques années après l'indépendance de la plupart de ses anciennes colonies, elle a créé l'organisation Internationale de la Francophonie en 1970 à laquelle adhèrent aujourd'hui 88 pays et dont les homologues lusophone et arabophone sont beaucoup plus modestes. Avec 163 ambassades, le réseau diplomatique français est le troisième au monde, venant juste derrière celui des États-Unis et de la Chine, loin devant celui du Royaume-Uni et de l'Allemagne. Il est complété par les Instituts français, les Alliances françaises et 13 Instituts de recherche à l'étranger.

Après Charlemagne, l'idée d'une Europe Occidentale dominée par la France émerge de nouveau au moment de la Renaissance. Des Guerres d'Italie jusqu'à Napoléon III, les souverains français tenteront de s'étendre dans toutes les directions par divers moyens pacifiques ou militaires. L'extension maximale sur le continent européen est atteinte pour peu de temps sous Napoléon I^{er}. Le XX^e siècle a été marqué par une autre tentative d'union européenne par la force : celle de Hitler qui aurait, si elle n'avait échoué, comporté un noyau dur, l'Allemagne, et des périphéries plus ou moins soumises. La tentative soviétique d'expansion vers l'ouest a été contenue grâce à l'alliance des pays d'Europe Occidentale avec les États-Unis. Le glacis des satellites d'Europe centrale a volé en éclats dans la dernière décennie du XX^e siècle et le projet d'une Grande Russie communiste unissant l'Europe à l'Asie et allant de l'Atlantique au Pacifique a donc lui aussi échoué.

C'est l'OTAN et la protection militaire de l'Amérique qui ont permis la prospérité et la paix en Europe de l'Ouest pendant la guerre froide et donc la construction progressive de l'Union Européenne. Celle-ci a commencé, sous l'impulsion des Français Jean Monnet et Robert Schuman, par la mise au point d'une coopération économique autour de deux produits stratégiques, le charbon et l'acier, puis par la sincère réconciliation du vieux couple infernal constitué par la France et l'Allemagne. Si la France a depuis l'origine joué un rôle moteur dans cette construction géopolitique, cela tient largement à la lassitude, voire au dégoût des guerres qui l'ont opposée aux composantes du Saint-Empire, puis à l'Allemagne, presque sans interruption depuis la fin du XV^e siècle. Elles ont provoqué des millions de morts de part et d'autre. Cette Europe, exclusivement économique, dans un premier temps, a perdu beaucoup d'énergie à imaginer une Politique Agricole Commune (PAC) qui a absorbé pendant des décennies une grande partie de son budget. Elle est parvenue à une monnaie commune, l'euro. Espérons qu'elle avancera sur la voie d'une plus grande harmonie dans les domaines social, politique et militaire. La France contribue au budget de l'Union à hauteur de 16 milliards d'euros, derrière l'Allemagne (20 milliards) et devant l'Italie (10 milliards). Elle récupère, sous forme de subventions, l'essentiel de sa contribution, soit 13,5 milliards d'euros, ce qui est loin d'être le cas de l'Allemagne qui n'en reçoit que 11. Le déséquilibre entre subventions et contributions à la richesse nationale et européenne atteint des sommets en outre-mer. L'éloignement

fait que la métropole et le territoire européen y apparaissent comme relativement abstraits et que personne n'éprouve le moindre doute quant à la légitimité de cette situation d'assistanat.

Les Français et les princes qui ont tant de mal à les gouverner semblent las de leur histoire et de leur géographie qu'ils ne savent plus conduire de manière éclairée. Les modes et les idées reçues tiennent lieu de pensée et d'esprit critique et nos contemporains se contentent souvent d'être dans le vent, oubliant, comme le disait Gustave Thibon que « *c'est une ambition de feuille morte* ». Notre compagnie, ainsi que les quatre autres qui peuplent cette maison, vêtues de vert printanier, ont pour mission d'aider notre pays à retrouver l'enthousiasme de sa jeunesse, à reprendre les rênes de son destin et d'aménager son cadre de vie pour qu'il soit de nouveau une terre aimée où il fait bon vivre, ce qui est la définition même que les géographes donnent au mot territoire. S'il revenait parmi nous, il faudrait que notre confrère, associé étranger de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Thomas Jefferson, débordant d'affection pour notre pays et qui connaissait si bien sa géographie, puisse encore dire : « *Tout homme a deux patries, la sienne et puis la France* » . ■



Cronica-optimistului

ENESCU

NU-MI mai aduc exact aminte cind am văzut pentru întâia oară pe Enescu. (Efect curios de memorie! Trecutul a rămas într-o perspectivă atît de imensă, încît ceea ce s-a salvat de întuneric apare ca și cerul cu stele într-un plan cu două dimensiuni). Va fi fost înainte de 1916 sau după 1918? Eram oricum un adolescent. Neavînd la îndemînă nici Atlanticul nici Pacificul, contemplam aproape în fiecare după-amiază modestele ape ale lacului Cismigiu. Atunci, într-o zi, a trecut prin preajma mea, venind dinspre Str. Schitu Măgureanu, un om care m-a uimit prin măreția surisului său și în care am recunoscut pe Enescu. Într-o mină ținea un sicriș asemeni unui sarcofag de copil de faraon, o cutie de fapt pentru două viori. Păsea modest, după vocabularul curent, nu distant și nici familiar, nu teatral abstras dar nici amestecat cu strada. Mi s-a părut un zeu. Tot ce-am citit, scris de alții, despre matele muzician, se acordă cu această întîie imagine. De o rară frumusețe, impusă de ordinea spiritului, omul avea un facies neconvulsiv. Alții în aceleași condiții inspiră placiditatea, Enescu entuziasma ca o coloană greacă. Este cu neputință ca muzicianul să fi cunoscut vreodată tortura invidiei sau viermele neîncrederii. Vibrațiile muzicii reprezentau pentru el o a doua circulație sanguină, era zîmbitor fiindcă trăia de două ori viața. Undele muzicii au ea și valurile mării darul de a lustrui fețele marilor maestri, de a le da o netezime de sticlă antică.

Ultima dată l-am văzut pe Enescu, acum peste zece ani, acompaniind la pian pe Yehudi Menuhin. Puțin încovoiat din spate, avea acum, la întîia vedere superficială, un aspect hoffmannesc. Își aluneca degetele pe claviatură ca un violonist pe coarde, apăsînd clapa cu o prudență delicată, spre a nu dezlănțui ecouri exagerate. Schimbînd imaginea, părea mai mult un harpist. Cu ochii întredeschiși își contempla piezis elevul, și fața lui era fericită. Am recunoscut figura zeească de altădată, răpită de armonii, însă mai focoasă, ca a unui soare care înainte de a apune se împurpurează. Acum maestrul era în plina frenezie a încheierii operei lui de compozitor.

Nu este de competența unui scriitor de a judeca opera unui muzician, chiar simtîndu-i măreția, ca în cazul de față, și presupunînd a poseda oricîtă competență. Creația literară și cea muzicală „se exclud” violent prin însuși faptul că sînt de aceeași esență (poetii s-au străduit să împrumute de la muzică bunul ei, muzicienii se silesc să concureze poemul). Muzica acționează asupra forței motrice a spiritului, producînd ataraxie sau elan. În consecință, creatorul literar caută unilateral compozitorul care merge în sensul spiritului său, fiind mozartian sau beethovenian, după cum creația sa înclină spre alegro sau spre furtunos. Să adere la orice muzică, n-ri cu putință.

În privința lui Enescu, artiștii romîni (literari ori plastici), nu fără studiu atent, sînt în condiția de a recunoaște, așa cel puțin socotesc, un suflu concordant. Toți aparținem unui popor setos de viață și de fapta măreată, ingenuu în fața frumuseții universului, dornic a-și exprima vitalitatea juvenilă în propoziții universale. Cele două piese cu care s-a deschis festivalul (*Rapsodia I în la major* și *Simfonia I în mi bemol major*), opere magistrale de tinerețe, definesc deopotrivă și creația lui Enescu și cultura romînă, neatînsă de blazarea la care ne îmbie unele medii obosite din Occident.

În *Rapsodia I* (ca și în a II-a), Enescu e complet obiectiv și tematic vorbind, anonim ca un lăutar din popor. Toate ariile sînt cunoscute, compozitorul le colectează, înregistrîndu-le ca un folclorist. Geniul enescian se revelă aci în renunțare. Ceea ce pune de la sine e de ordin aparent tehnic și orchestral, desi fără abuz. Saltul colosal de la folclor la creație îl constituie reinterpretarea temei, transformarea ei în mijloc de cunoaștere muzicală. Cîntecul *Am un leu și vreau să-l beu* este funcțional o bachică stridentă punctată cu chiuituri. Compozitorul a descoperit în ea o frază senină evocativă, și purificînd-o de orice impulsione, rarefiînd accentele, prelungind cantitățile la cezuri, punînd să debuteze melancolicul oboi, a scos tema din climatul local, universalizînd-o, așezînd-o astfel calitativ în zona gîndirii simfonice în care trăiesc operele lui Bach sau ale lui Beethoven (Și într-adevăr beethoveniană este tratarea în cealaltă rapsodie a unui cîntec, pînă la el, banal: *Pe o stîncă neagră într-un vechi castel...*).

În *Simfonia I* procedeul este, aparent, invers. Pentru ascultătorul neavizat, Enescu inventează pînă la subiectivism. Și cu toate acestea, lipsită de tematică obiectivă, simfonia se simte specifică. Compozitorul, uimit ca și poporul de spectacolul naturii, „zice” în plin abandon, chemat mereu de sentimente noi, împiedicat a se fixa melodic într-unul, solicitat din toate părțile (și, bineînțeles, însoțit de un simfonist de o îndemînare extraordinară, dulce în clamori, vibrant în șoptiri). Aci ecourile sînt psihotale, aci parcă frunzele căzute și tirite lent dintr-o pădure încep a fi atrase într-o furtună masivă. Funerarul n-alunge să cuprindă sufletul sănătos al creatorului. O glorie de instrumente metalice vestește dezlănțuirea unui optimism grandios. Avem de a face cu o impetuoasă Eroică. Dar nu este eroica martială. Lupta dramatică și romantică împotriva răului. De la grație pînă la strigăt, totul este bucurie și încredere. Acesta este Enescu, acesta este sufletul nostru.

G. Călinescu



Ecourile
unei moșteniri:
ENESCU

Dialog cu muzicologul Oleg Garaz:

„Cantitatea de evenimente a obturat, într-o bună măsură, ținta Festivalului «George Enescu»”

Abstract

Născut în 1964, la Soroca (Republica Moldova), Oleg Garaz este muzicolog, prozator și eseist, actualmente conferențiar la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca. Autor al volumelor *Contraideologii muzicale* (Limes, 2003), *Muzica și sensul sincretic al nostalgiei* (Casa Cărții de Știință, 2011), *Poetică muzicală în convorbiri* (Casa Cărții de Știință, 2011), *Canonul muzicii europene* (Eikon, 2015), *Genurile muzicii* (Eikon, 2016), Oleg Garaz discută amplu și nuanțat despre plusurile și minusurile ediției din această toamnă a Festivalului Internațional „George Enescu”, despre cum a fost marcat evenimentul la Cluj-Napoca și despre locul festivalului în viața artistică-muzicală europeană.

Cuvinte-cheie: George Enescu, festival, protagoniști, program, repertoriu, muzica clasică europeană artiști români, moștenire

Born in 1964, in Soroca (Republic of Moldova), Oleg Garaz is a musicologist, fiction writer and essayist, currently a lecturer at the “Gheorghe Dima” Musical Academy in Cluj-Napoca. The author of the books “Contraideologii muzicale” (Limes, 2003), “Muzica și sensul sincretic al nostalgiei” (Casa Cărții de Știință, 2011), “Poetică muzicală în convorbiri” (Casa Cărții de Știință, 2011), “Canonul muzicii europene” (Eikon, 2015), “Genurile muzicii” (Eikon, 2016), Oleg Garaz speaks widely and thoroughly about this fall’s pluses and minuses of the “George Enescu” International Festival, about how the event was received in Cluj-Napoca and about the place of the festival in the European artistic and musical life.

Keywords: George Enescu, festival, participants, program, repertoire, European classical music, Romanian artists, legacy

„Cantitatea de evenimente a obturat, într-o bună măsură, ținta Festivalului «George Enescu»”

caiete critice

- Ediția din 2019, a XXIV-a, a Festivalului Internațional „George Enescu” a fost cea mai extinsă de până acum și a propus ca temă „Lumea în armonie”. Cum ați descrie, stimate domnule Oleg Garaz, din această perspectivă, oferta programului, repertoriul și participanții din acest an?

- Din întreaga întrebare impactul cel mai puternic mi-l produce titulatura – Festivalul Internațional „George Enescu” – și așteptările mi se concentrează pe ideea unei sărbători muzicale dedicate lui Enescu, exact în același sens în care, la Halle, Göttingen sau Londra, are loc Festivalul „Händel”, ca o celebrare a creației marelui german, precum și Festivalul „Bach” de la Leipzig, urmând o adevărată constelație de Festivaluri „Bach” desfășurate la Montréal, Lausanne, Gers sau Carmel, Festivalul „Schumann” la Zwickau sau Festivalurile „Chopin” la Varșovia, Geneva sau Paris. Și înțeleg cât de exagerată, dacă nu și aberantă, ar suna doleanța mea doar gândindu-mă la Festivalul „Wagner” de la Bayreuth, o adevărată „liturghie” laică pentru „Sfântul Richard”, dar și un eveniment monden cu deja o foarte consistentă istorie.

La fiecare ediție a Festivalului „Enescu” avem de-a face cu un program de *cultură muzicală generală*, este adevărat, cu concursul unor mari interpreți și orchestre, însă în care muzica enesciană, nefiind un repertoriu *exclusiv*, nu ocupă nici măcar un binemeritat loc central, ci figurează în rând cu alte nume și titluri drept un autor „înhamat” la trăsura programului unei dimineți sau seri de festival. Un caz fericit – singurul, cred – au fost programele Enescu-Ravel (concertul din 8 septembrie, de la Sala Auditorium, cu violoniștii David Grimal și Ștefan Simonca-Oprița și pianistul Grigor Asmaryan) și Enescu-Feinberg (concertul din 14 septembrie, cu pianistul Marc André Hamelin).

Anume în acest sens, tema *Lumea în armonie* capătă, pentru mine, un accent ușor eufemistic,



dacă nu și ironic, deoarece după deja șaiszeci și patru de ani de la decesul compozitorului într-un hotel la Paris și deja dincolo de orice post-modernism, perioadă în care canoanele tuturor culturilor și artelor au fost topite într-un „alambic” globalizat, încă mai există nevoia de a pune lumea sau lumile în armonie... Apare și legitima întrebare: dacă încă avem atât de mult de recuperat în ceea ce privește creația lui Enescu, de ce nu este posibil ca întreg Festivalul să ajungă unul „pur-sânge”? Ori, în caz contrar, dacă într-adevăr nu este posibil, poate ar trebui sonorizate – clar și răspicat – cauzele, oricare ar fi ele: lipsa unei voințe privind organizarea, interpretarea sau mobilizarea forțelor artistice necesare, interesul scăzut al maselor de români pentru muzica enesciană, cauză a prezentării „diluata” sau „inserate” a muzicii enesciene?

Ierarhiei artistice îi corespunde ierarhia administrativ-urbană

- Sub egida Festivalului s-au desfășurat, în aceeași perioadă, concerte în alte orașe din România (Sibiu, Cluj-Napoca, Târgoviște, Piatra Neamț, Bacău, Iași, Târgu Mureș, Bârlad,

Timișoara, Satu Mare), dar și din afara granițelor (Florența, Berlin, Liège, Toronto, Montréal, Chișinău). Cum este primit, de exemplu, în Cluj-Napoca, un astfel de eveniment?

- La Cluj s-au desfășurat șase concerte, distribuite între Auditorium Maximum și Sala Studio a Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima”, pe un interval de zece zile. Însă, toate aceste concerte au fost camerale și i-au avut ca protagoniști pe pianistul Charles Hamelin (4 septembrie), ansamblul Monte Piano Trio (5 septembrie), pianistul Ziyu He (8 septembrie), violonistul David Grimal (9 septembrie), pianista Elisabeth Leonskaya (10 septembrie) și pianistul nevăzător Nobuyuki Tsujii (14 septembrie). Chiar dacă în capitala transilvană au descins interpreți valoroși precum „ultima mare doamnă a școlii ruse” (Leonskaya) și „japonezul nevăzător care a uimit lumea muzicii” (Tsujii), clujenii ar trebui să se simtă, totuși, pe bună dreptate, ocoliți de „marele spectacol” pe care doar o orchestră simfonică și, poate, doar genul vocal-simfonic îl pot oferi. Chiar dacă nu se pune problema (re)montării la Cluj a operei *Fidelio* de Ludwig van Beethoven (lucrare figurând cu titlul *Leonora*, operă în concert, 13 septembrie), a operei *Peter Grimes* de Benjamin Britten

(operă în concert, 15 septembrie), a oratorului dramatic al lui Arthur Honegger *Jeanne d'Arc au bûcher* (concertul din 19 septembrie, de la București, având-o pe actrița Marion Cotillard ca recitatoare), opera *Iulius Cezar în Egipt* de G. Fr. Händel (operă în concert, 20 septembrie) sau a operei *Moise și Aaron* de Arnold Schönberg (premieră absolută în România, concertul din 20 septembrie, de la București), sunt convins că publicul clujean s-ar fi bucurat de *Concertul pentru vioară și orchestră* de Arnold Schönberg în interpretarea Patriciei Kopacinskaia, de *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 1, în la minor, op. 77*, de Dimitri Șostakovici, cu Vadim Repin, ca să nu mai amintesc de *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră, în sol minor, op. 16*, de Serghei Prokofiev, în interpretarea lui Denis Matsuev, sau interpretarea flamboaiantă a *Concertului nr. 3 pentru pian și orchestră, în re minor, op. 30* aparținând pianistei Yuja Wang. Însă nu a fost să fie: ierarhiei artistice îi corespunde ierarhia administrativ-urbană. Măcar ne-am bucurat că Orchestra Filarmociei din Cluj a evoluat, și ea, pe o scenă a Festivalului „Enescu” (concertul din 5 septembrie de la Sala Radio, dirijor Lera Auerbach).

La fiecare ediție a Festivalului „Enescu” avem de-a face cu un program de cultură muzicală generală, este adevărat, cu concursul unor mari interpreți și orchestre, însă în care muzica enesciană, nefind un repertoriu exclusiv, nu ocupă nici măcar un binemeritat loc central, ci figurează în rând cu alte nume și titluri drept un autor „înhămat” la trăsura programului unei dimineți sau seri de festival

Atracția cea mai puternică a fost nu atât repertoriul enescian, ci mai degrabă calibrul numelor

- Chiar dacă prețul biletelor și al abonamentelor a crescut simțitor la această ediție, atât numărul spectatorilor a fost surprinzător, cât și prezența ridicată a tinerilor. Ce credeți că i-a atras în sălile de concert?

- Este o întrebare foarte bună și care chiar mă forțează să enunț o prea puțin inocentă „erezie”. În primul rând, prețurile, tinzând să echivaleze valoarea interpreților. Chiar și cu prețuri urcând până la peste 200 de lei, abonamentele urcând până până la peste 3000 de lei, sălile de concert au fost pline la majoritatea celor 84 de concerte, care au adunat în jur de 2500 de interpreți. Și asta în pofida faptului că, spre exemplu, au fost anulate câteva prezențe, printre care

„Cantitatea de evenimente a obturat, într-o bună măsură, țința Festivalului «George Enescu»”

soprana Kristina Opolais sau dirijorul Iuri Temirkanov (și fără ca prețul билетelor să scadă). În al doilea rând, atracția cea mai puternică a exercitat-o, cred, nu atât repertoriul enescian, ci mai degrabă calibrul internațional al numelor, precum instrumentiștii Yuja Wang, Evgheni Kissin (nu știu de ce prezentat drept „legendarul”), Denis Matsuev, Alexander Kniazev, Mitsuko Uchida, Vadim Repin, Marc André Hamelin, Patricia Kopacinskaia, cântăreți ca Diana Damrau, Joyce DiDonato, Bryn Terfel și spectaculoasa

Hibla Gerzmava, sau dirijorii Kirill și Vasily Petrenko. Dintre orchestrele de la Festival, înțâțetea și-au câștigat-o Orchestre National de France (cu Evghenii Kissin la pian), Staatskapelle din Dresda (cu Yuja Wang la pian) și Orchestra Concertgebouw (cu Tugan Sokhiev la pupitrul-dirijoral).

Într-adevăr, aproape o lună întreagă de septembrie, zeci de concerte, mii de interpreți, o indiscutabilă excelență a nivelului artistic, însă, până la urmă, am rămas cu senzația de eveniment monden prin cantitatea „supraponderată” de evenimente, care, într-o bună măsură, a obturat, cred, țința Festivalului – omagierea creației lui George Enescu. Până la urmă (și făcând rabat de la doleanțele mele fanteziste) întreg Festivalul, ca eveniment în sine, a fost, într-adevăr ceva grandios, chiar dacă publicitatea Festivalului a fost foarte slabă, iar transmisiile în direct au fost asigurate de postul cu specific religios Trinitas TV.

Publicul și ritmurile vieții cotidiene

- Ediția din acest an a fost găzduită, preponderent, de Sala Mare a Palatului, Ateneul Român, Sala Radio și Sala Mică a Palatului. Mai sunt aceste săli potrivite pentru un asemenea eveniment?



Violonista Patricia Kopacinskaia în timpul Concertului pentru vioară și orchestră op. 36 de Arnold Schoenberg

- ... la care aș adăuga și Sala „George Enescu” a Universității Naționale de Muzică din București, unde, spre exemplu, s-a desfășurat un concert cameral susținut de Cvartetul Arditti. Destinațiile enumerate în întrebare sunt, cred, singurele disponibile ale unei metropole precum București. Festivalul „Enescu” fiind deja la cea de a XXIV-a ediție, sarcinile și, să spun așa, specializările sălilor de concert s-au decantat în timp și se prezintă într-o ierarhie constituită din trei categorii. Astfel, Sala Mare a Palatului se impune drept una universală, mai puțin, poate, pentru concerte camerale, acestea beneficiind de Sala Auditorium (Sala Mică a Palatului). Ateneul Român poate găzdui inclusiv concerte simfonice, o permit atât spațiul cât și acustica, însă cedează într-un mod evident la dimensiunea genurilor oratoriale sau a montării de opere în concert. Tot într-o astfel de categorie ar intra și Sala Radio. Iar Sala Mică a Palatului, ca și Sala „George Enescu” a Universității Naționale de Muzică din București, nu „rezistă” la ansambluri mari, în virtutea dimensiunii pe care o are scena.

Iar cu o asemenea „aglomerare” de evenimente (84 la număr) și în jur de două „regimente” de interpreți (2500) s-a ajuns la situația unui program cotidian de concerte etajate (până la cinci pe zi), exemplară în acest sens fiind ziua

de duminică, 1 septembrie, în care au avut loc concerte la orele 11:00, 13:00, 16:30, 19:30 și 22:30! Două concluzii pot fi formulate. Prima: sălile de concert disponibile nu sunt suficiente, deoarece, a doua: programele de concert ar trebui adaptate după ritmurile vieții cotidiene a publicului, iar interpretii programați înainte de orele după-amiezii au fost într-un mod evident defavorizați (printre care cu adevărat legendarul Marc André Hamelin), adică „văduviți” de publicul care, în alte condiții de programare, ar fi fost mult mai numeros.

Vârfuri și scăderi

- *Multi-așteptata Orchestră a Filarmonicii din Berlin a refuzat atât difuzarea, cât și înregistrarea celor două seri de concert. Cum vedeți această situație?*

- Mai precis, nu a fost permisă nici difuzarea radio, nici tv, nici *online*, precum au fost interzise fotografierea sau accesul în culise. Motivele? Cel mai probabil, ar putea fi unele de uz intern, precum rotația interpretilor, schimbul de generații, insuficienta rodare a colectivului în posibila lui nouă formulă, ceea ce în concert s-a și auzit prin repetate desincronizări între partidele instrumentale, o anumită platitudine și convenționalism al interpretării, ceea ce a „depunctat” prestația celebrei orchestre chiar în comparație cu altele situate pe poziții inferioare în ierarhia mondială. Iar această situație ar trebui tratată cu înțelegere, deoarece, luată în concretul ei, nu cred că poate fi văzută ca o paradă de ca „ifose” sau „fițe” provocate de superioritatea unui statut evident „stelar”, ci pur și simplu de anumite probleme concrete pe care le trăiește oricare ansamblu de interpreți.

- *Care credeți că au fost cele mai reușite momente ale acestei ediții și care cele mai puțin izbutite?*

- Cu greu aș putea compila o listă obiectivă a reușitelor sau căderilor, dat fiind numărul aiuritor de interpreți și un program imposibil de frecventat *in corpore*. Cu toată convingerea pot afirma că, pentru mine, revelația acestei ediții a Festivalului „Enescu” au fost Yuja Wang (*Con-*

certul nr. 3 pentru pian și orchestră de Rachmaninov) împreună cu Denis Matsuev (*Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* de Prokofiev) și violonista de origine basarabeană Patricia Kopacinskaia (*Concertul pentru vioară și orchestră*, Berliner Philharmoniker, cu dirijorul Kirill Petrenko). În același timp, chiar orchestrele care i-au însoțit pe interpreți au dovedit o prestație inegală. O indiscutabilă performanță a dovedit-o Staatskapelle din Dresda, avându-l la pupitru pe dirijorul Myung-Whun Chung, care, printre altele, este deținătorul premiului secund la Concursul „Ceaikovski” din 1974 (an în care premiul întâi l-a câștigat pianistul Andrei Gavrilov), însoțind-o, umăr la umăr, pe debordanta solistă prin „stihia” muzicii lui Rachmaninov. Nu același lucru l-aș putea spune despre London Symphony Orchestra, care l-a avut la pupitru pe Gianandrea Noseda, pianistul „tractând” după el întreg ansamblul orchestral, care îl urma obedient, ratând una după alta, ca intensitate și consistență, culminațiile obligatorii în dramaturgia lucrării. Exact la polul opus s-a prezentat Orchestre National de France, reacționând ferm și nuanțat la fiecare schimbare de profil expresiv, atât în concertul din 6 septembrie, cu Evgenii Kissin la pian și Emmanuel Krivin la pupitrul dirijoral, cât și în cel din 7 septembrie – în repertoriu Enescu, Ravel, Debussy, cu dirijorul Ion Marin la pupitru și Alexandra Dariescu la pian. Acestei din urmă orchestre i-aș putea alătura și surprinzătoarea Orchestră a Filarmonicii din Oslo, condusă de Vasily Petrenko, care, prin *Poemul simfonic nr. 1* intitulat „*Morgon i Skogen*” (*O dimineată în pădure*) de Øyvind Torvund, a instaurat atmosfera plină de o translucidă și neașteptată prospețime sonoră.

Tot astfel, în interpretarea *Recviemului* de Verdi (Orchestra și Corul Maggio Musicale Fiorentino, cu dirijorul Fabio Luisi la pupitru) a lăsat senzația unei „singure soliste”, care, în acea seară a fost sclipitoarea soprană abhaziană Hibla Gerzmava. Un alt interpret cu statut „legendar” a fost și bas-baritonul Sir Bryn Terfel, care a evoluat într-un program special, însoțit de Orchestra Filarmonicii din Monte-Carlo, cu dirijorul Gareth

„Cantitatea de evenimente a obturat, într-o bună măsură, ținta Festivalului «George Enescu»”

caiete critice



Yuja Wang, pe scena Sălii Palatului, interpretând Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră în re minor op. 30 de Rachmaninov

Jones. Cu un repertoriu în egală măsură extins (ca referințe istorice), consistent și original (de la dramă muzicală la *musical*), cântărețul și-a confirmat statutul prin „prezentificări” magnetizante din muzica lui Wagner (*Despărțirea lui Wotan* din *Walkiria*), Arrigo Boito (*Mefistofele*), Kurt Weill (*Die Dreigroschenoper*), și din *musical*-uri semnate Rodgers & Hammerstein, Lerner & Loewe și Bock. Ar mai fi de remarcat superioritatea profesională a violoncelistului Gautier Capuçon și a violonistului Maxim Vengerov (concertul din 11 septembrie, Orchestra Filarmonicii din Monte-Carlo). Ar mai fi de amintit și violonistul Vadim Repin, pianista Mitsuko Uchida sau mult-așteptatul dirijor Mariss Jansons, înlocuit de românul Cristian Măcelaru, dirijor principal al WDR Sinfonieorchester din Köln, o altă revelație a acestui Festival.

Enescu este un compozitor cu o moștenire încă necercetată exhaustiv

- Pentru a doua oară consecutiv, Festivalul a propus publicului o serie de evenimente care au avut în centru muzică contemporană: „Muzica secolului XXI”. De ce este importantă prezența acestei noi serii de concerte?

- Din chiar răspunsul meu la prima întrebare a devenit evident că sunt un *purist*. Iar imaginea Festivalului „Enescu” drept „platformă de lansare” sau, mai clar, ca „umbrelă” pentru activități tematice adiacente doar diluează, obturează și, în orice caz, reduce din impactul *recuperativ* și în egală măsură *reinstaurativ* pe care acest Festival l-ar fi avut într-o altă configurație conceptuală. Aș înțelege, însă, dacă, pe lângă creația lui George Enescu, Festivalul ar

îmbrățișa și creația compozitorilor din cele două avangarde postenesiene (cea a anilor '60 și cea de la începutul anilor '70), avangarde care, practic, au crescut din însuși „trupul” creației enesciene, ca să mă exprim metaforic (conceptualizarea eterofoniei de către Ștefan Niculescu și inventarea muzicii spectrale, a modalismului de către Anatol Vieru, cu „protuberanțe” spectaculoase ca, spre exemplu, concepția morfogenetică a lui Aurel Stroe). Iar această concepție – Enescu plus cele două avangarde – ar aduce, într-adevăr, acasă tot ceea ce poate fi considerat un adevărat tezaur al culturii muzicale românești. Și a trebuit să constat că în acest sens s-au și întâmplat cel puțin două evenimente: concertul din 13 septembrie de la Sala Radio, având în repertoriu lucrări de Doina Rotaru – *L'ange avec une seule aile*, dar și de Tristan Murail (muzică spectrală) – *Concert pentru pian și orchestră*, Ivan Fedele – *Ur* pentru orchestră simfonică și Unsuk Chin – *Concert pentru vioară și orchestră*, precum și concertul din 16 septembrie, cu repertoriu exclusiv românesc de avangardă: Anatol Vieru (*Sonata pentru violoncel și pian*), Șerban Nichifor (*Conceptofonia*, p.a.) și Liana Alexandra (*Muzici paralele*, p.a.), dar și Prin lumina florilor de Ulpiu Vlad (concert din 19 septembrie de la Sala Radio).

Așa cum am spus, organizatorii Festivalului „Enescu” au avut de ales între organizarea unui eveniment monden cu irizări exclusiviste

și un autentic festival, chiar dacă o asemenea întreprindere i-ar împinge înspre asumarea unei ipostaze aproape (auto)sacrificiale.

- Cum vi s-a părut că a fost reprezentată creația lui George Enescu la această ediție? Creșterea vizibilității și a aprecierii moștenirii sale are un aport real pentru imaginea lui Enescu la nivel internațional?

- Din cele 38 de *opus*-uri enesciene, s-au cântat 33, o solidă declarație privind popularizarea muzicii enesciene, iar prin adăugirea celorlalte 5 deja s-ar fi putut vorbi despre așa-zisă *Integrală Enescu* ca o serie tematică a Festivalului, concepută în aceeași idee ca și seriile *Marile orchestre ale lumii*, *Concertele de la miezul nopții* sau *Muzica secolului XXI*. Mai mult, în prezent deja este vorba despre 5 și nu 3 simfonii enesciene, ultimile două (a patra și a cincea) fiind readuse la viață prin efortul aceluiași Pascal Bentoiu, care a restabilit și poemul *Isis*. Ar mai trebui amintită și premiera mondială absolută a oratoriuului *Strigoii* (26 septembrie 2019, Konzerthaus, Berlin, dirijor Gabriel Bebeșelea), aparținând aceluiași George Enescu, lucrare reconstituită de compozitorul Cornel Țăranu și orchestrată de Sabin Păutza.

Cu alte cuvinte, dată fiind existența unui număr considerabil de lucrări nenumerate și, astfel, încă nerecuperate și nereconstituite, putem afirma că până și în prezent creația enesciană deține, într-o anumită măsură, statutul de *work in progress*. Cu alte cuvinte, în prezent George Enescu este un compozitor cu o moștenire încă necercetată exhaustiv și al cărei număr de lucrări (deja) recuperate crește continuu, împreună cu numărul anilor scurși de la moartea compozitorului. Această situație inedită amorsează mai multe surprize (atât pentru spațiul românesc,

cât mai ales pentru cel din afara țării), deoarece este imposibil de anticipat descoperirea unor capodopere încă disimulate printre lucrările nereconstituite. Iar organizarea unui *Institut Enescu*, similar *Institutului Bartók* de la Budapesta, care s-ar ocupa de editarea operei complete a compozitorului, se prezintă drept o *utopie durabilă* și fără vreo posibilitate imaginabilă de a-și găsi vreodată soluționarea într-un concret palpabil.

Artiștii români se vor consacra doar prin includerea lor în circuitele paneuropene ale vieții de concert

- Care este, în acest moment, locul Festivalului „Enescu” în lumea muzicii și care sunt artiștii români care s-au remarcat la ediția din 2019?

- Cu bună știință mă voi focaliza pe prima parte a întrebării, deoarece la a doua parte a ei voi răspunde printr-o idee simplă și clară: nu cred că se poate vorbi despre o comparație concurențială din moment ce calibrul valoric al invitațiilor este unul pur și simplu strivitor.

În al doilea rând, forul valorizant pentru această sintagmă cumulativă – muzica clasică europeană – rămâne în continuare unul extern, astfel încât consacrarea artiștilor români va trebui să urmeze albia firească a asimilării vieții muzical-artistice europene. Altfel spus, artiștii români se vor consacra doar prin includerea lor în circuitele paneuropene ale vieții de concert. Evident, existând valorile artistice locale,

ca exemplu aici servind Horia Andreescu și Cristian Mandeal, cred că problema imperativă a noilor generații de muzicieni-interpreți (pianistele Alexandra Dariescu, Alexandra Silocea, mezzo-soprana Ruxandra Donose,

Organizarea unui Institut Enescu, similar Institutului Bartók de la Budapesta, care s-ar ocupa de editarea operei complete a compozitorului, se prezintă drept o utopie durabilă și fără vreo posibilitate imaginabilă de a-și găsi vreodată soluționarea într-un concret palpabil

dar și dirijorii Gabriel Bebeșelea, Tiberiu Soare, Vlad Vizireanu sau Cristian Lupeș) va fi afirmarea în spațiul extern atâta timp cât statutul de „local-patriot” nu va mai fi suficient.

În ceea ce privește prima parte a întrebării, parcurgând informațiile de la conferința de presă din deschiderea Festivalului „Enescu”, nu am putut să nu constat o anumită „goană după prestigiu”: cifre „olimpice” de personalități artistice, ansambluri, naționalități (50 – mă întreb doar care ar fi relevanța?); desfășurare de evenimente la București și în țară, dar și peste hotare; mai multe serii tematice de concerte, o durată de peste trei săptămâni (din 31 august până în 22 septembrie 2019) și nici măcar prezentarea

completă a operei enesciene recuperate până în prezent. În consecință – imaginea unui festival rabelaisian organizat ca pentru o poftă de-a dreptul pantagruelică de cultură a publicului românesc. Și toate acestea, repet, cu o publicitate foarte slabă în sensul vizibilității cotidian-urbane a Festivalului.

O a doua preocupare a organizatorilor a fost, evident, „goana după vizibilitate” și de preferat cu orice preț, dat fiind bugetul de 55 de milioane de lei, care garanta și o cifră estimativă de peste 250.000 de spectatori (fizici și *online*).

Sunt de înțeles ambele preocupări ale organizatorilor, cu atât mai mult cu cât problemele financiare (bugetul insuficient) amenințau ca ediția din acest an să fie anulată, dificultăți care au fost depășite.

O a treia problemă ar fi identificarea și situarea Festivalului „Enescu” într-o listă ierarhică, iar aici s-ar releva o reală problemă, deoarece ajung să înțeleg că acest eveniment este aproape neîncadrabil într-o anumită și singură categorie. Altfel spus, nu există o categorie pentru care Festivalul „Enescu” s-ar prezenta drept un

„pur-sânge”. (1) Nu este un festival de operă, deși are seria *Opera în concert*. (2) Nu este un festival strictamente clasic, în sensul de muzică barocă, clasică vieneză sau romantică, având și modernism, și avangardism de secol XX, dar și

muzică din secolul XXI. (3)

În același timp, nu este nici un festival „personalizat”, precum festivalurile „Bach”, „Händel”, „Schumann”, „Chopin” sau „Wagner”, deoarece repertoriul enescian este doar o parte constitutivă din repertoriul general. Atrăgând masele de melomani anume prin caracterul lui *caleidoscopic*, ca tipologie Festivalul „Enescu” se situează într-o anume *imponderabilitate* care nu îi aduce neapărat un beneficiu, ci mai degrabă trezește

suspiciunea că ar ascunde ceva sub această identitate atât de „multicoloră”.

În continuare cred că întreaga concepție a Festivalului „Enescu” se situează mai degrabă de partea cantitativă a lucrurilor, alegerea interpreților fiind efectuată prin urmărirea topurilor de actualitate și cu o evidentă miză pe vedete, și nu prin urmărirea originalității. În acest sens, nici ediția de acum nu a excelat ca „rampă de lansare” pentru nume noi. Și asta ar fi de înțeles, dat fiind efortul – îi pot spune, suprauman – de organizare a unui asemenea eveniment „blockbuster”.

Pentru completarea informațiilor despre această ediție a Festivalului „Enescu”, dar și pentru un alt tip de discurs și argumentație, recomand articolul lui Cătălin Sava intitulat *Festivalul Enescu, ediția a XXIV-a. Concluzii*, în care veți putea urmări o spectrogramă inteligent concepută a întregului eveniment. Textul este postat pe Internet la adresa: <https://romania.europalibera.org/a/festivalul-enescu-edici%C8%9Bia-xxiv-a-concluzii-/30187511.html>. ■

Jurjac și salamandra

Abstract

În cele ce urmează, autorul recenzează volumul *Enescu: caiete de repetiții* de Dan Coman, biografie romanțată a ilustrului compozitor și virtuoz român. Regulile acestui gen literar sunt respectate în măsuri oscilante. Pe de o parte, copilăria în mediul rural este reconstruită convingător sub aspect estetic, din unirea istoriei reale cu ficțiunea. Pe de altă parte, adolescența, maturitatea și senectutea stau sub semnul succesului profesional, care, deși indiscutabil, nu ajută la crearea unui personaj memorabil. Abia conturat, conflictul subliminal între fecunditatea artistică și slăbiciunile trupului ar merita să fie tratat cu mai mare atenție într-o viitoare ediție.

Cuvinte-cheie: George Enescu, Dan Coman, biografie romanțată, ficțiune, factologie

In the following article, the author reviews the volume *Enescu: notebooks rehearsal* by Dan Coman, a romance biography about the illustrious Romanian composer and virtuoso. The rules of this literary genre are respected in oscillating measures. On the one hand, the childhood at the countryside is convincingly reconstructed from an aesthetic point of view, combining real history with fiction. On the other hand, adolescence, maturity and old age are under the sign of professional success, which, although is undoubtedly, does not help to create a memorable character. Just outlined, the subliminal conflict between artistic fertility and the weaknesses of the body deserves to be treated more carefully in a future edition.

Keywords: George Enescu, Dan Coman, romance biography, fiction, factologic

Enescu: caiete de repetiții deschide, alături de *Caragiale: scrisoarea pierdută* (Bogdan-Alexandru Stănescu) și de *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare* (Moni Stănilă), seria de „Biografii romanțate” a Editurii Polirom. Ar părea că, în oglinda mottoului – „Am avut oroare întotdeauna de viețile romanțate” –, extras

dintr-o discuție purtată de muzicianul român cu Bernard Gavoty, în 1951, la radiodifuziunea franceză, Dan Coman și-ar asuma gestul de a oferi un contrapunct al acestei convingeri intime. În realitate, prozatorul s-a distanțat de specia anunțată.

În locul unui reper plăcut, care să întipărească o figură personală și, concomitent,

credibilă după lectură, a rezultat un grupaj de ciorne, cu pâlpâiri de intrigă și de aventură. Chiar și sfera pasională, definitorie pentru acest gen de scrieri, așteaptă, cu fața la perete, să fie chemată. Din relația învolburată cu Maria Cantacuzino, nu neapărat scandalosă pentru moravurile saloanelor, nu ies în evidență așteptarea, încordarea sau gelozia, ci

doar o neconvențională cerere în căsătorie, ca și cum, în chestiunile firești, Enescu e neinspirat și neîndemânatic: „Când a ajuns la palat, s-a așezat lângă Maruca, i-a luat palmele în mâini și i-a spus: Pinx e convins că a sosit ziua cea bună. Ziua aceea în care, așa cum ți-a promis, Pinx al tău te va lua de soție“ (p. 190). El avea 56 de ani, iar ea, cu doi peste. Ar fi de menționat că porecla îi fusese atribuită de Regina Elisabeta I a României, scriitoarea Carmen Sylva. Enescu din *caielele de repetiții* se poartă stingher, dacă lasă din mână arcușul, bagheta și stiloul. Are trac în afara scenei. Așezat

pe scaun, la birou, e desprins din *Scrisoarea I* de Eminescu. Senzația că omul nu s-ar fi adaptat ușor cotidianului poate fi considerată, deopotrivă, un merit și o scădere a cărții. Un Enescu stângaci în *ars amatoria* nu ajută, neapărat, la construirea, în dimensiuni invers proporționale, figura artistului consacrat muncii pentru atingerea capodoperei.

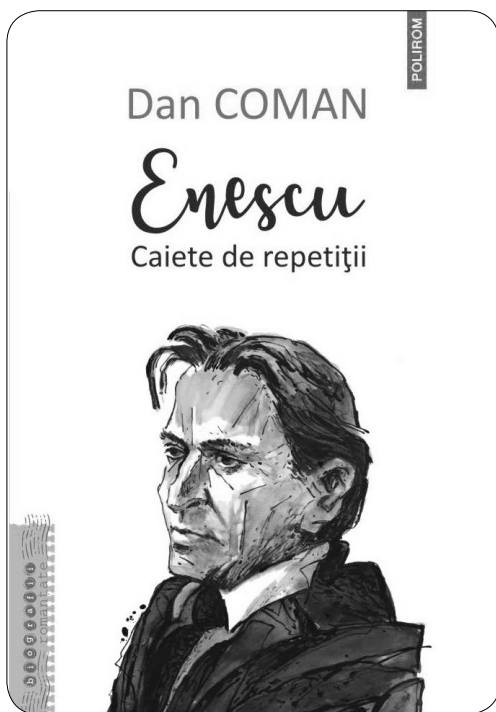
Rămân însă convingătoare fragmentele premergătoare nașterii protagonistului, când, în Postul Crăciunului, parohul satului Liveni îi dezleagă, pe soții Costache și Maria Enescu, de povara abstenenței. Evenimentul e sărbătorit în cuplu și prin încălcarea

interdicțiilor alimentare ale perioadei. Au consistență, totodată, anecdotele din copilăria nealfabetizată (până la 4 ani), călăuzită de vază și de pipăit, cu „porcarii“ desenați de prichindel într-un caiet cu coperte galbene (p. 20), cu joaca singuratică, știindu-se protejat de mamă, nicidecum inhibat, admirând gospodăria, spațiul libertății ordonate: „Stătea ore în

șir singur în pridvor și privea funiile de ceapă întinse la uscat, picăturile de ploaie sclipind în pânza din colțul streșinii, florile de ceai înșirate pe bucata de pânză“ (p. 19). Caietul galben, jurnalul inocenței, e umplut de linii și de culori. Pe tărâmul naivității, mâna adaugă semne fără să cunoască desenatul. În schimb, după ce descifrează, cu ajutorul tatălui, notația muzicală, Jurjac are instantaneu revelația vocației în compoziție.

În acest cadru bucolic, în care liturghia cedează înaintea superstițiilor, copiii devin cele mai prețuite daruri de la Dumnezeu. Al doisprezecelea născut în casa

Enescu, dar unicul intrat în faza adolescenței, băiețelul e un intrus în căminul părinților lui. I se potrivește ipostaza pruncului păstrat în cel mai strict sens al termenului, resimțind iubirea maternă crispată, cu toată vinovăția pierderii celorlalți unsprezece frați și surori. Maria Enescu își îngrijește băiatul ca și cum acesta s-ar afla în agonie. Conștiința încărcată a femeii, care se consideră blestemată că aduce pe lume fii și fiice doar ca să-i piardă, își găsește corelativul obiectiv într-o salamandă galbenă, imagine recurentă a sălbăticiiei invadând mediul domestic. Ea, care îl izolase pe George câțiva ani între gardurile dimprejurul casei, îl duce de



Dan Coman, *Enescu: caiete de repetiții*, Iași, Editura Polirom, Colecția „Biografii romănate“, 2019, 208 p.

bunăvoie la câmp, lăsând o astfel de reptilă să-i se urce pe mână. Expunerea la rău înseamnă, printre altele, și acceptarea slăbiciunilor. Către sfârșitul adolescenței, la Paris, deja consacrat, George va afla, din epistole, detaliul că și tatăl îl privește ca pe o cupă de Murano, așezată pe colțul mesei: „În fine... cea mai frumoasă zi din viața mea este asta, când știu că ai reușit atât de bine tu, unicul meu copil“ (p. 123). Volumul, început cu atâtea intenții bune, descriind cu vigoare lirică și cu sensibilitate narativă, se diluează.

După asemenea momente de tensiune romanescă, Dan Coman adună, cu eficiența unui bibliograf devotat, cele mai frumoase realizări din cariera lui George Enescu, în tripla ipostază de virtuoz al viorii, de dirijor și de compozitor, însă anodine pentru structura prozei. Se știe că ilustrul creator a înregistrat rare și nesemnificative episoade defavorabile, care n-au lăsat mai multe urme decât lupta cu organismul neascultător. Pentru substanța epică ar fi fost de dorit ca nucleele impasului să iasă la suprafață. Pe măsură ce înaintăm, mărunțișurile psihologice sunt înlăturate aproape definitiv, așa încât observăm un nume de gală pe un afiș strălucitor și nu procesul, întortocheat uneori, al consacării unei personalități. Se pierd, printre concerte, numeroase dialoguri intelectuale posibile, purtate, de pe poziții incompatibile, cu Maurice Ravel, din admirație reciprocă, cu Pablo Cassals, din exigențele spiritului critic, cu Roger-Ducasse, din postura amicului devotat, cu Alfred Cortot, și din nevoia ucenicului de a-i arăta maestrului că și-a găsit calea, cu André Gedalge.

Enescu, în versiunea lui Dan Coman, are, de puține ori, frică de inutilitatea existenței. De aceea, personajul pare mai degrabă un om de succes, atent să nu se arate lezat de contextele neprielnice. Eroul îi lipsește adâncimea conștiinței de sine, care se exprimă, îndeobște, prin confruntarea cu sensibilitatea proprie și cu prejudecățile celorlalți. Ar fi meritat atenție suplimentară cele două decenii de gestație a

tragediei *Oedip* (1911-1931), motiv să-l vedem pe protagonist în combustie, reluând și finisând capodopera. Prima versiune, pierdută în 1917, odată cu Tezaurul României, trimis în Rusia, arată fragilitatea artei în timpul războiului. Pasaje ca următorul, unde fibra morală e zdruncinată, transmit măcar o firimitură din teama nerostită a geniului în fața posibilității încă necunoscute a eșecului: „Caracterizările lui Enescu exprimate în nenumărate rânduri de Fauré îl făceau pe Roger-Ducasse să zâmbescă ironic. Muncitor, muncitor, muncitor – te descrie de parcă ai fi agricultor, nu muzician“ (p. 95). Bătălia de uzură cu organismul și cu diversele constrângeri sociale se leagă, printr-un culoar trasat în relieful carstic, cu primul vers din poemul *Enghidu* de Nichita Stănescu, dramă a celui care frământă materia pentru a-i da un sens: „Privește-ți mâinile și bucură-te, căci ele sunt absurde“.

Din nefericire, postura publică îl împiedică, până și pe tânărul deja format, să transmită adevăratele motive ale modestiei lui perseverente. Într-o scurtă autoscopie pe marginea inspirației, student fiind la Conservatorul din Paris, Enescu e obligat să trudească în ascunziș, depășindu-și condiția naturală: „Făcuse o pauză (ca de obicei, repetiția la vioară îi luase foarte mult timp) și ieșise pe balcon, așezându-se la măsuță, privind-și în lumina serii mâinile mari, de țărani din Moldova, degetele groase și butucănoase care-l încurcau atât de mult la cântat – nimeni nu-și dă seama, și-a spus, dar mâinile astea mai mult mă încurcă decât mă ajută, uită-te aici, palme cât lopata, de zilier, trebuie să exersezi dublu față de ceilalți doar ca să uit de mâinile astea, de degetele mele cât...“ (p. 101). Semnele neputinței trupesti, anticipând căderile de la senectute, sunt puținele elemente ale unui personaj uman, veridic. Acest Enescu, tulburându-se doar în sine din cauza mușchilor și a oaselor, este cel reușit din carte.

Enescu: caiete de repetiții conține, totuși, acel grăunte de muștar din care, poate, la o viitoare ediție, va răsări un arbore. ■

**„Nu Enescu are nevoie de noi,
ci noi avem nevoie de Enescu!”**

Keywords: George Enescu, Centenary, Franta, the world of music, Yehudi Menuhin, Eugen Ionescu



- *Stimate domnule Ion Piso, ați stat departe de țară aproape un sfert de secol, din 1968, desfășurându-vă, activitatea artistică peste hotare. La un deceniu după ce v-ați stabilit în Germania ați ales să vă mutați în Franța. Ce v-a determinat să faceți această schimbare?*

- Mai întâi am aterizat la München, în august 1968, tocmai când au intrat trupele invadatoare ale Tratatului de la Varșovia în Praga. De acolo, „sclav” al educației, al școlii și al afinității electivă cu spiritul francez, am visat să ajungem în Franța. Mai ales că, atunci când am făcut eu liceul, învățam franceza din clasa I de liceu, adică din clasa a VI-a de azi. Am crescut cu admirație, pasiune și iubire față de toată cultura franceză, deși esențial pentru formarea românului ar fi mai necesar să adoptăm spiritul de rigoare german, că asta ne lipsește: ordinea. După câțiva ani, am reușit, chivernisându-ne, să cumpărăm la München un apartament, într-un cartier rezidențial. Am trăit mulți ani la München, orașul cel mai muzical și mai înclinat spre artă din Germania, deși duceam dorul spiritului franțuzesc și al

Parisului. Nu ne-am lăsat până n-am găsit în Marais (Paris 3), lângă Centre Pompidou, pe Rue de Montmorency, un apartament pe care l-am cumpărat după ce văzusem mai bine de 100 de locuințe. Majoritatea caselor din acest cartier datează de prin secolele al XVI-lea și al XVII-lea. Așa ne-am stabilit la Paris, unde am cunoscut diaspora exilului românesc (cea mai mare și mai importantă din Europa la acea vreme), cu atmosfera ei deosebită; cei cu care și azi se mândresc românii, elita culturii noastre, se aflau atunci la Paris: Eliade, Cioran, E. Ionescu, Vintilă Horia, Ștefan Lupășcu....

Girul lui Menuhin

- *Ați fost unul dintre organizatorii Centenarului Enescude la Paris. Cum a apărut această inițiativă și care au fost primii care au răspuns apelului?*

- Scânteia a pornit de la cineastul Paul Barbăneagră, fost coleg cu mine „de cadavru” la Medicină. Ideea organizării Centenarului

„Nu Enescu are nevoie de noi,
ci noi avem nevoie de Enescu!”

Enescu fost repede adoptată de muzicieni care mai trăiau la vremea respectivă în Franța, și, până la un punct, au și sprijinit-o. Lor li s-au alăturat alte personalități proeminente, nu numai din domeniul muzicii, în special români. Preparativele – inițiate printr-un „complot” între noi și domnișoara Ioana Mănescu, inima asociației *Les amis d'Enesco* (asociație, din păcate, defunctă), admiratoare și prietenă a marelui Enescu, au debutat din bună vreme, încă din toamna lui '79, având ca bază înființarea asociației *Le Centenaire Georges Enesco* (publicată în „Journal Officiel” din 02.12.81, pag. 10552). În sarcina ei cădeau organizarea și coordonarea diferitelor manifestări legate de aniversare, bineînțeles manifestări muzicale, menite să promoveze creația enesciană. Apoi am început să le scriem tuturor celor pe care îi știam, „intoxicându-i” cu tot felul de apeluri, pentru că nu era ușor să-i aduni, să-i interesezi și să-i mobilizezi. Întâiul gând s-a îndreptat spre Yehudi Menuhin. Menuhin vorbește despre Enescu ca despre o divinitate...

- *Scriați, în volumul Antifonar epistolar, că, în memoriile lui Menuhin, frecvența numelui lui Enescu face concurență prepozițiilor...*

- Da! Așa a scris în *Unvollendete Reise/ Călătorie neîncheiată*. Când am căutat sprijin am început, cum era și normal, cu Menuhin. Atunci i-am scris. L-am abordat la sfârșitul unui concert la Pleyel. Invitându-mă la Ambasada Marii Britanii, unde locuia, când a aflat motivul pentru care îl „inoportunam”, a devenit și mai amabil, chiar cald; părea că el este cel care intenționa să-mi ceară o favoare. Mi-a mulțumit și mi-a cerut să mă ocup de organizare. M-am bucurat că aveam girul lui Menuhin, care și astăzi este o personalitate, nu numai în ceea ce privește interpretarea muzicală, ci și ca gânditor. Este deasupra „colegilor” lui, o faptură care se apropie de spiritualitatea și gândirea lui Enescu. Pentru că asta era interesant la Enescu: nu era numai un interpret, ci și o persoană care iradia un anumit șarm, atât în vorbire, cât și în atitudine. Era fermecător, te hipnotiza! La fel și Menuhin. Cam așa a început totul.

Dezinteresul față de cultură și artă nu este o invenție românească

- *Ce instituții v-au fost aproape?*

- Am trimis peste 500 de scrisori, întâi instituțiilor muzicale din Franța, dar mai ales diasporei noastre împrăștiate pe cele cinci continente, în special în America de Nord. Am cheltuit un timp enorm, pentru că am scris tuturor Filarmonicilor din Germania și de peste Ocean. De la unele am avut ecouri pozitive, de la altele mai „subțiri”, iar de la altele parcă aș fi vorbit cu... norii. Atmosfera de egoism și dezinteres față de cultură și artă pe care o cunoaștem bine nu este o invenție românească. Interesul contemporanilor este imediat, adică pe termen scurt; bineînțeles, interes personal. De aceea i-aș numi pe unii chiar *obtuji*. Trebuia în primul rând să îi cointerezezi prin ceva direct, personal și, bineînțeles, material, ca să-i apropie. Au fost puțini și greu de găsit aceia care să se dedice promovării unor valori de unde nu pot culege imediat un profit direct. Ceea ce ne-a supărat pe noi este că, în același an, pentru Béla Bartók, născut în același an cu Enescu, s-au putut organiza o mulțime de manifestări, incomparabil mai multe față de ce a avut parte Enescu, care a practicat în Franța un apostolat „muzical”. Am și furnizat o listă în care enumeram concertele date de Enescu în Franța. A culturalizat din punct de vedere muzical toată țara, nu doar Parisul. Bartók s-a oprit „între două trenuri” la Paris. A stat acolo doar câteva zile. Enescu și-a petrecut jumătate din viață la Paris și nu numai că a locuit acolo, ci a lucrat, a cântat și a ridicat nivelul muzical și cultural al țării la o adevărată înălțime artistică. A fost un adevărat luptător de tranșeu pentru cultură. Între noi fie spus, francezii excelează mai degrabă în domeniul literaturii decât în cel muzical.

Mircea Eliade, Eugen Ionescu și „incoruptibilul” Celibidache

- *Din partea diasporei românești aflate în exil cine v-a sprijinit?*

- Imediat după ce Menuhin a acceptat președinția comitetului de patronaj, am pornit

CENTENAIRE GEORGES ENESCO

1881 - 1981

COMMÉMORATION SOUS LA PRÉSIDENCE DE :

YEHUDI MENUHIN

**T. AUBIN DE L'INSTITUT, G. AURIC DE L'INSTITUT, E. BONDEVILLE DE L'INSTITUT, J. CHAILLEY,
H. DUTILLEUX, M. ELIADE, R. GALLOIS-MONTBRUN, B. GAVOTY DE L'INSTITUT, A. GOLEA,
E. IONESCO DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE, M. MIHALOVICI DE L'INSTITUT**

APEL

- Un comitet în frunte cu personalități de renume mondial, constituit la Paris, și-a luat sarcina de a sărbători în anul 1981 printr-o serie de manifestări muzical-artistice, centenarul nașterii lui George Enescu.

Artiști de prestigiu internațional și instituții muzicale de înaltă ținută artistică vor asigura calitatea acestor manifestări. Buna lor reușită se va răsfrânge în primul rând asupra numelui de ROMAN.

Realizarea acestui plan nu poate fi asigurată fără un real sprijin material din partea tuturor Românilor ce se află înafara granițelor țării.

Iată câteva din obiectivele comitetului de organizare:

- Concerte simfonice cu orchestre de prim rang, în diferite centre muzicale europene și americane; la Paris un concert cu Orchestre National dirijat de Yehudi Menuhin.
- Concerte de muzică de cameră.
- Emisiuni la Radiodifuziuni și Televiziuni.
- Realizarea unor discuri cu muzica din creația lui G. Enescu înregistrate de soliști, formații de cameră și orchestre simfonice.
- Un film despre G. Enescu în realizarea Televiziunii Franceze.
- Publicarea unui pliant-broșură care să conțină aprecieri ale marilor personalități despre G. Enescu; locul creației și interpretării sale în cadrul evoluției culturii europene. Pliantul va întovărăși programele de sală ale concertelor de gală și va fi trimis marilor cotidiene și revistelor de specialitate.
- Crearea unei burse ENESCU la Conservatorul din Paris, etc.

Majoritatea acțiunilor de mai sus cer sume foarte mari pentru realizarea lor. Ex: Plata sălilor de concert, afiselor, publicității în ziare, onorarea formațiilor și a soliștilor, pentru că nu toți înțeleg, ca Y. Menuhin să-și ofere colaborarea în beneficiu. Deasemenea înregistrarea discurilor necesită investiții serioase, care depășesc cu mult posibilitățile financiare ale membrilor comitetului de organizare.

Suntem datori, cu toții, să nu precupețim nici un efort aducând astfel un omagiu - cu această ocazie sărbătorească - nu numai marelui Enescu, muzician genial, dar și omului de o modestie dusă până la nesocotința creației sale, creație care pentru marea sa valoare cultural-spirituală trebuie însăfășit să fie oferită marelui public.

Răspunsul la acest apel va arăta felul în care ROMANUL știe să-și cinstească valorile neamului său.

Scriem rândurile de față cu credința că nici o conștiință românească nu-și poate refuza această onoare.

Prof. MIRCEA ELIADE

EUGEN IONESCO

de l'Académie Française

Mircea Eliade *Eugen Ionescu*

CONT BANCA: 3190 005007633 / 5, SOCIÉTÉ GÉNÉRALE, 6, rue de Sèvres, Paris 6.

In volumul omagial, ce va încheia festivitățile, va apare lista donatorilor, precum și modul în care s'au gospodărit sumele primite.

SECRÉTARIAT : J. PISO, 19 RUE DE MONTMORENCY, 75003 PARIS - TÉL. 271.82.54

*Apelul, semnat de Mircea Eliade și Eugen Ionescu prin care s-a pregătit celebrarea Centenarului George Enescu.
De secretariat răspundea, cum se poate observa în subsolul documentului, Ion Piso*

asaltul în toate direcțiile: Mircea Eliade, Eugen Ionescu... Mircea Eliade a fost foarte atașat ideii și foarte aplicat. De câte ori i-am cerut să ne ajute, a făcut-o. Apoi, a fost decanul muzicienilor francezi, compozitorul Marcel Mihalovici, care a fost foarte legat de Enescu, la origini moldovean. A fost extrem de activ, astfel că am putut să realizăm o serie amplă de acțiuni. Am prezentat obiectivele societății noastre în Monitorul Oficial. Un alt muzician de mare ajutor – mai ales în această perioadă a avut în programul concertelor sale pe trei continente multe lucrări de Enescu – a fost dirijorul Erich Bergel. Cu Bergel am cântat în Franța, în Germania, unde am adus și niște violoniști de peste Ocean. Din păcate, marii prieteni ai lui Enescu erau deja stinși. Am reușit să organizăm concerte și în Germania, la München, unde ne-a ajutat Monseniorul Octavian Bârlea. Între cei care au fost „cu noi” îl amintesc și pe compozitorul Edgar Cosma, care, din păcate, la începutul anilor '80 nu prea mai era activ. Ar fi o necuviință față de adevăr dacă l-aș uita pe Vintilă Horia, cel cu care am ajuns într-o fază foarte avansată în pregătirea, pentru Paris, a unui important concert-simpozion „Enescu”, axat pe un studiu filosofic al său în legătură cu creația marelui nostru compozitor.

- În prima perioadă a vieții, Ionescu nu părea să fie un patriot prea înfocat. Se schimbaseră ceva în cazul lui Enescu?

- În tinerețe, în perioada sa bucureșteană, „a cam dat cu căciula în câini”. A fost și a rămas un ireductibil contestatar, fiind complexat din mai multe punct de vedere, dar în exil a fost ajutat de un anumit anturaj de la Paris și a evoluat foarte bine, ajungând să aibă multe piese de teatru cu care a înconjurat mapamondul.

- Amintiți, tot în volumul Antifonar epistolar, câteva tentative de a-l convinge pe Sergiu Celibidache să se apropie de acest Centenar...

- Da. Cu toate că aveam în Eugen Ionescu omul nostru de nădejde prin care speram să-l înduplecăm, dacă nu să-l convingem, Celibidache s-a dovedit „incoruptibil”. E notorie lipsa lui de înțelegere pentru muzica lui

Enescu. Ionescu, la care au devenit, cu timpul, tot mai evidente conștiința și atașamentul față de țară, s-a străduit să-l atragă de partea noastră și pe Celibidache, prietenul său intim. Cu ocazia unei întâlniri la Paul Barbăneagră, E. Ionescu, care vorbea numai în franceză, mi-a comunicat consternat rezultatul ultimelor sale strădanii pe lângă marele dirijor: „Il veut pas! Il veut pas!” (Nu vrea și pace!). Celibidache, un colos în ceea ce privește dirijoratul, pentru că înmănunchea, în afară de știința și de talentul muzical, o personalitate care îi vrăjea pe orchestranți; îi fascina, dar avea și o marotă: se considera compozitor! Din păcate, nu s-a putut realiza în această postură și îl cam invidia pe Enescu. A fost de neclintit, deși i-am scris direct în nenumărate rânduri.

Opera lui Enescu n-a fost deloc susținută în centrele care dau tonul

- Care au fost cele mai grele obstacole pe care le-ați întâmpinat, din 1979, când au pornit pregătirile pentru Centenar, până la realizarea lui efectivă?

- Întâi și-ntâi, Parisul este un iureș care te cuprinde și te subjugă cu ale sale. Te năucește încât cu greu mai poți păstra scara valorilor. Foarte mulți oameni de valoare din cultură au fost prinși în acest iureș și debusolați în așa fel încât scara valorilor s-a deteriorat. De aceea, mulți care avuseseră o venerație pentru Enescu s-au lăsat pe tânjală, pentru că Enescu nu era la modă atunci. Partea mai tristă e că, nu mult după primele încercări, nu prea reușite, prietenii, care spre lauda lor, la început porniseră cu atât elan, s-au „dezumflat” și, epuizându-și răbdarea, m-au lăsat să traversez singur oceanul indiferenței. A plecat fiecare în treaba lui, iar cine n-avea și-a găsit una mai plăcută decât să lupte cu indiferența celor mulți și plini de ei. Abia am putut face două concerte la Institute de France, unde Enescu fusese membru. Ministerul Culturii, deși am fost acolo de mai multe ori cu Mihalovici, nu s-a spetit să ne ajute, în timp ce pentru Bartók

au fost mult mai activi în a găsi resurse și a organiza manifestări.

Se mai întâmpla ceva. Nu vreau să aduc vorba despre oculta societății (nu numai a celei pariziene). În această societate funcționează anumite motoare care o pun în mișcare și o țin pe anumite canale mai puțin cunoscute. Pe de altă parte, modestia exagerată a lui Enescu a fost și ea un factor care a cântărit negativ în lumea de ieri și de azi.

O altă explicație ar fi notorietatea editurilor muzicale la care și-au publicat cei doi, Enescu și Bartók, muzica. În timp ce Enescu era la editura Salabert, o editură bună, dar mărginită oarecum la Franța, fără să acopere și alte țări, Bartók a fost promovat de marile edituri de circulație mondială, cu sedii și filiale în Germania, S.U.A, Marea Britanie... Din această cauză, imaginea lui Enescu nu a fost promovată și opera lui n-a fost deloc susținută în centrele care dau tonul. Factorul financiar este și astăzi mobilul oricărei acțiuni, fie ea și culturală, cultura fiind pentru mulți dacă nu un „lux”, atunci „nelucrative”. Nu produce profit imediat (uneori o face după sute de ani, vezi cazul Mozart). Astăzi, pentru cultură și educație se face înspăimântător de puțin. Semințele aruncate în pământ trebuie să aștepte toamna. Or, contemporanii noștri nu știu și nici nu vor să aștepte. Interesul pentru promovarea unui compozitor de talia lui Enescu ar trebui să cadă în sarcina celor pe care-i reprezintă, celor cărora le asigură posteritatea.

Enescu a mai fost editat și la Editions Enoch, care nu avea circulația și prestigiul marilor edituri nemțești sau englezești, care dețin și azi monopolul. Astfel, Bartók a fost mereu prezent în timpul centenarului sau, în timp ce Enescu a „beneficiat” de „surdină”. Când am cântat în Belgia, la Liège, cu Bergel, un critic, Patrik Baton, ne spunea: „Enesco traverse de nos jours un purgatoire injuste et incomprehensible”. („Enescu parcurge în zilele noastre un purgatoriu nedrept și de neînțeles.”) Era de așteptat. În ochii, mai bine zis, în înțelegerea contemporanilor, preocupați doar să-și

ajusteze cultura și „mentalitatea” spre folosul imediat și, înainte de toate, propriu, Enescu nu producea deloc vâlva și tapajul necesare într-o exaltare a *noului*. Acestor superficiali ai culturii le-aș spune: Dumneavoastră sesizați prezența fluviului numai atunci când face spume și iese din matcă!

Dacă faima altor compozitori va stagna cu timpul, Enescu se află deja pe un trend în creștere

- Credeți că Enescu va rămâne în acest „purgatoriu”?

- Enescu va crește, pentru că în special *Oedip*-ul lui nu a fost valorificat așa cum trebuie. Noi trăgeam nădejde să îl facă Celibidache la Paris, printr-o reluare de mare nivel, dar nu a fost să fie. Așa cum apreciez valoarea gândirii sale muzicale și anvergura ei – pentru că *Oedip* e o lucrare căreia nu îi vedem încă marginile, vreau să spun adâncimea implicațiilor, nu numai ca limbaj muzical – pot spune că, până azi, a avut o „exemplară” neșansă. Dacă faima altor compozitori va stagna cu timpul, Enescu se află deja pe un *trend* în creștere. El valorifică atât izvorul mitologiei antice, cât și pe cel al spiritualității creștine. Două surse care asigură intrarea și statornicirea în Panteon, în afară de geniul său propriu. Enescu este un compozitor a cărui creație are un caracter de spiritualitate, de religiozitate, fără să fie axat direct pe teme specifice. Dar atmosfera și stilul creației sale – tot ce exprimă muzica – sunt pătrunse de fiorul unei simțiri și gândiri profunde, deloc trâmbițate în afară. În perioada pe care o trăim, dacă nu uzezi de trâmbiță, semenii nu te bagă în seamă.

În critică, deși se obișnuiește, nu e bine să folosești adjective, pentru că e ușor să califici prin atribute pozitive sau negative adesea fără acoperire, însă pe care ar trebui să le justifiți prin dovezi, lucru care nu se prea întâmplă. De aceea, acum (pentru că ne lipsesc atât spațiul cât și timpul), mă abțin de la acest procedeu. Pe scurt: modestia, bunul simț, intimitatea și

„Nu Enescu are nevoie de noi,
ci noi avem nevoie de Enescu!”

gândul întors înspre interior și adâncime au funcționat ca un perfect handicap în cazul lui Enescu.

Un fenomen muzical de o rar întâlnită cuprindere și profunzime

- Cum s-a desfășurat, ce a însemnat, propriu-zis, Centenarul Enescu?

- Evenimentul s-a desfășurat nu doar în anul respectiv, ci și după, pentru că unii au preluat această sărbătoare și bucurie a artei puțin mai târziu. Trebuie să „coafezi” cu ce vii pe piață. Lucrul, mai ales dacă e de fond, prezentat simplu și fără surle și trâmbițe este rar luat în seamă astăzi.

În forma sa originală, cu pian (dar și cu orchestră de cameră), am prezentat ciclul de *lied*-uri pe versuri de Clement Marot publicului parizian cu ocazia Centenarului Enescu în marele amfiteatru de la Sorbona, ca și la Ecole Normale de Musique, unde am fost acompaniat de Ș. Fodoreanu (fica dirijorului Leontin Anca și a sopranei Lia Mărcuș Anca, ambii colegi ai mei la Opera din Cluj), în program figurând și *Cuartetul de corzi*, op. 22, nr. 2 (interpretat de Cuartetul „Enescu”: Bogdănaș, Szigeti, Stanese, D. Fodoreanu), Sonata pentru pian și violoncel, op. 26. nr. 2 (Dorel și Ștefana Fodoreanu), precum și *liedul Le silence musicien*, op. 19, nr. 2, Piso, la pian Eduardo Ricci.

Și L'Institut de France a omagiat în două rânduri memoria lui Enescu, fost membru al Academiei „des Beaux Arts”. Am fost invitat să cânt cele trei *lied*-uri pe versuri de Fernard Gregh, op. 19 (la pian Eduardo Ricci), alături de Monique Haas (prima sonată pentru pian), precum și *Sonata a III-a pentru pian și vioară* (Marie-Claire Theuveny). Primul concert a debutat cu o evocare a lui Enescu făcută de Maestrul Mihalovici.

Pentru că veni vorba de *Opus 19*, trebuie să amintesc și concertul de la Herkulesaal, din München, concert realizat cu sprijinul material al Monseniorului Octavian Bârlea, care a adus, pe cheltuiala sa, muzicieni din toate colțurile

Editions  IORITZA

PRESENTENT



LA CREATION INTEGRALE
DE

GEORGES ENESCO

– SERIE COMMEMORATIVE –

ENREGISTEMENT STEREO-DIGITAL

Europei și din S.U.A. Concertul a fost organizat de Doina Tăutu, o excelentă muziciană, fostă membră a corului „Madrigal”. Nivelul artistic al concertului care a contribuit la popularizarea creației enesciene în lumea germană și a fost salutat laudativ de Joachim Kaiser. „Papa” criticilor muzicali din Germania (de obicei foarte reținut) n-a fost deloc zgârcit în aprecieri pozitive. În program: *Sonata pentru violoncel și pian în Do*, op. 26, nr. 2 (Mirel Iancovici – Elveția, la pian, Cristian Petrescu – Paris); *Șapte cântece pentru voce și pian* pe versuri de Cl. Marot (voce I. Piso, la pian, Cristian Petrescu – Paris);

Le silence musicien, op. 19, nr. 2 (voce I. Piso, la pian, tot Petrescu); *Cvartetul cu pian*, op. 30, nr. 2, (Șerban Lupu – S.U.A., Vladimir Mendelssohn – Olanda, Mirela Iancovici – și Cristian Petrescu). Programul a fost prezentat de muzicologul francez Philippe Autexier, într-o germană perfectă și cu un cuvânt introductiv de înaltă ținută. În caietul-program, eu am făcut o prezentare a lui Enescu (la nivel de popularizare, așa cum era și cazul): „Marcel Mihalovici, Nestorul compozitorilor români, prieten intim al lui Enescu și, într-un sens, executorul testamentar al creației acestuia, cel mai în măsură să o poată aprecia, îmi spunea odată că, printre atâția muzicieni, există o familie formată doar din trei: Bach, Liszt, Enescu. Deși apropierea acestor trei ar putea să surprindă, sau să nu corespundă părerii împământenite, deși superficiale, totuși afirmația capătă sens dacă acceptăm felul în care Menuhin, vorbind despre Enescu, marele său maestru, cunoscându-l bine, îl numește « *the All-Round Musician of the 20th Century* », nimerind exact esențialul. Enescu n-a fost numai unul dintre cei mai mari violoniști, el a fost neîntrecut pianist, dirijor, pedagog, dar mai ales compozitor genial. Am lăsat intenționat compozitorul la urmă, nu numai pentru că este mai puțin cunoscut decât interpretul, dar mai ales pentru că el, compozitorul, ne dă mai bine măsura complexității acestui fenomen muzical de o rar întâlnită cuprindere și profunzime care este Enescu. (Despre adâncimea interpretării violonistice a lui Enescu, Henryk Szeryng, cu ani în urmă declara – citez din memorie: « Interpretarea lui Bach a atins prin Enescu culmi spirituale nebănuite până la el, fapt pentru care noi, urmașii nu putem decât să-i fim etern recunoscători » »).

Doar coborând în adâncimea unei fântâni poți vedea ziua stelele

- Ați urmărit, de-a lungul timpului, *Festivalul Internațional „George Enescu”*?

- Din păcate, am lipsit din București mulți ani. Primele ediții le-am urmărit. Cele cu George Georgescu... Important e să se

păstreze și să se intensifice legătura cu muzica lui Enescu.

- *Ce ar trebui să facem astăzi pentru a-l sărbători pe Enescu?*

- Aș răspunde întorcând spusele lui Kennedy: „Nu ce face America pentru mine, ci ce fac eu pentru America!”. Cu alte cuvinte: „Nu Enescu are nevoie de noi, ci noi avem nevoie de Enescu!”. Iorga, gândind creația enesciană în coordonatele spiritualității noastre, spunea: „De la noi are el pietatea adâncă și discretă a rugăciunii de noapte târzie și mai ales de la noi acea strămoșească măsură, acea înfrângere a tot ce urlă în alte inspirații [...] aceea oprire de la orice gest care trece un prag, instinctiv așezat în fața oricărei porniri sufletești care ca să fie sinceră nu trebuie să iasă din misterul intimității celei mai desăvârșite”. Astfel, ar trebui să ne rugăm lui Dumnezeu ca lumea să-l înțeleagă, să pătrundă în frumusețea și miracolul muzicii enesciene, pentru că el face pentru noi, prin spiritualitatea muzicii sale, atât de mult cât face și Brâncuși. Deși Enescu a fost opusul lui Brâncuși, care știa să se pună în valoare într-un mod remarcabil – a știut să se folosească în favoarea sa și de scandal (cum ar fi episodul de la vamă, din America).

Nici unei inovații sau invenții revoluționare pe care le conține opera sa Enescu nu i-a permis să-și strige noutatea. „Limbajul muzical care poate reprezintă veritabila mea expresie [...] este lipsit de orice accent de repudiare a trecutului.” Sunt cuvinte prin care Enescu se dovedește un ireductibil inamic al originalității ostentative. Enescu nu va evidenția niciodată demonstrativ noul, ci îl va disimula. Opera sa nu manifestă rupturi radicale, violente și spectaculoase cu trecutul, însă pentru acest motiv nu este mai puțin nouă și bineînțeleasă personală, devansând contemporaneitatea, ca și „modernitatea”, în multe privințe. Cu tot aspectul „pașnic” și firesc, departe de baricadele contestare cu care ne-au obișnuit cohortele avangardiștilor, Enescu realizează o profundă revoluție în lumea sunetelor. Iar cei cărora arta sa le pare lipsită de nou să binevoiască a „mulțumi” superficialității proprii care nu le-a permis să

„Nu Enescu are nevoie de noi,
ci noi avem nevoie de Enescu!”

caiete critice

se apropie de farmecul și adâncimea creației lui Enescu. El se plângea de necunoașterea muzicii sale, zicând adesea: „La vârsta asta mă întristează să fiu considerat doar autorul *Rapsodiilor...*”. Pentru că s-au aflat mult prea puțini care să se bucure de adâncimea creației sale muzicale. Doar coborând în adâncimea unei fântâni poți vedea ziua stelele! ■

Stimate Domnule,
Vă mulțumesc pentru onoarea pe care mi-o faceți alegându-mă ca membru de onoare al Comitetului de Organizare pentru Centenarul marelui muzician Enescu.
Sunt foarte bucuros să mă regăsesc în acest comitet alături de Pierre Boulez, Jehudi Menuhin și de toate figurile importante, pe care nici nu le pot aminti aici.
Cu alese sentimente,
Eugène Ionesco

Monsieur Eugène IONESCO
96 bd Montparnasse
75014 PARIS

Paris le 7 Février 1980

Monsieur Ion PISO
Friedrich-Wilhelm str. 86
5500 TRIER RFA

Cher Monsieur,

Je vous remercie de l'honneur que vous me faites de m'élire membre d'honneur du Comité d'Organisation pour le Centenaire du grand musicien ENESCO.

Je suis très content de me trouver dans ce comité auprès de Pierre BOULEZ, Jehudi MENUHIN et tous les personnages importants que je ne peux tous nommer.

Je vous prie de recevoir l'expression de mes sentiments distingués.

Eugène IONESCO



le 12.02.1980
BRITISH EMBASSY,
PARIS.

Je suis infiniment reconnaissant à Ion PISO de vouloir entreprendre l'organisation qui va fêter le centenaire de mon grand maître Georges Enesco ici à Paris en 1981. Puisse cet effort nous communiquer à tous l'inspiration qu'était cet homme grand de cœur et de musique.

Je ferai de mon mieux pour soutenir ce projet qui m'est bien cher.
Yehudi Menuhin

„Je suis infiniment reconnaissant à Ion PISO de vouloir entreprendre l'organisation qui va fêter le centenaire de mon grand maître Georges Enesco ici à Paris en 1981. Puisse cet effort nous communiquer à tous l'inspiration qu'était cet homme grand de cœur et de musique. Je ferai de mon mieux pour soutenir ce projet qui m'est bien cher, Yehudi Menuhin.”

„Sunt foarte recunoscător lui Ion PISO pentru intenția sa de a întreprinde organizarea care va sărbători aici, la Paris, în 1981, centenarul marelui meu Maestru George Enescu. Să dea Domnul ca acest mare sufletist și muzician să inspire efortul nostru, al tuturor. Voi face tot ce-mi stă în putință pentru a susține acest proiect la care țin atât de mult, Yehudi Menuhin”

ALEXANDRU DUMITRIU

Ziarist, București

Journalist, Bucharest

e-mail: alexandru.dumitriu.ro@gmail.com

De vorbă cu designerul Radu Comșa:

„Școala de pictură de la Baia Mare, o pată de culoare vie”

.....

Abstract

Conferențiar universitar la Facultatea de Arte Decorative și Design a Universității Naționale de Arte din București și designer de obiect, Radu Comșa a susținut, la 10 octombrie a.c., în cadrul *Conferințelor de joi* coordonate de antropologul Cătălin D. Constantin și găzduite de Palatul Suțu, comunicarea intitulată *Școala de pictură de la Baia Mare. O abordare inedită*. Pornind de la perspectivele dezvoltate în recenta prelegere, acest dialog propune o analiză a evoluției și dimensiunii fenomenului artistic băimărean, un fenomen major, care încă poate oferi revelații.

Cuvinte-cheie: Școala de pictură de la Baia Mare, fenomen artistic, plen-air, impresionism

On the 10th of October 2019, Radu Comșa, lecturer at the Faculty of Decorative Arts and Design of the Bucharest National University of Arts and object designer, has presented, at the *Thursday Lectures*, coordinated by the anthropologist Cătălin D. Constantin and hosted by the Suțu Palace, the paper entitled *The Baia Mare painting school. A novel approach*. Starting from the insights offered by the recent lecture, this dialogue advances an analysis of the evolution and scope of the Baia Mare painting school, a major artistic phenomenon, whose investigation is highly rewarding.

Keywords: Baia Mare painting school, artistic event, plen-air, impressionism

- Stimate domnule Radu Comșa, cum v-ați apropiat de Școala de pictură de la Baia Mare? Ce v-a îndemnat să explorați acest fenomen artistic?

- Retrospectiv vorbind, chiar nu mi dau seama, pentru că nu a fost un declic instantaneu... Cred că inițial a fost vorba, prin 2007, de a lua urma unei acuarele pe carton a lui Mattis-Teutsch, aventură care m-a dus prin diverse locuri, inclusiv prin câteva case de licitații de la Budapesta. În această cercetare inițială întâlneam o ubicuă (până la a fi supărătoare!) etichetă de „Baia Mare” sau „Nagybánya” pusă pe prea multe peisaje, unele cu câteva elemente comune, altele doar paraziți de conjunctură. Cam orice peisaj transilvan cu un deal albăstrui pe fundal, cu un prim-plan în culori saturate era catalogat drept „Baia Mare”. Atunci m-am hotărât să studiez acest brand, patrimoniu, ce-o fi... Cam așa suna Baia Mare la prima abordare.

Acela a fost momentul adevăratului declic, derulând istoricul, empatizând cu aventurile, iubirile, patimile și deschiderile spre soare ale acestei așezări *sui-generis*, în care impresionismul a luat-o sincer de la zero în Mitteleuropa, oarecum tardiv, dar independent de impresionismul (vest) european.

- Abordarea inedită pe care ați propus-o la conferința de la Palatul Suțu din 10 octombrie a.c. s-a concentrat în jurul recurenței turlei Bisericii Reformate în lucrările reprezentanților Școlii băimărene. Această turlă ar merita interpretată, considerați dvs., ca „laimotiv subliminal”, ca o „cheie de apartenență”. Și ați semnalat că Biserica Reformată nu ocupă o poziție dominantă, fiind întrecută în impozanță de Turnul Ștefan. De ce credeți că turla Bisericii Reformate a luat „fața”

Școala de
pictură de la
Baia Mare.
O abordare
inedită

cu Radu Comșa
10 octombrie, ora 18.30



Primăria
Capitalei

Eveniment organizat de
Primăria Municipiului București
prin Muzeul Municipiului București



Intrarea 10 lei. În preț este inclusă
vizitarea expozițiilor de la Palatul
Suțu, în termen de 30 zile.



Turnului Ștefan? Să fi contat verticalitatea „izolaționistă” a lăcașului, spre deosebire – poate – de „aglomerația” altitudinală în care se găsește Turnul Ștefan?

Să fi contat, dintr-o perspectivă simbolică, „tinerețea” Bisericii Reformate, în opoziție cu vârsta medievală a Turnului Ștefan? Să fi contat cadrul natural, cu vecinătatea Săsarului? Sau, poate, faptul că atelierele sunt mult mai aproape de Biserica Reformată decât de Turnul Ștefan?

- În abordarea sistematică a istoriei acestei instituții culturale, am fost frapat de omniprezența turlei Bisericii Reformate, nu doar în aparență explicită, integrală și erectă, dar și fragmentată și distorsionată. Pentru mine, era inexplicabilă – aproape o enigmă! – prezența unui fragment al turlei în naturi statice sau în compoziții de

interior cu nuduri în prim-plan. Inventariind artiștii, mi-am dat seama că, de la un moment dat, cam toți pictorii care au trecut, mai mult sau mai puțin, prin Baia Mare, aveau „turla” lor. Turlă care devine din ce în ce mai importantă începând cu cea de-a doua generație de maeștri – a se vedea constanța prezenței turlei în creația lui Sándor Ziffer.

Apoi, am observat o coincidență – turla apare în centrul compoziției, pentru prima dată, într-un tablou din 1903 al maestrului Károly Ferenczy, an în care el abandonează temele biblice și devine un pictor nu doar al luminii, ci și al realității imediate – exact așa cum Antoine Compagnon definește impresionistii, ca fiind cei care îl transformă pe „a picta” în „a vedea”.

Așa că am alipit explicația acestei enigme – omniprezența turlei – de coincidența din 1903, an miraculos al lui Ferenczy întru impresionism, și am îndrăznit această ipoteză a turlei drept cheie subliminală de apartenență. În comparație cu Turnul Ștefan, este evident că turla, deși minoră în comparație dimensională, are avantajele unor perspective deschise, așa cum le remarcăm în

întrebare (malul Săsarului), dar cred că este vorba de mai mult decât atât, poate este acel ceva care nu poate fi descris prin cuvinte și configurat de geometria unghiurilor de perspectivă.

- *Am reținut că, pentru dvs., anul 1971, când se stinge Olivér Pittner, este sfârșitul Școlii băimărene. Ce a însemnat Baia Mare, din punct de vedere artistic, de atunci încoace?*

- Conferința de la Palatul Suțu a cuprins încă din titlu („o abordare inedită”) această cheie de independență pe care mi-o asum. Nu-mi intră în „fișa postului” nici atitudinea manifestă a celor de la „Centrul Artistic Baia Mare”, nici cea a istoricilor maghiari de la Cluj sau Budapesta. De aceea, finalul din 1971 al perioadei clasice a arhetipului plastic „Baia Mare” îmi aparține și mă explic: după studiul individual despre care am vorbit, sunt în măsură să consider finalul ca fiind dispariția ultimului dintre maeștrii celei de-a treia generații de pictori băimăreni, generație formată în instituția desființată, în 1937, de guvernul Goga-Cuza de la București.

Faptul că eu îl consider pe Olivér Pittner drept ultimul maestru este, bineînțeles, subiectiv, dar confirmat de cota sa recentă la casele de licitații specializate.

Baia Mare de acum trăiește prin propriii săi artiști. De exemplu, Mihai Olos este un artist recent de vocație universală, care nu are nevoie să fie alipit forțat de Baia Mare clasică. Forța sa este independentă de instituția clasică, pentru că universul său își are sursa într-un Maramureș arhetipal. La fel și Adrian Ghenie. Pe acești artiști îi consacră prezentul și viitorul, și nu trecutul.

Baia Mare clasică și Baia Mare actuală nu se exclud, dar nu au nevoie de această continuitate clamată instituțional, care le penalizează pe amândouă.

- *Am avut curiozitatea de a căuta pe site-ul okazii.ro lucrări ale reprezentanților Școlii de la Baia Mare. Am găsit un peisaj de Boromisza Tibor, însoțit de certificat de autenticitate, care se vinde pentru 5900 de lei, unul de Ziffer*



Ziffer Sándor, Autoportret (1942-1944)

„Școala de pictură de la Baia Mare,
o pată de culoare vie”

caiete critice

Sándor la 4500 de lei, unul de Mikola András la 500 de euro, unul de Béla Ivány-Grünwald la 6000 de euro... Iar pe site-ul olx.ro sunt și mai multe lucrări, prea multe pentru a le enumera aici. Majoritatea depășesc 10.000 de lei... Pornind de la aceste prețuri, credeți că „tutela” Nagybánya poate funcționa, în cota de piață a artiștilor trecuți pe la Baia Mare, ca un element „nivelizator”?

- Okazii și Olx sunt două puncte de plecare foarte comode, dar nu și referințe, deși nu se poate exclude prezența unor opere autentice, chiar importante. Mirajul achiziției de „okazie” este mare și este exploatat magistral de speculatori specializați, care furnizează inclusiv certificate de autenticitate. Uneori, chiar și casele de licitații cad în această eroare a atribuirii rapide. Ca o paranteză, m-am amuzat când am văzut, la o respectabilă casă de licitații din București, un peisaj urban de Gh. Ionescu Sin (1914-1998) în care mi-am recunoscut casa, cu un acoperiș verde-smarald a cărui nuanță neobișnuită declanșase un scandal între vecini, atunci când fusese vopsit în anul... 2004!

Cota minimă a lui Sándor Ziffer la Budapesta este 4500 euro și nu 4500 lei. Există două căi relativ sigure ale achiziției, cea a referințelor documentare și cea (aproximativă) a referințelor proprii, în care ajungi să recunoști tușa unui pictor după ani de studiu – cum sunt tușele diagonale atât de caracteristice lui András Mikola.

Nu există un factor egalizator rezultat din apartenența la această școală, exemplul evident fiind dat chiar de paralela dintre Sándor Ziffer și András Mikola. Amândoi au fost conducători ai instituției cam în aceeași perioadă, amândoi au pictat mult, din perioada Ferenczy până spre finalul perioadei clasice, și, totuși, un Ziffer la 4500 lei este necredibil, el are vârfuri care depășesc 50.000 euro, în timp ce Mikola la 500 euro este foarte plauzibil.



Hugó Mund, Înmormântarea minerului

Mai mult, pe piețele consacrate s-a ajuns la diferențierea sensibilă, până la câteva ordine de mărime, a prețurilor operelor unui artist în funcție de perioada sa – mai fastă sau mai modestă. Este un fapt obișnuit la casele mari, fapt pe care specialiștii îl doresc de mult și în România. Deci, chiar și pentru Béla Ivány-Grünwald, pe care îl citați, diferența este făcută de calitatea punctuală a lucrării și această diferență poate fi cuantificată în (câteva) zerouri.

- Cum vă explicați faptul că mineritul, care alcătuiește o importantă dimensiune identitară băimăreană, ca dovadă și etimologia urbei, a fost valorificat cu parcimonie de artiștii legați, în timp, de această Școală? Sau cel puțin aceasta a fost impresia cu care am rămas după vizitarea Expoziției permanente de la Muzeul Județean de Artă din Baia Mare...

- Nu trebuie să uităm că Baia Mare clasică a fost prin excelență o școală a picturii în plin-air, în plin soare într-o traducere liberă. Or, mineritul și peisajul în plin soare se exclud prin definiție, punct. Dimensiunea identitară băimăreană poate conține universuri disjuncte, cum sunt cele două de mai sus. Eu consider că lumina solară în natură umedă venerată de Baia Mare/Nagybánya clasică este un mare plus al orașului, oraș care fusese redus forțat de distopia comunistă la cultul mineritului.

Mineritul a fost impus în pictura băimăreană de obligația realist-socialistă. Pentru cei care rezonază cu omul în efort primar în acest areal, să nu-l uităm pe excepționalul pictor sătmărean Aurel Popp (1879-1960), care și-a dedicat întreaga creație acestui subiect, cu sinceritate, fără constrângeri de partid.

- *Socotiți că titulatura Muzeul Județean de Artă „Centrul Artistic Baia Mare” este una potrivită?*

- Așa cum a spus Tiberiu Alexa [critic și istoric de artă, directorul Muzeului Județean de Artă „Centrul Artistic Baia Mare”, n.r.] și așa cum am amintit și eu la începutul conferinței, Baia Mare/Nagybánya clasică a fost o instituție *sui-generis*. Ar putea fi încadrată, administrativ vorbind, la jumătatea distanței dintre Bauhaus, o instituție de învățământ artistic aplicat cu reguli stricte și diplome de absolvire, și Balcic, un loc în care oricine putea picta în plein-air. Și în plan creativ a avut drumul său propriu, în care lumina soarelui a devenit, treptat, din mijloc, scop, printr-o evoluție influențată major de *locus* (Dealul Florilor, Grădinile, malul Săsarului etc), de maeștrii săi (Ferenczy) și chiar de rebeliunile tinerilor (Neos).

Având în vedere că este aproape imposibilă nominarea unei noțiuni atât de fluide, între instituție și fenomen, un titlu neutru cum este cel de „Centrul Artistic Baia Mare” poate fi considerat, la urma urmei, drept adecvat, până la o variantă mai inspirată.

- *Dacă ar fi să concepeți o încadrare lexicografică a Școlii băimărene, cum ar suna aceasta?*

- Răspunsul anterior ar putea fi considerat o definiție mulțumitoare pentru fenomenul artistic *sui-generis* denumit, de cele mai multe ori, Școala de la Baia Mare. De adăugat neapărat dimensiunea majoră, europeană și nu numai, a acestei pete de culoare vie în panteonul culturii vizuale mondiale.

- *Spuneți, la conferința de la Palatul Sutu, că existența Coloniei pictorilor ar putea constitui argumentul cu care Baia Mare a ajuns, alături de București, Cluj-Napoca și Timișoara, pe „lista scurtă” pentru titlul de Capitală Culturală*

Europeană 2021 (care, în cele din urmă, i-a revenit orașului de pe Bega). Are Școala de pictură vizibilitatea, notorietatea pe care le merită?

- Din fericire, în ceea ce privește infrastructura, recenta restaurare și reabilitare a Coloniei Pictorilor este pur și simplu o minune care oferă ceea ce trebuie pentru o activitate creativă performantă. Am văzut recent, la *Diploma 2019*, o lucrare remarcabilă realizată la Baia Mare.

În ceea ce privește patrimoniul clasic, acesta nu are încă vizibilitatea și notorietatea pe care le merită în panteonul culturii vizuale mondiale și aceasta din multiple motive. În opinia mea, motivul principal este faptul că Baia Mare este studiată în paralel, și nu în comun, de cei de la Muzeul Județean de Artă „Centrul Artistic Baia Mare” și de istoricii de artă maghiari. Pe de o parte, cei de la muzeul local – care fac eforturi extraordinare pentru a completa colecția instituției – insistă în a impune o continuitate care, repet, penalizează atât patrimoniul clasic Baia Mare/Nagybánya, cât și tinerii artiști. Artiștii prezentului privesc, firește, spre viitor și nu acceptă etichete care îi leagă de trecut – și asta oriunde în lume. De cealaltă parte, istoricii maghiari își ignoră colegii de la Baia Mare și publică cercetările doar în limbile maghiară și engleză, chiar dacă apar la edituri din România.

Se pierde, astfel, șansa de a combina eforturile de cercetare și promovare a unei istorii comune, de realizare a unor cataloage *raisonné* pentru artiștii importanți. Se ignoră exemplul din 1919, când Școala Națională de Arte Frumoase din București își trimite studenții în practica de vară la Baia Mare, iar János Thorma îi primește cu brațele deschise. Acest detaliu, ce ne unește, mi-a fost revelat de regretatul Gheorghe Vida, care ar fi dorit un amplu proiect de cercetare pe această temă. Există și alte teme puțin abordate care își merită proiectul de cercetare – prezența lui Arthur Verona în primii ani, cei ai taberei de vară, Peer Merlőe, Amrita Sher-Gil și, de ce nu?, semnificația identitară a turlei Bisericii Reformate. ■

Octombrie, 2019

DORIS MIRONESCU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Institutul de Filologie Română „A. Philippide” Iași
“Alexandru Ioan Cuza” University of Iași, “A. Philippide” Institute of Romanian Philology, Iași
e-mail: dorismironescu@yahoo.com

Perpessicius: soldatul, cavalerul, călugărul

.....

Abstract

Figura lui Perpessicius (pseudonimul lui Dumitru S. Panaitescu), autor de o importanță remarcabilă pentru literatura română în cursul secolului al XX-lea, are o triplă întemeiere: ca poet al războiului mondial, de nuanță simbolistă, critic literar extrem de aplicat, dar, adesea, insuficient de tranșant și excesiv de ceremonios, și editor de un mare devotament al operei eminesciene, căreia îi fixează profilul definitiv, fără a putea ocoli o serie de limitări. Articolul de față, unul de istorie literară, recapitulează fiecare dintre cele trei direcții de activitate, subliniindu-le însemnătatea deosebită pentru conturarea imaginii modernismului românesc.

Cuvinte-cheie: Perpessicius, poezie, simbolism, modernism, critică literară, foiletonistică, cronică radiofonică, estetism, maiorescianism, eminescologie, manuscrise

Perpessicius is an author with a crucial importance for Romanian literature in the 20th century for three reasons: as a poet of the First World War in the vein of symbolism, as a very thorough literary critic, but excessively ceremonial and insufficiently severe, and as a devoted editor to Eminescu's work, to which he established its definitive profile, notwithstanding several limitations. The present article reviews all three directions in the literary activity of Perpessicius, investigating their remarkable importance for the development of Romanian modernism.

Keywords: Perpessicius, poetry, symbolism, modernism, literary criticism, serial studies, radio chronicle, aestheticism, Maiorescu, Eminescu, manuscripts

Soldatul: Perpessicius, autor de poezie de război

Poetul Perpessicius ilustrează momentul timpuriu al modernismului românesc, printr-un intimism mobilat cu imagini prețioase și delicate, având, totodată, ca o notă personală, intelectualismul, aluzia culturală, cultivarea modelelor clasice. G. Călinescu afirma că „întregă formația lui e simbolistă”¹ și, într-adevăr, el este înrudit nu doar stilistic, dar și tematic, cu Henri de Régnier, Paul Fort, Francis Jammes, Émile Verhaeren, din care și traduce inspirat în secțiunile finale ale volumelor sale. Totodată, ecourile horațiene, mitologia antică intermitent folosită, ca și citarea de opere și autori moderni dau poemelor sale un aer rutinat și o detașare autoironică. Deși fără o activitate bogată, Perpessicius este unul dintre cei mai originali poeți români ai deceniului al treilea; de altfel, el încetează aproape cu totul să mai scrie versuri după 1933. În volumul *Scut și targă* (1926), aspirația intimistă a poetului este confruntată cu un eveniment colectiv și traumatic, războiul, care interzice retragerea în sine. Violența evenimentelor relatate este stinsă printr-un esteticism pronunțat, care înțeptoșează contururile și face imaginile să devină aproape irecognoscibile. Descriind moartea ca pe un spectacol al frumuseții, cauzele ei și violența asociată sunt escamotate. Discreția și pudoarea blochează mesajul patriotic care ar putea justifica moartea soldaților. Dar estetizarea este și o strategie de apărare a sensibilității morale greu încercate: „Noi am sădit în brazda neagră, pe Muratan și Calfa-Dere,/ În loc de maci și micșunele, nenumărate flori de viață,/ Îmbujorate flori de sânge – răsadul ruptelor artere –/ Când înflorise agonia pe ochii noștri flori de ceață”². Dacă suferința omenească este surdinizată, decorul natural este antropomorfizat, în



compensație, evocând, metaforic, măcelul: „Pe după culmi, în sânge ce gâlgăie-n eteruri,/ Solemn se prăbușește ghilotinatul soare”³. Travestită în imagini ceremonioase și ambigue, realitatea crudă a războiului este îndepărtată prin gestul poetului de a se replia în universul interior. Părând a întoarce spatele imaginilor celor mai violente, poemele descriu suferința metonimic; astfel surdinizată, ea devine, totuși, oricând repetabilă în conștiință: „florile de pe câmpie le cosesc mitraliere”, greierii chefuiesc în iarbă fără să-i poată trezi pe executații din șanț, „flora stelelor polare” își scutură jerbele peste cei căzuți, eroii „adorm de veci pe-o floare,

¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Minerva, 1982, p. 851.

² Perpessicius, *Opere*, I, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 78.

³ *Idem*, p. 32.

îngropându-se-n petale”. Astfel, poemele de război ale lui Perpessicius nu formează un reportaj al evenimentelor, ci o propunere de reconstituire lirică a semnificațiilor carnagiului în ordine antropologică.

Volumul *Itinerar sentimental* (1932) cuprinde elegii și reminiscențe sentimentale, texte datate și localizate, reunite în „albumuri” marcat ocazionale. Dacă în *Scut și targă* muza predilectă era infirmiera Mădy, acum aceasta se numește Fatma, poetul dedicând-i omagii și invitând-o să cunoască abundența luxuriantă și frumusețea naturii. Discreția face ca până și invocațiile amoroase să fie făcute mai mult în joacă, cu accent pus asupra infirmității proprii: „Două mâini valide-ar fi/ Insuficiente,/ Să te mângâi, Fatma, și/ Să-ți fac complimente./ Din nefericire, vai!/ Dreaptă ești inertă,/ Când ar trebui să stai/ Extrem de alertă, // Să o mângâi lin pe-obraz,/ Să-i așterni covoare:/ Trandafirul de Șiraz/ – Minunata floare”⁴. Poetul împrumută tonul autopersiflant de la Topîrceanu, completându-l cu comedia rimelor pedante: „Adormi la mine-n brațe: ruinelor voi zice/ În suflet să-ți strecoare din liniștea-augustă/ Ce le-a închis de veacuri într-o tirană crustă/ Nemaiputând să-nvie ca pasărea fenice”⁵. De asemenea, peisajul urban, cu melancoliile sale specifice, este convocat în poeme: cinematograful, portul, trenul, tramvaiul, flașnetarul, găzarii autumnali. Alături de nevroza bacoviană, de exuberanța sentimentală a lui Minulescu, de cultivarea exotismului la Ion Pillat și de nostalgiile familiale ale lui I.M. Rașcu, poezia lui Perpessicius ilustrează un filon aparte al simbolismului românesc. Ea se păstrează în atmosfera „amorului academic” (care este și titlul unui poem târziu), discret și plin de erudiție mascată, cu nostalgii filtrate prin

coperti de carte, într-o bibliotecă, completând portretul unui „poet minor remarcabil”⁶ (G. Călinescu). Dar minoratul reprezintă reversul unei opțiuni etice clare pentru decență, surdina în prezentarea propriilor fapte de arme, ca și a propriilor efuziuni sentimentale. Poetul Perpessicius este un soldat deloc lăudăros, un erou al discreției și autoefasării.

Cavalerul: în arena critică

Criticul literar Perpessicius face parte din cea mai strălucită promoție românească, aceea afirmată în anii 1920 și considerată de către E. Lovinescu o „a doua generație postmaioresciană”, una care impune durabil doctrina autonomiei esteticului. Durata și consecvența activității sale, care se întinde neîntrerupt din 1923 până în 1971, îl fac cronicarul cu cea mai lungă carieră din istoria literaturii române⁷. Rubrica sa de cronică literară este susținută în diferite reviste, fiind dublată, în anii '30, de o ascultată cronică literară radiofonică. Textele au fost adunate în *Repertoriu critic* (1925), cinci volume de *Mențiuni critice*, între 1928 și 1946, trei volume de *Mențiuni de istoriografie literară și folclor*, între 1957 și 1967, și un volum de *Lecturi intermitente*, în 1971, completate de mai multe volume postume, totalizând câteva mii de pagini. Principiile estetice ale lui Perpessicius sunt eclectice, venind pe un fond impresionist și profund antidoctrinar. „Programul lui critic prevede numai libertăți, nicio constrângere, în afară, bineînțeles, de aceea a gustului, fetișizat în sensul lui Anatole France și Lemaître, de la care ia și ideea lecturii simpatetice”⁸ (Eugen Simion). El acceptă diversitatea frumousului artistic, fundamentându-și programatic eclectismul gustului. Opera literară exprimă o natură artistică („temperamentul”) care nu

⁴ *Idem*, p. 141.

⁵ *Idem*, p. 195.

⁶ G. Călinescu, *Idem*, p. 853.

⁷ Este observația lui Marian Popa, în *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, I, București, Semne, 2009, p. 982.

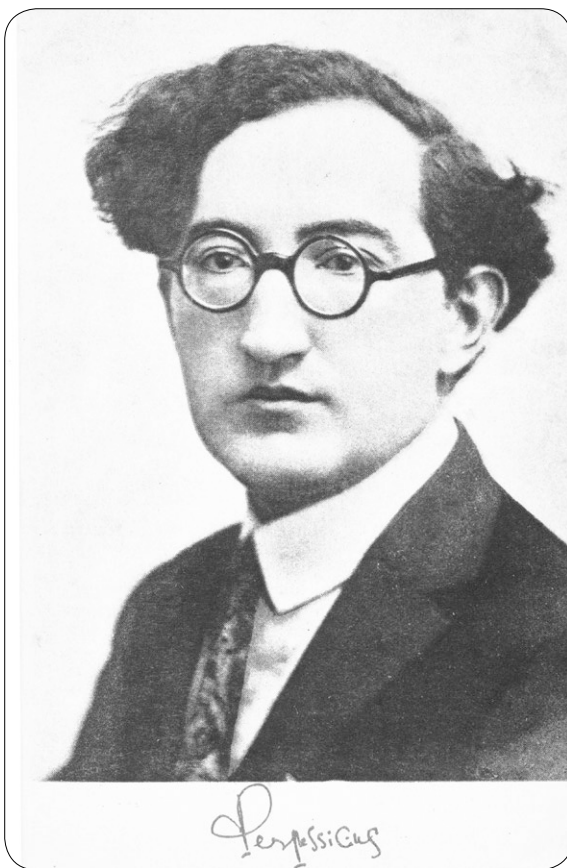
⁸ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, II, București, Cartea Românească, 1976, p. 337.

trebuie falsificată prin fixarea programatică a unei „concepții” înalte („Realizare și concepție sunt una și aceeași în opera de artă”⁹). Metaforele critice ale lui Perpessicius sunt mai mereu alese din sfera decorativului, arată E. Simion, literatura fiind prilejul unor ceremonialuri laice, al unor solemnități marcate de gesturile rituale ale criticului. Criticul își declară în mai multe

rânduri disponibilitatea pentru frumosul de orice fel, ceea ce trasează o legătură de condiționare reciprocă între frumusețe și îmbrățișarea unei atitudini de entuziasm deschis, sărbătorească față de aceasta. Perpessicius își începe cariera critică printr-o declarație de principii în care se înfățișează deliberând *În tinda unei magistraturi* dacă poate să-și asume oficiul de judecător de cărți, postură neobișnuită, care pune gestul critic sub semnul unei conștiințe etice hipertrofiată. Dacă critica are, oricum, o dimensiune etică, având de-a face cu recunoașterea

„adevărului” (estetic), opțiunea lui Perpessicius îi adaugă o notă autoreflexivă, caracteristică acestui cronicar. Dilema sa nu privește doar dificultatea de a spune ferm „da” sau „nu” în fața, de exemplu, a literaturii potențailor zilei, ci mai mult teama cronicarului de a nu „trăda” adevărul literaturii printr-o judecată lipsită de atenție și de sensibilitate. În profesiunea sa de credință, el își afirmă imparțialitatea în fața cărților venite din toate zările literaturii, res-

pingând sectarismul etnic sau ideologic (este notabilă deschiderea sa față de scriitorii de origine evreiască, de exemplu), ca și pe cel estetic, al școlilor literare (cronicarul acceptă cu egală deschidere simbolismul și naturalismul, având, totuși, rezerve față de curentele populiste de la începutul secolului). Mai importantă este, însă, precauția de a nu mistifica adevărul unui



entuziasm genuin în timpul lecturii printr-o laudă prea măsurată. Perpessicius nu promite o critică exclamativă, însă consideră un defect profesional abținerea tactică, sancțiunile calculate, politica literară. Urmându-l pe Rémy de Gourmont, el își însușește imperativul pasiunii sincere în rostire: „Voi alunga cât mai hotărât, ca pe-o satană, ipocrizia și, vorbind de o scriere, voi căuta să transcriu cât mai lămurit ecourile, abia distincte, voi vorbi, cu alte cuvinte, cu pasiune, disprețuind ori lăudând după împrejurări. Dacă blamul va fi de

multe ori surâzător, în loc să fulgere a spaimă, ca-n Apocalipsă, entuziasmului meu însă nu-i voi pune frâu și slobod îl voi lăsa să măsoare zările”¹⁰. Adversarul criticii practice de Perpessicius este criticul lipsit de empatie, care își travestește incapacitatea de gust în precepte estetice. Scriind elogios despre *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu, criticul își exprimă „indignarea” în fața „acestui val de barbarism critic care în fața poeziei își vâra degetele în ochi”¹¹.

⁹ Perpessicius, *Idem*, II, p. 15.

¹⁰ *Idem*, II, p. 14.

¹¹ *Idem*, II, p. 330.

Entuziasmul cronicarului este și o măsură de precauție față de păcatul „belferismului”, mereu la pândă.

Gesticulația critică a lui Perpessicius a părut a fi excesiv de ceremonioasă, incapabilă de negări hotărâte: „hermetism critic făcut din ceremonii nesfârșite și retractări disimulate”¹² (G. Călinescu). Este adevărat că textul său critic are un marcat relief estetic, constituindu-se adesea în microeseuri pe teme literare, iar nu în simple dări de seamă despre cărți. În plus, cronicarul înțelege să sublinieze caracterul de eveniment al unei apariții editoriale majore, precum *La Medeleni*, *Hanu Ancuței* sau *Craii de Curtea-Veche*, printr-un spectacol stilistic remarcabil, în care vocabula prețioasă, aforismul, evocarea biografică își găsesc mereu locul. Văzând literatura ca pe o sărbătoare a limbajului, criticul participă, prin textul cronicii sale, la atmosfera festivă. Cronicarul nu este, totuși, un timid, negația făcându-se de multe ori auzită în textele sale; el refuză, însă, brutalitatea „execuției”, așa că textul său devine prilejul unei demonstrații pedagogice pentru uzul bunului cititor. Subiectul fiecărei recenzii este literatura însăși, așa încât eșecul literar semnat Virgiliu Monda, G. Rotică sau George Dumitrescu este prilejul pentru o discuție despre valoarea estetică, despre păcatul clișeului, despre modele recomandabile. Dacă lucrarea recenzată nu poate stârni entuziasmul, cronicarul elogiază, subversiv, opera virtuală pe care autorul a ratat-o: „Ce carte minunată a scăpat din vedere (a neglijat sau a nesocotit, poate că e mai corect spus) să ne dea d-l Ionel Teodoreanu în ultima sa lucrare *Turnul Milenei!*”¹³. Pentru Perpessicius, cronica literară face parte din teritoriul literaturii, „verdictul” reprezentând doar o parte – desigur, importantă, dar nu unica – din misiunea ei. La fel de important este ca textul critic să evoce și să

justifice importanța, rostul, valoarea literaturii, atât explicit, prin demonstrația critică, cât și prin menținerea unui relief stilistic pronunțat. Cronică literară face parte din literatură, cronicarul aparține comunității literare, pe care trebuie să o onoreze inclusiv prin felul de a scrie.

Criticul va justifica culegerea cronicilor literare, în volume, în ordinea publicării lor în periodice, prin dorința de a le păstra „aerul de jurnal de critic”¹⁴. Astfel, volumele sale de *Mențiuni critice* se constituie drept indexuri cuprinzătoare ale literaturii interbelice, marcate de receptivitatea mereu vie a cronicarului față de formule estetice cât mai variate. El scrie cu înțelegere despre ermetismul lui Ion Barbu, despre realismul lui Liviu Rebreanu, despre estetismul lui Mateiu Caragiale, despre avangardismul lui Ilarie Voronca, despre umorismul lui D. D. Pătrășcanu sau Al. Cazaban, despre tradiționalismul lui V. Voiculescu și despre realismul „apologetic și misionar”¹⁵ al lui Gala Galaction. Salută dezvoltarea romanului în anii '20, înregistrează cu interes apariția lucrărilor de istorie literară, asistă la impunerea valului avangardist românesc, apreciind, totodată, și contribuțiile scriitorilor lansați la începutul secolului. Consideră simbolismul un moment important pentru evoluția literaturii române, fiind printre puținii cronicari interbelici care fac acest lucru.

Dar criticul manifestă și o puternică deschidere față de trecutul literaturii, scriind cu ocazia unor aniversări, reeditări sau noi monografii critice despre figuri ale secolului al XIX-lea precum Ion Budai-Deleanu, Iancu Văcărescu, I. Codru-Drăgușanu, Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri, Nicolae Filimon. Deși apropierea majoră de trecutul literaturii române are loc mai ales în textele de după 1948, când cronicarul se îndepărtează

¹² G. Călinescu, *Idem*, p. 853.

¹³ Perpessicius, *Idem*, III, p. 272.

¹⁴ *Idem*, III, p. 8.

¹⁵ *Idem*, III, p. 292.

progresiv de autorii actualității pentru a face *Mențiuni de istoriografie literară și folclor*, interesul pentru precursorii modernilor se manifestase cu mult înainte. Scriitorii vechi sunt apreciați pentru valorile estetice ale operelor lor, fiind considerați contemporani în aceeași mare familie a literelor. Așa cum relectura simoliștilor de la 1900 îi stârnea cronicarului emoții biografice, temporalitatea înscrisă în operele clasicilor este ea însăși prețioasă, deoarece în cărțile celor vechi este înscrisă istoria socială a României. Criticul se apleacă asupra memorialului de călătorie al lui Dinicu Golescu la centenar sau asupra scrisorilor lui Bălcescu la 75 de ani de la moartea acestuia și studiază cu interes apariția poeziei religioase valoroase în literatura română ca pe o completare binevenită a neajunsurilor literaturii mai vechi. Literatura română reprezintă pentru el un *continuum* care se reformulează mereu, deschizând noi capitole sau închizând unele mai vechi. Cronicarul are dreptate să vadă în foiletonistică o formă de „istorie literară stratificată”¹⁶; așa cum o înțelege el, cronica literară este și un exercițiu permanent de reevaluare a întregului unei literaturi.

Perpessicius publică, pe lângă cărțile de critică formate din cronici, și câteva volume eseistic-publicistice: *Dictando divers* (1940) și *Jurnal de lector* (1944), mai târziu *Memorial de ziaristică* (1970). Sunt volume de însemnări cu caracter adesea confesiv, cu o dimensiune intimistă care caută comunicare către cititor, preocupate nu de cărțile de literatură propriu-zise, ci de ceremonialurile din jurul acestora: editori, ziaristică, lectură, școală, universitate, cu dese abateri melancolice în spațiul amintirii. Unele texte sunt alegorii morale, fiziologii ale profesiilor intelectuale, mici pamflete. Adesea, tema este pervertirea muzei literare pentru foloase materiale: un poet care renunță la adevărul propriilor versuri poporane de debut pentru poziții în ierarhia politică, studenții care se lasă instrumentalizați politic și uită eroismul

goliardic al lui „Gaudeamus igitur”. Cronicarul este fascinat de biografele mediilor literare, scriind despre întâmpinările la poșta redacției ale scriitorilor debutanți în jurul lui 1900 sau despre tramvaiul cu cai, descris cu duioșie într-o poezie de Șt. O. Iosif. Eliberat de obligația prezentării de cărți, criticul evadează în memorie, se repliază în confesiuni mascate. El recunoaște că simte un atașament personal față de literatura care se scria în anii adolescenței lui, devenită un fapt istoric între timp. Astfel, critica sa este și o formă de confesiune, o revizitare – nostalgică și autoironică – a autorilor tinereții, priviți cu tandrețe și indulgență: la apariția celei de-a treia ediții a *Romanțelor pentru mai târziu* ale lui Ion Minulescu, el scrie paragrafe încărcate de lirism și autoironie despre propria adolescență și lecturile de atunci din cărți de Lev Tolstoi, Anatole France, Jean Lorrain și Edmond Rostand, din care și-a extras propriile arhetipuri erotice și morale. Astfel, prețuirea criticului față de simbolismul românesc trebuie explicată prin atașamentul incontrolabil față de fantomele propriului trecut.

În *Jurnal de lector* (1944), Perpessicius își ilustrează tipul de critică practicat, ipostaziindu-se sub figura lui Pentapolin, criticul terorizat de atitudinea tehnicist-autoritară a colegilor de breaslă critică. Apărându-și opțiunile, Pentapolin se consideră un scutier fidel al literaturii, refuzând spectacolul de vanitate al altora: „Ce îl uimise îndeosebi în activitatea critică a Patronului, ce continua să-l minuneze, la nepoții lui de breaslă, era siguranța opiniilor, justul echilibru între gândire și expresie, cuirasa impenetrabilă a verdictului. Oamenii aceștia nu se îndoiseră niciodată. Se voiseră critici și nu înțelegeau să se mai întoarcă din drum”¹⁷. De fapt, mai curând decât figura de scutier, lui Perpessicius i se potrivește masca de cavalier „fără pată și prihană”, păstrător al unui ideal atât de pur de literatură, încât mai toate incidentele pe care le întâlnește în cale

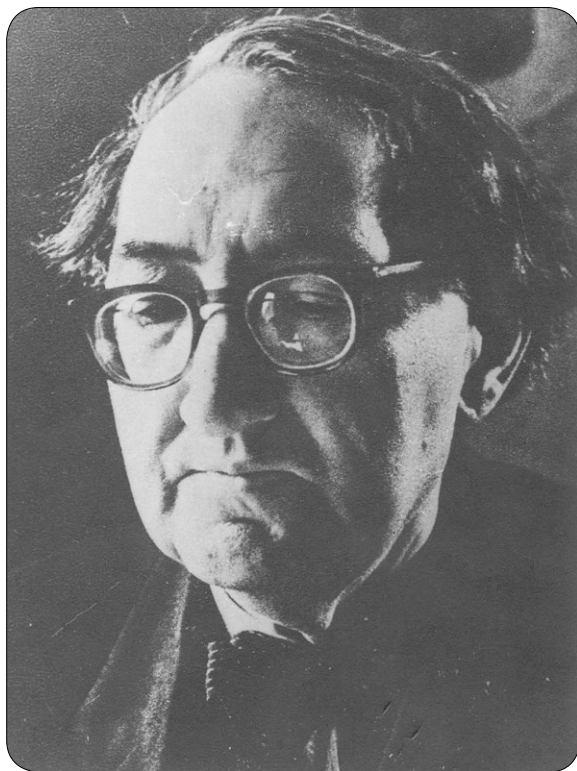
¹⁶ *Idem*, III, p. 8.

¹⁷ *Idem*, *Jurnal de lector completat cu Eminesciana*, București, Casa Școalelor, 1944, p. 31.

sunt mistificări mai mari sau mai mici. Nicolae Manolescu îl consideră un sceptic, lipsit de iluzii în fața realității literare: „Perpessicius este, ca toți marii lui contemporani într-o critică, un european, un occidental, dar care a avut, spre deosebire de toți, gustul oriental, levantin, al întortocherii stilistice. Acesta e paradoxul: un gust amar și dezamăgit pitit sub un maxim protocol al admirației”¹⁸. Putem adăuga că scepticismul criticului venea dintr-un prea înalt idealism, imposibil de păstrat prin proba realului. Volutele stilistice, ezitățile și delicatețea excesivă ale unui critic care pare a nu ști să spună „nu” nu fac decât să sublinieze acest idealism cavaleresc.

Călugărul: activitatea de editor eminescian

Glosând pe marginea indiferenței cinice a consilierilor botoșăneni din 1887 față de soarta lui Eminescu, Perpessicius observa că indiferența nu se schimbase foarte mult în conținut în 1926, ci doar în formă, cât timp încă nu apăruse „Nici ediția critică, necum una de artă, nici monografia vieții și operii lui și nici monumentul unui stat care se împărtășește din azima inimii lui, cu generozitate”¹⁹. De ediția critică avea să se ocupe el însuși în chip exemplar, începând cu deceniul al patrulea. Era una dintre primele ediții critice majore ale culturii române dedicate unui clasic, lucrată cu o acribie extraordinară, după cea a operei lui Ion Luca Caragiale, începută de Paul Zarifopol în 1930 și continuată, după moartea acestuia, de Șerban Cioculescu. Prin semnificația ei culturală, aceasta i-a conferit prestigiul de cel mai important editor român, iar opțiunile sale de filolog au avut o puternică influență asupra tradiției editoriale naționale. Marea ediție Eminescu, în șase volume (1939-1963), publicată de el rămâne un reper filologic sub raportul capacității de a reda



circulației publice, într-o formă supravegheată critic, o operă neîncheiată de autor și punând numeroase probleme de lecțiune, cronologie și, desigur, de interpretare. În cele șase volume, editorul publică poeziile antume, cu variantele acestora, poeziile postume, cu variante și, într-un volum separat, poezia eminesciană de inspirație folclorică. Descifrarea textelor, identificarea variantelor și restituirea cronologiei lor, clarificarea problemelor de biografie și de istorie literară suscitade de către un text sau altul, înlăturarea controverselor filologice pe seama unei lecțiuni sau a alteia sunt rezolvate de către editor cu precizie și eleganță. El elucidează chestiuni complexe privind geneza operelor și evoluția textelor prin variante, trasând o figură a spiritului eminescian, bine ancorată într-un parcurs biografic reconstituit cu minuție. Caracterul de pionierat filologic, adesea trecut cu vederea, este relevat astfel de către Petru Creția: „Marele editor și-a făcut

¹⁸ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Paralela 45, 2008, p. 801.

¹⁹ Perpessicius, *Eminesciana*, II, București, Minerva, 1989, p. 98.

singur legi, și-a impus canoane, a întemeiat o metodă și un stil. [...] Personajul cu lăvalieră, de la o vreme academician, care s-a așezat zi de zi între zece și unu, pe locul lui de la secția de manuscrise a Academiei, timp de treizeci de ani, a fost nu numai un mare trudit, ci și cel mai aristocratic și mai grațios dintre editorii reali și posibili ai lui Eminescu²⁰. Dată fiind precedența filologică și prestigiul canonic al autorului editat, munca lui Perpessicius se poate să fi lăsat cele mai adânci urme în studiile literare românești. Modul său de a citi textele, separând cu autoritate versiunile principale de altele intermediare, precauțiile luate față de limitele unui text și obligația editorului de a opera afilieri, ca și posibilitatea de a distinge între operele centrale prin investiția de muncă și cele marginale, scrise ocazional, se regăsesc uneori la urmașii săi editori din a doua jumătate a secolului al XX-lea, atestând amploarea acestei influențe.

Unele dintre opțiunile editorului au fost mai târziu contestate, în virtutea unor principii filologice reexamineate într-o nouă generație. Decizia sa de a secționa opera lirică eminesciană în grupuri de postume aflate pe diferite trepte de legitimitate a fost criticată de Petru Creția, la fel și distincția plină de consecințe între teatrul în versuri și poezia lui Eminescu. Dar calitatea muncii de descifrare, precizia atribuirii de variante și a recompunerii de familii de texte sau sugestiile hermeneutice făcute în excursurile istorico-literare din jurul textelor nu i-au fost contestate. Secțiunile de *Note și variante* oferă o bogată informație istorico-literară și deschid perspective de lectură seducătoare, erudiția fiind mascată de o proză elegantă, ceremonioasă. De pe urma muncii la ediția critică au rezultat două volume de eseuri intitulate *Eminesciana* (1944; 1971), în care principalele descoperiri, inferențe critice și supoziții ale intimului manuscriselor eminesciene sunt dezvoltate și oferite publicului larg. Desigur, lecturile și interpretările sale,

foarte informate biografic, fac ca Perpessicius să rămână istoric literar chiar și atunci când s-ar impune un demers mai curând hermeneutic. Între criticii generației sale, Perpessicius caută să înobileze „sursologia”, pe care istoricii literari precum G. Călinescu o transformă în interpretare. Opțiunea sa pentru filologia aplicată în detrimentul practicării criticii de autoritate, subordonarea imaginației critice față de prestigiul manuscrisului, supunerea fericită la obiect îndreptățesc cea de-a treia apropiere metaforică a articolului de față. Editorul Perpessicius are un profil de călugăr. Așa cum asceza călugărului subliniază supunerea totală față de un obiect de venerație, devoțiunea editorului față de autorul studiat, căruia acesta îi dăruiește decenii (și ajunge să-i jertfească, în ultimii ani, vederea), îi sporește autorului prestigiul și autoritatea și contribuie la aura canonică a acestuia. Editorul nu doar își leagă destinul profesional de autorul editat, ci se zidește, într-un fel, în opera acestuia, contribuind la trăinicia ei.

Discreția poetului care pune emoției eroice un filtru intelectual, academizant, idealismul generos al criticului care preferă să creadă mai mult în literatură decât în reprezentanții ei vremelnici în contemporaneitate și devotamentul ascetic al editorului care se pierde în obiectul muncii sale contează, desigur, ca exemple. Perpessicius este unul dintre scriitorii importanți ai modernismului românesc, el însuși model de stil în critică. Prin practica și teoretizarea literaturii, el completează palierul estetic, chiar estetizant, al literaturii și criticii din această epocă, și asta chiar în condițiile în care eleganța sa pare a ține de o epocă pe care vitalitatea și directetea autenticității și a avangardiștilor păreau să o îngroape. Prin activitatea de editor, ca și prin scrierile de istorie literară, Perpessicius acordă adâncime istorică epocii, căreia îi inventează, de fapt, unul dintre părinții fondatori și îi legitimează cultul în modernitate. ■

²⁰ Petru Creția, *Testamentul unui eminescolog*, București, Humanitas, 1998, p. 15-16.

„Era un sanatoriu vast, ce funcționa ca o uzină. Cu sunetul de clopot ne sculam, cu el luam masa, și cu el ne culcam seara. Toată ziua zbârnâiau mici sonerii în jurul sălii de operație, și în odaia intervențiilor chirurgicale intrau și ieșeau fără încetare cărucioare, ca într-un laborator unde se transforma materia omenească, se îndrepta și se ameliora. În altă sală, alți ingineri, vreau să spun alți doctori cu ajutoare îmbrăcate în alb făceau ghipsuri, în timp ce în fundul unui coridor, într-o odaie unde zăcea ca o imensă rotativă un aparat nichelat plin de fire și de șuruburi, se băgau trupuri întinse la radiografie exact cum alunecă în unele uzine materialul în cuptor.”¹

Lume închisă, ermetică, sanatoriul apare în creația lui Max Blecher ca un spațiu concentraționar. În ciuda unei viziuni evident subiective, a unui narator-personaj încarcerat într-un corset de ghips, care se identifică aproape complet cu autorul real, putem găsi în aceste texte o serie de obsesii importante ale secolului trecut. Două toposuri se desprind mai cu seamă din țesutul narativ: sanatoriul și omul-artefact, pe care vom încerca să le analizăm situându-le în contextul mentalităților colective din acele timpuri. În perioada studiată, atât sanatoriul, cât și omul-artefact, ca urmare a mutilărilor provocate de primul război industrial din istorie, au prilejuit modificări în concepția oamenilor despre sine și îndeosebi despre propriul corp. Pentru ambele cartograferi în domeniul socialului, vom apela la studiile lui Michel Foucault și la conceptele pe care acesta le propune (corp al bolii și corp al bolnavului, „monstru” biologic și moral etc.) pentru explicarea unor figuri ale mentalității colective.

O privire asupra altor literaturi din aceeași perioadă ori din secolul al XIX-lea relevă o prezență similară a sanatoriului ca spațiu predilect al desfășurării acțiunii. Fie că ne referim la literatura germană și la *Muntele vrăjit* al lui Thomas Mann (dar și nuvela-roman *Moartea*

la Veneția ori *Tristan*), la cea rusă (Leonid Andreev, *Nălucile*, Mihai Bulgakov, *Maestrul și Margareta*) ori la cea poloneză (Bruno Schulz cu *Sanatoriul timpului* – sanatoriul ca *locus* al memoriei, și o contribuție mai puțin cunoscută a lui Mécislas Golberg, *Disgrâce couronnée d'épines*), sanatoriul prezintă coordonate în mare parte asemănătoare în toate operele, exprimând deopotrivă angoasa, teama de moarte, izolarea și alienarea.

Des întâlnit și în realismul tradițional, de exemplu în operele lui Lev Tolstoi, constructul imaginar al sanatoriului corespunde unei realități deopotrivă medicale și sociale. El apare în secolul al XIX-lea, în urma unui lent proces de elaborare, ca structură, nu doar ca spațiu, menită să faciliteze combaterea a ceea ce la vremea respectivă reprezenta un flagel social, adică tuberculoza: „En 1829, Hermann Brehmer a fondé à Gttersdorf en Silésie pour traiter les malades atteints de tuberculose pulmonaire et extra-pulmonaire le premier sanatorium dont le terme dérive du latin *sanatorius* qui signifie propre à guérir. Ces maisons de santé situées dans des conditions climatiques déterminées traitaient les tuberculeux par des moyens hygiéniques (repos, air, suralimentation) et médicaux”².

Sanatoriul nu constituie însă, în istoria reprezentărilor bolii și ale bolnavului, un început absolut – putem identifica un precedent îndeosebi în leprozeriile Evului Mediu, izolate de restul societății. Trebuie însă remarcată o raportare distinctă a bolnavului la această comunitate: dacă în cazul leprozeriilor excluderea și alungarea de către ceilalți locuitori erau principalii factori care îl obligau pe bolnav să renunțe la apartenența sa la societate, sanatoriul reprezintă, în modernitate, o alegere. În secolul al XIX-lea, întâlnim un veritabil turism curativ în zonele montane sau maritime, reunind îndeosebi membri ai familiilor înstărite ale epocii, din toate colțurile Europei. Putem vorbi, în anumite

¹ Max Blecher, *Vizuina luminată în Romane*, Cluj-Napoca, Limes, 2008, p. 353.

² Bruno Halioua, *Histoire de la médecine*, Paris, Elsevier Masson, 2009, p. 184.



Max Blecher alături de mama sa, pe plaja de la Berck

cazuri, despre o „migrație în masă” către locurile recunoscute sau recomandate de medici pentru tratarea tuberculozei, cum ar fi Australia.³

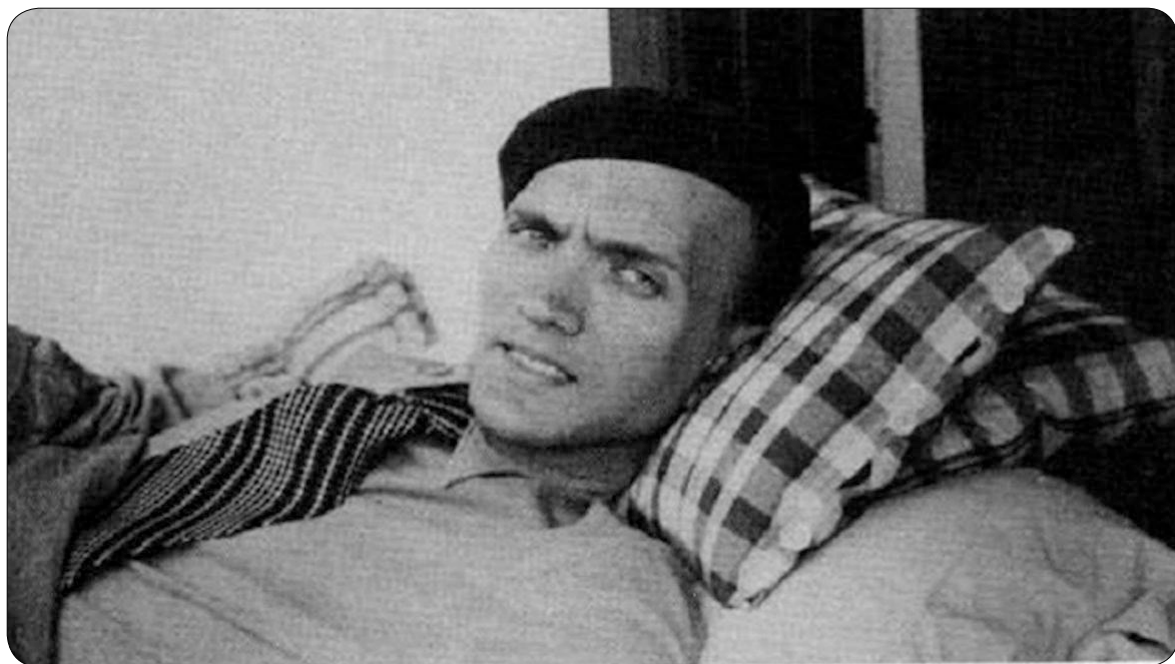
Pentru a cartografia acest topos al secolului și a-l situa în raport cu societatea contemporană lui, dar și cu reprezentările anterioare, recursul la clasificarea lui Michel Foucault din *Les Anormaux*, seria de conferințe ținute la Collège de France, se dovedește edificator. Astfel, gânditorul francez identifica două atitudini distincte în fața bolii și a bolnavilor, ce coexistau în Evul Mediu, legate, desigur, de cele două maladii care au marcat această perioadă, lepra și ciuma.⁴ Dacă în cazul leproșilor putem vorbi despre o excludere și o marginalizare în comunități închise și chiar despre o aneantizare socială prin anularea statutului anterior, a drepturilor și a libertăților (individul este practic „mort” pentru ceilalți), bolnavii de ciumă primeau un tratament diferit, în interiorul

cetății. Carantina care era instituită, în orașe, limitându-se la câteva străzi de exemplu, nu excludea individul și nici nu-l neantiza – din contră, el se afla sub observația oficialităților, casele fiind sistematic vizitate pentru a se înregistra răspândirea sau dispariția bolii. Particularitatea sanatoriului, formă modernă a comunității de bolnavi, constă în apartenența sa simultană la ambele categorii identificate de Foucault – el este deopotrivă un spațiu *extra muros*, de cele mai multe ori situat departe de aglomerările urbane, și unul *intra muros*, integrator, în care bolnavul este supravegheat și îngrijit (nu de ansamblul societății, ci tot de persoane specializate, numite pentru asta, cum se întâmpla și în perioada medievală).

Exilul se dorește a fi temporar, însă realitatea dezmente natura trecătoare și tendința incluzivă a spațiului: sunt numeroase cazurile în care bolnavii vindecați devin ulterior angajați ai

³ v. Robin F. Haines, „Therapeutic Emigration: Some South Australian and Victorian Experiences”, în *Journal of Australian Studies*, nr. 33, iunie 1992, p. 78.

⁴ Michel Foucault, *Anormalii. Cursuri ținute la College de France 1974-1975*, trad. Dan Radu Stănescu, București, Univers, 1999, p. 43-45.



Max Blecher în primii ani ai bolii sale

sanatoriilor. Procesul merită o analiză mai atentă, întrucât relevă un paradox – menirea instituției este cea de a-l ajuta pe individ să redevină activ și să se reintegreze, însă, de cele mai multe ori, integrarea este cu „semn întors”, negativă, anume o perpetuare a existenței în sanatoriu, desprinsă de realitatea socială. Individul resimte ca problematică întoarcerea în „lume”, astfel încât continuă să trăiască în sanatoriu, unde se simte protejat, având totodată iluzia participării la o societate în miniatură⁵. Teama de a părăsi sanatoriul se justifică, în viața reală, prin dificultatea de a face parte din nou din mecanismul de producție: boala se dovedește, chiar și vindecată, a fi un stigmat. Mecanismul mental al bolnavului vindecat este redat și de proiecțiile literare ale subiectului, exemplul cel mai sugestiv fiind din *Inimi cicatrizate*, unde Ernest sau contesa Wandeska și argentinianul Tonio, deși vindecați, preferă să rămână în sanatoriu: „Asta e cam greu de explicat unui om sănătos, genunchiul ei s-a vindecat, dar

s-a anchilozat și a rămas țeapăn. Când umblă, șchiopătează. Ea ar prefera să rămâie aici printre bolnavi, unde toți au câte ceva, decât să fie un obiect de curiozitate printre oamenii sănătoși”⁶. În *Vizuina luminată*, naratorul punctează, la rândul său, sentimentul de îndepărtare de lumea obișnuită, impresia pregnantă fiind cea a unei marginalizări ireversibile: „Și automobilul sanitar mă ducea prin locurile acelea ca prin niște depozite imense de amintiri și nostalgii, și fiecare claxonare de automobil, fiecare țipăt și fiecare lumină era un semnal ce corespundea direct și sensibil cu telegrafia inimii, venind dintr-o lume ce mi se părea îngrozitor de veche și de îndepărtată, era această senzație pe care mi-o dădea boala: că eram izolat pe marginea unei paste de evenimente, de mișcări, zgomote și lumini care erau lumea însăși”⁷.

Alienarea de corpul social este însoțită și de o alienare resimțită față de propriul corp, reificat. Conform lui Michel Foucault, odată cu pozitivismul științific și dezvoltarea anatomiei

⁵ v. Joseph Logan, „The employment of ex-patients in a sanatorium”, în *Irish Journal of Medical Science* (1926-1967) vol. 31, nr. 4, 1956, p. 185-189.

⁶ Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, în *op.cit.*, p. 140.

⁷ Idem, *Vizuina luminată*, în *op.cit.*, p. 318.

patologice din secolul al XIX-lea, trupul bolnavului este asimilat trupului bolii: „Pour nos yeux déjà usés, le corps humain constitue, par droit de nature, l'espace d'origine et de répartition de la maladie : espace dont les lignes, les volumes, les surfaces et les chemins sont fixés, selon une géographie maintenant familière, par l'atlas anatomique. Cet ordre du corps solide et visible n'est cependant qu'une manière pour la médecine de spatialiser la maladie. Ni la première sans doute, ni la plus fondamentale. Il y a eu et il y aura des distributions du mal qui sont autres. [...] La coïncidence exacte du « corps » de la maladie et du corps de l'homme malade n'est sans doute qu'une donnée historique et transitoire. Leur évidente rencontre ne l'est que pour nous, ou plutôt nous commençons à peine à nous en détacher. L'espace de configuration de la maladie et l'espace de localisation du mal dans le corps n'ont été superposés, dans l'expérience médicale, que pendant une courte période : celle qui coïncide avec la médecine du XIX^{ème} siècle et les privilèges accordés à l'anatomie pathologique”⁸. Prin această suprapunere, corpul bolnavului devine suportul unei geografii sau chiar a unei cartografii a maladiei. Îndrăznim să sugerăm natura nuanțată a acestui raport în operele lui Max Blecher, unde tratamentul tuberculozei osoase, prin prezența ghipsului ca exo-schelet, accentuează impresia reificării propriului trup. Corsetul de ghips, precum și celelalte proteze „confectionate”, subordonează corpul viu bolii și centrelor sale de manifestare. O primă consecință deosebit de importantă este pierderea sensibilității naturale a pielii, așadar a contactului imediat cu realitatea, cu oamenii și cu obiectele. Impresia obiectificării și desensibilizării ființei sunt percepute acut în descrierile relațiilor amoroase dintre bolnavii de

la Berck. Imposibilitatea atingerii altfel decât la nivelul acestui al doilea corp, concretizare a corpului bolii, conduce la înstrăinarea individului și la alterarea sentimentului. De asemenea, abstenența, subliniată și în cazurile reale, conduce la o supralicitare a sexualității și a carnalului.

Un alt rezultat al purtării ghipsului este imobilitatea, pierderea capacității esențiale de mișcare. Astfel, individul este obligat să apeleze la tot felul de surrogate, de proteze (în sens larg freudian, dar și restrâns) pentru a-și satisface această necesitate.⁹ În *Inimi cicatrizate*, fragmentele care descriu lungile plimbări pe malul mării în trăsurile speciale, adaptate ca dimensiuni bolnavilor întinși pe targă (și căpătând, din cauza alungirii, aspectul unui dric), subliniază tocmai statutul de infirm al individului ce se lasă „purat”, incapabil de autodeterminare. „Omul protetic” al lui Freud devine, între zidurile sanatoriului, un veritabil om-artefact. Imaginea acestuia din urmă bântuie creația lui Max Blecher – omul realizat din înlocuitori, așa cum sugerează și fragmentul de la începutul acestui articol, omul „fabricat”, parțial mecanizat și inanimat prin utilizarea suporturilor, a elementelor metalice, a protezei ori a cârjelor. Această mecanică „plaquée sur le vivant” modifică în așa măsură reprezentările indivizilor, încât ieșirea din sanatoriu și contactul cu lumea „normală” sunt percepute ca neobișnuite. Plecând de la Berck la Paris, lui Ernest îi este destul de greu să revină la vechile reprezentări: „Ceea ce m-a mirat mai întâi (și în mod absurd) la Paris, a fost că n-am zărit nicăieri o trăsură cu un bolnav într-însa. Am descoperit într-o zi la un colț de stradă un invalid cu căruțul lui mecanic și am vrut să mă reped la el să-l sărut și să-l strâng în brațe ca pe un frate. [...] Am privit îndelung după el, alura stranie a acelei combinații,

⁸ v. Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1972.

⁹ Sigmund Freud, *Le Malaise dans la civilisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 38-39. De altfel, pentru Freud, omul modern în genere, chiar și cel sănătos, este un om protetic prin excelență: „Avec les lunettes, il corrige les défauts de la lentille de son œil, avec le télescope il voit à des distances lointaines ... A l'aide du téléphone il entend de loin à des distances que même le conte respecterait comme inaccessibles... L'homme est, pour ainsi dire, devenu une sorte de dieu prothétique, vraiment grandiose quand il revêt tous ses organes adjutants”.

jumătate om, jumătate bicicletă. Poate că legenda Minotaurului ar trebui modernizată”¹⁰. Referința la monstrul mitologic în pasajul anterior este edificatoare pentru o înțelegere a reprezentărilor anormalului la sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea. Michel Foucault identifica, în conferințele sale ținute la Collège de France, trei figuri definitorii pentru imaginarul anormalității în secolul al XIX-lea – monstrul, incorigibilul și masturbatorul.¹¹ Monstrul a fost dintotdeauna, încă din Antichitate, ființa care transgresează genurile și speciile, depășind limitele și normele impuse de natură sau de divinitate: „Din Evul Mediu, până în secolul al XVIII-lea de care ne ocupăm, monstrul este o mixtură. Este mixtura celor două regnuri, animal și uman: omul cu cap de bou, omul cu picioare de pasăre, iată monștrii. Este amestecul a două specii, mixtura a două specii: porcul cu cap de oaie este un monstru. Este mixtura a doi indivizi: cel care are două capete și un trup, cel care are două trupuri și un cap este un monstru. Este mixtura celor două sexe: cel care este în același timp bărbat și femeie este un monstru. Este un amestec de viață și moarte: fetusul care vine pe lume cu o morfologie ce nu-i poate asigura supraviețuirea, dar care trăiește totuși câteva minute sau câteva zile, este un monstru. În sfârșit, este un amestec de forme: cel care nu are nici brațe, nici picioare, ca un șarpe, este un monstru. Deci, o transgresiune a limitelor naturale, transgresiune a clasificărilor, transgresiune a legii: despre toate acestea este vorba în cazul monștruoșității.”¹² Michel Foucault enumeră, apoi, principalele reprezentări „monștruoase” ale diferitelor epoci, subliniind că, treptat, natura deviantă a individului de la normele morale și legale devine criteriu al gradului de „monștruoșitate”, înlocuind anterioara definiție fiziologică, de combinare a genurilor aparent incompatibile. Monstrul moral devine obsesie a veacului al XIX-lea, în viziunea lui Foucault.

Însă dispare într-adevăr vechea concepție din imaginarul secolelor al XIX-lea și al XX-lea? Ceea ce încercăm să sugerăm în prezentul articol este că acesta persistă, într-o formă reînnoită. Considerăm că *l'homme prothétique*, în formulele sale exacerbate, în care proteza este aplicată direct corpului uman, ca înlocuitor al unei părți a acesteia sau al unei capacități pierdute, s-ar potrivi întru totul profilului tradițional al monstrului, fiind perceput aidoma de societatea modernă de la începutul secolului al XX-lea. Omul fabricat deține particularitatea de a transgresa umanul și de a face posibilă îmbinarea corpului viu cu inanimatul. Altfel spus, de a înlocui naturalul cu mecanicul. Caracterul anormal al bolnavului din operele lui Blecher se naște astfel din natura sa ambivalentă și incertă, la granița dintre ființe și obiecte.

Totodată, monstruosul se naște și din îmbinarea deconcertantă a vieții și a morții. Dialectica animat-inanimat, uman-mecanic corespunde aceleia mai largi dintre individul viu și cel defunct. Aparența bolnavilor de la Berck este cea a ființelor moarte, imobile. Sugestivă este și poziția lor, întinși pe targă, în orice moment al zilei, la masă, în timpul plimbării cu trăsura, în timpul orelor de socializare. Anormalul ce rezultă din această situație este resimțit, după un timp, de bolnavi, la contactul cu lumea din afară, așadar cu un alt sistem de reprezentări, în care natura lor monștruoasă devine vizibilă. Fapt semnificativ, aceasta devine și atrăgătoare pentru publicul avid de „curiozități”. În epoca medievală, de pildă, manifestările deviante ale organismului fascinau imaginarul colectiv. Bâlciul însuși și, prin urmare, circul, sunt expresii ale acestui „comerț” ambulant cu conglomerate anormale, monștruoase. Omul-artefact (omul-bicicletă, de exemplu) sau mortul-viu exercită încă aceeași fascinație. În *Vizuina luminată*, copii și adulți deopotrivă îl privesc insistent pe bolnavul aflat într-o gară, ca pe un exponat într-un cabinet de curiozități: „În gară, la Paris, trebui

¹⁰ Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, op.cit., p. 234.

¹¹ Michel Foucault, *Anormalii*, ed.cit., p. 72.

¹² *Ibidem*, p. 64

să aștept câteva ore până la venirea ambulanței, într-o sală de așteptare cu ferestre enorme de cristal ce dădeau spre holul de așteptare. Eram însă așezat în mijlocul sălii cu dosul la vitrine și sala era plină de lume, aveam cu toții impresia că era un catafalc aranjat acolo și oamenii aceia cu toții, veniți ca să consoleze familia, atât doar că fumau și mă serveau pe mine, cel de pe catafalc, cu bomboane și că trăgeam și eu dintr-o pipă bună. Când, la un moment dat, privii în dosul meu cu ajutorul unei oglinzi, rămăsei uluit. În geamul vitrinelor își turteau nasurile palide și holbau ochii o mulțime imensă de gură cască”¹³. La fel ca execuțiile publice în Evul Mediu ori cortegiile funerare, la fel ca linșarea vinovaților și purtarea unor bucăți din corpul lor în cele patru colțuri ale orașului (obicei descris, de pildă, în

imagini deosebit de sugestive în *Laleaua neagră* a lui Dumas) ori „expunerea” mortului pe catafalc, prezența bolnavului atrage curiozitatea mulțimii. Și condamnatul la moarte reprezenta un „monstru uman”, atât prin deviațiile sale etice, cât și prin condiția anormală de mort-viu.

Într-un fragment anterior din *Vizuina luminată*, naratorul constata straniețatea lumii normale, unde corpurile nu sunt hibride și nu necesită proteze ajutătoare. Se declara chiar fericit la vederea unui invalid în căruțul său metalic, Minotaur modern, pe jumătate om, pe jumătate bicicletă. Nu doar bolnavul din sanatorii oferea, așadar, imaginea omului-artefact la începutul secolului al XX-lea, ci și invalizii, mai precis cei de război – prin numărul lor nemaîntâlnit după 1918, vor impune mentalității colective realitatea omului-deficitar. Încercarea de a-l „repara” și reintroduce în societate cu ajutorul protezei va conduce la imaginea omului înlocuit parțial în corporalitatea sa de o materie străină și lipsită de viață, a omului devenit simplu instrument: „De la guerre industrielle a l’armée des ouvriers d’usines, le sentiment qui domine est celui d’un corps humain investi par la discipline et ravalé au rôle d’instrument. Dans les deux cas en effet, pour reprendre les termes de Michel Foucault, il s’agit effectivement de construire une machine dont l’effet sera maximisé par l’articulation concertée des pièces élémentaires dont elle est composée. Mais le recours au motif de la prothèse se justifie d’une autre manière. Il se rattache en effet directement au discours fonctionnaliste qui sous-tend la politique de réinsertion des mutilés par le travail mise en place en 1920”¹⁴. Deși salvați de la moarte,



Otto Dix, *Pragerstrasse (Strada Praga)*, 1920

¹³ Max Blecher, *op.cit.*, p. 318.

¹⁴ Wermester Catherine, „Des mutilés et des machines. Images de corps mutilés et rationalisation industrielle sous la république de Weimar”, în *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, nr. 61, ianuarie-martie 1999, p. 3.

invalidii devin în mentalul colectiv o ființă hibridă, minotauri moderni, colectivitatea având tendința de a-i marginaliza, după cum reiese din discursurile oficiale: „Il n'y a qu'un moyen de passer au-dessus de ce mot: modifier sa façon de voir et ne plus envisager le Kruppel comme un repoussant et pitoyable spectacle, mais comme un frère qui m'est a présent plus proche encore qu'autrefois. Et toi, jeune homme, jeune fille, débarrasse-toi du fatras de ton égoïsme, saisis la main mutilée et serre-la chaleureusement – c'est pour toi qu'elle a été perdue”¹⁵.

În Germania, dorința de a reintegra mutilații de război cu ajutorul protezelor în sistemul industrial relevă o abordare strict funcționalistă a acestei noi realități sociale de către Republica de la Weimar. Discursurile oficiale elogiază munca și îi recheamă pe mutilații de război în societate, îndemnându-i să părăsească izolarea pe care ei înșiși și-ar fi impus-o. Însă mai mult decât lucrul la bandă instituit de Ford, ori decât realitatea mecanizată a uzinelor, această abordare conturează imaginea unui om demontabil, om-mașină, care își poate depăși infirmitatea pentru a ajuta la renașterea economică a națiunii. Proteza este menită, în aceste condiții, să creeze o iluzie a incluziunii, generată de excesul de entuziasm industrial al epocii. Faptul că această iluzie nu este acceptată de populație este relevant și de sensul majoritar negativ pe care îl păstrează termenul *Kriegskrüppel* („invalid de război”): „De fait, dans pratiquement tous les textes consacrés au problème des mutilés de guerre qu'il nous a été donné de consulter, le *Kriegskrüppel* est décrit comme un être sans volonté, vivant de la mendicité ou de ses rentes à charge de la société, incapable de tenir son rôle de père et d'époux”¹⁶.

În mod paradoxal, dorința integratoare, cu finalitate îndeosebi economică, a statului naște, așadar, o figură hibridă mai greu de acceptat pentru imaginarul colectiv decât imaginea mutilatului. Proteza este chiar receptată cu ostilitate de

soldați, fiind percepută ca o insultă, o umilință și un *trompe-l'oeil* grotesc: „Le bras artificiel actuel habituellement utilisé (le fameux «bras de dimanche») est en règle générale plus pénible qu'utile. L'aide minimale qu'il offre pour le portage de petits objets du type presse-papier, etc. n'est rien, comparé à l'inconfort qu'il procure. C'est une parure, une coquetterie qui veut faire illusion sans y parvenir. Tout comme le soldat allemand n'a besoin ni de maquillage ni de poudre, ni de faux mollets, il n'a davantage besoin de faire croire à l'existence d'un bras qu'il a sacrifié à la guerre sainte en utilisant des tuyaux de cuir et des cylindres de bois”¹⁷. Utilitatea protezei este, de asemenea, aspru criticată, pe bună dreptate, primele dispozitive protetice fiind greoaie, grosiere și ineficiente.

Imaginile degradării umane, ale infirmității și ale morții sunt prezente, așadar, la începutul secolului nu doar în sanatorii, unde, de altfel, ar fi fost greu de perceput masiv de către colectivitate, dat fiind caracterul izolat al acestora, ci și la nivel macrosocial, în toate categoriile sociale, ca urmare a Marelui Război. Cinematograful a avut și el un rol important în propagarea noilor reprezentări, grație numeroaselor documentare care denunțau războiul apelând la înregistrări cu invalizi de război. Producțiile arătau spectatorilor procesul de vindecare și de reintegrare a răniților în societate, dar și ororile conflagrației. În Franța, imaginile erau uneori atât de dure, încât Rémy Pithon se întreabă dacă efectul lor nu e de fapt contrar, îngrozind publicul, în loc să-i arate realizările tehnicii și medicinei franceze: „On peut par exemple signaler, dans les productions françaises, des bandes consacrées au traitement chirurgical des troubles nerveux des victimes de bombardements, à la rééducation des mutilés, à la fabrication des prothèses maxillo-faciales etc. Les images présentent une vision si atroce des blessés qu'on peut se demander si une réaction horrifiée du public n'a pas annihilé l'effet

¹⁵ *Ibidem*, p. 9.

¹⁶ Wermester Catherine, *art.cit.*, p. 9.

¹⁷ *Ibidem*, p.10.

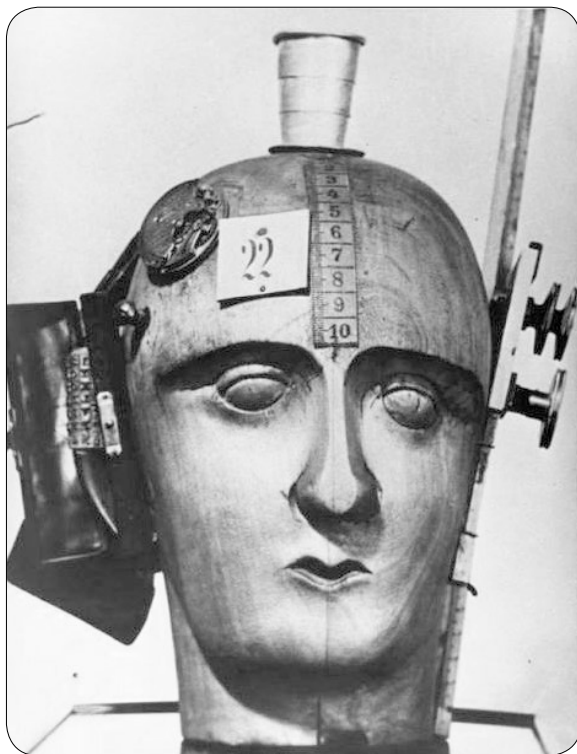
Sanatoriul și omul-artefact.

Pornind de la o analiză a operei lui Max Blecher

souhaité, qui était de valoriser la médecine et la technique françaises”. Un film italian arăta, de asemenea, grămezi de proteze stocate în spitale și invalizi care treceau prin fața infirmierilor, primind membrele de care aveau nevoie. Simple obiecte lipsite de viață, create industrial, fără să fie întocmai pe măsura răniților, protezele îi transformau parțial pe aceștia în manechine stângace: „Celui-ci montre des stocks de prothèses diverses dans les locaux d’un hôpital orthopédique de Bologne, et de mutilés passant devant un infirmier pour recevoir, qui un bras, qui une jambe, qui un pied, à peu près adaptés à leur taille”¹⁸.

Variațiune a monstrului arhetipal, ce transcende genurile și normele, omul „fabricat”, omul-protetic, bolnavul constituie toposuri importante ale imaginarului începutului de secol. *Vizuina luminată* și *Inimi cicatrizate*, deși proiecții literare, așadar ficționale, redau reprezentări ale colectivității despre bolnavi și sanatorii, dar și ale bolnavilor despre lume și despre ei înșiși. Cele două creații se prezintă drept conglomerate de spaime, angoase, obsesii ale primei jumătăți a secolului al XX-lea. Ele

corespund unei realități și unui ansamblu de reprezentări legate de aceasta, care a bântuit timp de câteva decenii întregul continent european prin natura sa inedită și neliniștitoare. ■



Raoul Hausmann, *Der Geist unserer Zeit*
– *Mechanischer Kopf* (*Spiritul epocii noastre*
– *Cap mecanizat*), 1920

¹⁸ Rémy Pithon, „1914-1918 à l’écran : fictions et documents filmés”, în *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, nr. 42, aprilie-iunie 1994, p. 122-123.

BIBLIOGRAFIE

BLECHER, Max, *Romane*, Cluj-Napoca, Limes, 2008.

FOUCAULT, Michel, *Anormalii. Cursuri ținute la Collège de France 1974-1975*, trad. Dan Radu Stănescu, București, Univers, 1999.

FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

FREUD, Sigmund, *Le Malaise dans la civilisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

HAINES, Robin F., „Therapeutic Emigration: Some South Australian and Victorian Experiences”, *Journal of Australian Studies*, nr. 33, iunie 1992, p. 76-90.

HALIOUA, Bruno, *Histoire de la médecine*, Paris, Elsevier Masson, 2003.

LOGAN, Joseph, „The employment of ex-patients in a sanatorium”, *Irish Journal of Medical Science*, vol. 31, nr. 4, 1956, p. 185-189.

PITHON, Rémy, „1914-1918 à l’écran : fictions et documents filmés”, *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, nr. 42, aprilie-iunie 1994, p. 121-123.

WERMESTER, Catherine, „Des mutilés et des machines. Images de corps mutilés et rationalisation industrielle sous la république de Weimar”, *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, nr. 61, ianuarie-martie 1999, p. 3-13.

De la *Homo narrans* la *Homo turisticus*

Abstract

Din cele mai vechi timpuri, omul a recurs la povești pentru a înțelege lumea din jur. Dacă o poveste îi trezește interesul, cititoarea/cititorul ia decizia de a călători, din dorința de a cunoaște nemijlocit locurile descrise de autor. Același lucru se întâmplă și în cazul filmelor sau serialelor de televiziune: popularitatea lor îl determină pe privitor să pornească într-o călătorie simbolică – un „pelerinaj media” către spații care au devenit semnificative datorită mediatizării excesive. Astfel, turistul simplu sau fanul dedicat vizitează locul unde s-a turnat filmul favorit, studiouri de televiziune sau parcuri tematice – toate acestea în încercarea de a regăsi, în viața reală, ceva din magia poveștii de pe ecran. În acest articol sunt discutate aspecte legate de turismul media.

Cuvinte-cheie: poveste, spațiu, călătorie, filme și seriale de televiziune, turism

Since ancient times, humans have used storytelling in order to understand the world around them. If she/he likes a story, the reader decides to travel, in the attempt to gain personal knowledge about the places described by the author. The same thing happens with films and TV series: their popularity determines the viewer to set off on a symbolic journey – a “media pilgrimage” to spaces that have become significant due to excessive mediatization. Thus, the simple tourist or the dedicated fan will visit the location where her/his favourite production was filmed, television studios or theme parks – all this in the attempt to retrieve, in real life, the magic of the story on the screen. This article discusses several aspects regarding media tourism.

Keywords: story, space, journey, films and television series, tourism

„Stories are us.” (Will Storr)

Omul este o „ființă a povestirii”, o creatură căreia îi place să spună și să asculte povești. Walter Fisher, într-un eseu intitulat sugestiv *Homo Narrans. The Narrative Paradigm: In the Beginning* (1985), analizează calitatea

oamenilor de a născoci povești – respectiv de a fi „autori și co-autori care, în mod creativ, citează și evaluează textele vieții și literaturii”; el utilizează termenul „homo narrans” pentru a descrie relația inseparabilă dintre oameni și poveștile lor. Poveștile joacă

un rol esențial în procesul prin care oamenii interpretează și conferă semnificație lumii din jur: poveștile ordonează realitatea, construiesc conexiuni între evenimente, populează imaginația umană din timpuri străvechi. Fără povești, nu putem înțelege lumea care ne înconjoară, pentru că poveștile sunt pretutindeni. „Poveștile suntem noi”, ne spune Will Storr (2019), pentru că ele ne fac umani.

„Acum zeci de mii de ani, mintea umană era încă tânără, iar noi, puțini la număr, obișnuiam să ne spunem unul altuia povești. Astăzi, după alte zeci de mii de ani, când specia noastră a cucerit lumea, încă ne bazăm pe mituri ca să deslușim originea lucrurilor și ne înfiorăm, uimiți, de poveștile citite în paginile cărților, urmărite pe scenă și pe ecran – povești cu crime, povești despre sex, povești despre războaie sau conspirații, povești adevărate sau mincinoase. Suntem o specie dependentă de povești.” (Jonathan Gottschall, 2012)

Stijn Reijnders (2016) observă că poveștile *au loc* literalmente undeva; ele nu se petrec într-un vid, ci în anumite spații (reale sau imaginare) care nu sunt alese la întâmplare, ci au rolul de a susține narațiunea. Astfel, asocierea între poveste și spațiul narațiunii poate evolua în două direcții: pe de-o parte, poveștile contribuie la evaluarea pozitivă a anumitor spații atunci când peisajul e asociat unor sentimente ca: nostalgie, fericire, libertate și siguranță („dreamscapes”). Pe de altă parte, poveștile contribuie la evaluarea negativă a spațiilor asociate frecvent cu evenimente oribile, înfricoșătoare sau dramatice („fearscapes”).

Dacă povestea îi trezește interesul, cititorul/privitorul ia decizia de a călători, stabilind, astfel, o relație cu spațiul narațiunii – înțeles ca realitate fizică și construcție culturală deopotrivă. Dorința de a călători, de a pătrunde literalmente în lumea ficțiunii poate fi explicată

pornind de la ideea „escapismului derivat” (Emilija Lipovšek, Smiljka Kesić, 2014). Atunci când vizitează un loc cunoscut din literatură, cititorii amalgamează peisajul imaginat cu peisajul real, într-o experiență unică, aceea a turismului literar. Pentru turiștii literari, sursa principală de *escapism* sunt chiar cărțile pe care le citesc și care îi determină să pornească la drum pentru a cunoaște nemijlocit locurile descrise de autor; astfel, „escapismul derivat” transcende din literatură în turism. De altfel, Lipovšek și Kesić notează că spațiul îndeplinește o funcție dublă: pe de-o parte există spațiile reale, accesibile tuturor; pe de altă parte, spațiile imaginare sunt atractive pentru cei dornici să vadă acel „ceva” despre care au citit (deși sunt conștienți de faptul că realitatea diferă de ficțiune, căci spațiul imaginar se poate baza pe locații reale, dar nu este neapărat o reconstituire precisă a realității, ci este reinventat în textul povestirii). Parafrazându-l pe Baudelaire, autoarele îl numesc un „flâneur ranversé” pe turistul care se așteaptă să regăsească, în realitate, spațiul descris în povestea care i-a pricinuit călătoria.

Același lucru se întâmplă și în cazul filmelor sau serialelor de televiziune; ele nu oferă o simplă reprezentare a spațiului, ci îi atribuie o anumită semnificație, pe care privitorul o va decodifica ulterior, în funcție de emoțiile pe care i le-a trezit. Dacă îi place povestea, el va dori s-o reconstituie dincolo de ecran, vizitând locurile care i-au atras atenția în timpul vizionării. Alain A. Grenier numește acest fenomen „ciné-tourisme” (2011), iar Sue Beeton – „film induced tourism” (2016). Ea observă că, începând cu secolul al XIX-lea, reprezentările culturale datorate textelor literare au constituit o motivație puternică pentru a călători. Astăzi, însă, deși cărțile oferă, în continuare, un imbold pentru a cunoaște locuri noi, datorită impactului imaginii în societatea contemporană, legătura între film și turism devine din ce în ce mai puternică. Popularitatea multor filme și seriale de televiziune impulsionează vizitarea locurilor reprezentate pe ecran, dând naștere, simultan,

unui turism de nișă, bazat pe devoțiunea fanilor filmului/serialului respectiv.

Povestea din paginile cărții este, de multe ori, înlocuită cu cea de pe ecran; ecranul devine, așadar, cadrul prin care turiștii experimentează, „prin intermediar”, o destinație/atracție turistică. Amy Corbin (2014) face o observație interesantă, respectiv că vizionarea unui film este, în sine, o călătorie virtuală foarte asemănătoare cu aceea a unui turist. Filmul îl îmbie pe privitor să-și imagineze o existență alternativă, într-o lume diferită, pe care o percepe ca o reconstituire exactă a unui spațiu real sau, dimpotrivă, ca pe o fantezie. În mod special, practica vizionării unui număr mare de episoade, unul după altul, fără pauze de publicitate („binge”) este intensă și transformă spațiul cinematografic într-o lume virtuală, în care privitorul se mișcă nestingherit, eludând cu ușurință adevărul istoric.

Amalgamul de real și imaginar conferă anumitor spații o semnificație specială; Nick Couldry (2005) le consideră spații „cu aură” – și le descrie ca fiind cele în care „sentimentul că pășești chiar în spațiul ecranului este intens”. El observă că turismul contemporan oferă nenumărate posibilități de „pelerinaje media” – călătorii specifice către spațiile semnificative întâlnite în filme sau în seriale de televiziune, în care oamenii petrec un timp „special”, situat în afara cotidianului.

Pelerinajul media este, așadar, atât o călătorie reală prin spațiu, cât și o punere în scenă a „distanței” dintre „lumea obișnuită” și „lumea media”; un astfel de pelerinaj scoate în evidență diviziunea simbolică a lumii în două părți incompatibile: o lume non-media (în care locuim) și lumea media în care putem (în mod excepțional) călători. Două exemple notabile de spații sacralizate datorită mediatizării îndelungate sunt trecerea de pietoni Abbey Road din Londra (imortalizată de Beatles



în anul 1969) și Hollywood Walk of Fame, din Los Angeles. Ambele atrag zilnic un număr foarte mare de turiști, dovadă că, în epoca Internetului, celebritatea a devenit nu doar dezirabilă, ci și disponibilă instantaneu.

Aceste călătorii simbolice spre spații sacralizate prin imagine îmbracă forme variate, simple sau sofisticate (Graham Busby, Julia Klug, 2001). Turistul simplu sau fanul dedicat vizitează locații (care s-au transformat, ulterior, în atracții turistice) unde s-au turnat filme sau seriale de succes, face excursii tematice în orașe în care se desfășoară acțiunea unor filme (chiar dacă filmările s-au făcut în altă parte), merge în pelerinaj simbolic la diverse studiouri sau parcuri tematice, participă la festivaluri de film, achiziționează produse din magazine specializate în vânzarea de suvenire legate de *blockbusters* sau se reculege la mormintelor unor artiști celebri – toate acestea în încercarea de a regăsi în viața reală ceva din magia poveștii de pe ecran.

Girolamo Cusimano și Maurizio Giannone (2007) arată că universul consumului textelor media este construit din multiple componente psihologice, sociale și culturale. Dincolo de interesul pentru lumea starurilor și de dorința de a face un pelerinaj simbolic în locuri „cu aură”, autorii insistă asupra existenței sentimentului nostalgiei, a unei viziuni idealizate a trecerii timpului, care îl determină pe privitorul-turist să caute (inițial prin intermediul ecranului, ulterior *de visu*) certitudinea unui spațiu peren.

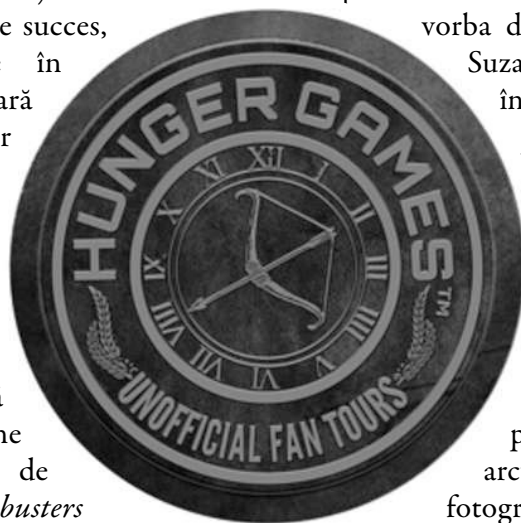
Indiferent dacă este vorba despre ecranizarea unor opere literare cunoscute, despre filme sau programe de televiziune foarte populare, încasările provenite de la iubitorii de turism media sunt considerabile.

Nu întâmplător, multe țări cunosc o creștere a vizitatorilor în locurile „cu aură”. Noul trend la modă printre fanii romanelor *best-sellers* ecranizate la Hollywood sunt tururile ghidate în care participanților li se oferă șansa de a explora nemijlocit locația unde a fost turnat filmul preferat, cu ajutorul unor itinerarii planificate cu grijă. Un exemplu pentru acest nou trend este *The Hunger Games Fan Tour*, organizat în Brevard, Carolina de Nord, pentru fanii trilogiei cu același nume (este vorba despre romanele scriitoarei

Suzanne Collins, ecranizate în 2012). Turul este foarte popular, iar reclama îi îndeamnă pe doritori să meargă „pe urmele personajelor preferate, vizitând locurile unde s-a filmat marele succes *The Hunger Games*. Sunt incluse activități practice – lecții de tras cu arcul, posibilitatea de a face fotografii și de a socializa cu alți fani”. Similar, admiratorii romanului

Da Vinci Code (publicat în 2003 de Dan Brown și ecranizat în 2006) pot face o vizită ghidată la Muzeul Luvru „călcând pe urmele anchetatorilor, pentru a descoperi secretele ascunse ale Prieuré de Sion”.

De observat că interesul fanilor rămâne neschimbat și atunci când spațiul descris în film nu este chiar cel în care s-a filmat. Pornind de la exemplul filmului *Cold Mountain* (2003, regia Anthony Minghella), unde povestea se petrece într-un spațiu bine conturat, respectiv Blue Ridge Mountains, Carolina de Nord, dar filmările au fost făcute în România, Chris Lukinbea (2006) aduce în discuție realismul geografic (pe care-l definește ca fiind determinat de evenimente și locuri specifice în care prind viață o poveste și/sau calitatea realistă a geografiei, așa cum este reprezentată în povestea respectivă). Realismul geografic este subiectiv și fluid, nu



obiectiv și faptic; din această cauză, alegerea unui spațiu ca înlocuitor pentru un altul nu se poate face oricum. De exemplu, în multe filme și seriale de televiziune, Vancouver și Toronto sunt folosite ca „dubluri” pentru marile orașe americane: Toronto este cunoscut în industria filmului drept „celălalt” New York. Lukinbea notează că, deși România și Cehia se bucură în prezent de interesul producătorilor de la Hollywood, aceste țări vor fi înlocuite curând cu alte facilități de producție, mai ieftine, care vor oferi atât realism geografic, cât și stimulente financiare.

Mai trebuie spus că subminarea realismului geografic este și rezultatul dezvoltării tehnologiei digitale. Astăzi, impresiile de călătorie au, în mare parte, o puternică componentă vizuală. „Homo turisticus” își face *selfie*, încarcă filme de

amator pe YouTube, distribuie fotografii pe platformele de socializare, folosește „movie maps” (multe dintre ele disponibile ca *situri* interactive pe Internet sau ca aplicații pentru telefonul mobil), urmărește canale de televiziune specializate în turism. Toate acestea modifică, fără doar și poate, felul în care oamenii se raportează la lumea din jur. Tehnologia digitală a reconfigurat realitatea în moduri pe care nu le putem, încă, descifra, dar viitorul poveștii nu este nicidecum amenințat:

„Nu disperați gândindu-vă la viitorul poveștii și nu deplângeți popularitatea din ce în ce mai mare a jocurilor video sau a emisiunilor de divertisment. Felul în care trăim poveștile se va schimba cu timpul, dar noi, ca animale povestitoare, nu le vom părăsi nicio dată...” (Jonathan Gottschall, 2012). ■

BIBLIOGRAFIE

Beeton, Sue, *Film induced tourism*, 2nd edition, Bristol, Channel View Publications, 2016

Busby, Graham & Klug, Julia, *Movie-induced tourism: The challenge of measurement and other issues*, Journal of Vacation Marketing vol. 7, no. 4, 316-332, 2001

Corbin, Amy, *Travelling through cinema space: the film spectator as tourist*, Continuum: Journal of Media & Cultural Studies, vol. 28, no. 3, 314-329, 2014

Couldry, Nick, *On the Actual Street*, în D. Crouch, R. Jackson, F. Thompson (eds.), *The media and the tourist imagination: converging cultures*. Contemporary geographies of leisure, tourism and mobility, 2005

Cusimano, Girolamo & Giannone, Maurizio, *Le tourisme culturel. De nouveaux produits pour de nouveaux territoires*, Géographie et cultures, 64, 35-51, 2007

Fisher, Walter, *Homo Narrans. The Narrative Paradigm: In the Beginning*, Journal of

Communication (pre-1986), vol. 35/4, 74, 1985

Gottschall, Jonathan, *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*, Boston & New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2012

Grenier, Alain A., *Ciné-tourisme. Du concept au fan, au coeur de l'expérience*, TÉOROS, vol. 30, no. 1, 799-89, 2011

Lipovšek, Emilija & Kesić, Smiljka, *Journeys beyond pages: The use of fiction in tourism*, Turističko poslovanje, 51-60, 2014

Lukinbea, Chris, *Runaway Hollywood: Cold Mountain, Romania*, Erdkunde, Oct. – Dec., 337-345, 2006

Reijnders, Stijn, *Stories that move: Fiction, imagination, tourism*, European Journal of Cultural Studies, vol. 19/6, 672-689, 2016

Storr, Will, *The Science of Storytelling*, London, William Collins, 2019

ILEANA GAE

Filolog

Philologist

e-mail: ileanagae@yahoo.com

Etimologia populară, o capcană perpetuă a limbii

Abstract

Acest articol își propune să analizeze câteva aspecte ale etimologiei populare, o temă dezbătută, de-a lungul timpului, de numeroși lingviști preocupați de aspectul îngrijit al limbii, și rămasă de actualitate. Etimologia populară este o sursă aproape inepuizabilă de creații false, iscate de necunoașterea etimonului unor neologisme. Nu au făcut obiectul discuției exemplele produse cu intenție, multe dintre ele creații caragialești, care urmăresc sporirea comicului, ci ne-am ocupat de situații reale, care reprezintă abateri flagrante de la norma lingvistică. În corpusul analizat intră exemple relativ recente, selectate de pe Internet. Intenția a fost să urmărim măsura în care forma sau sensul neologismelor, exclusiv împrumuturi din limba franceză, continuă să fie afectate de etimologia populară, în ciuda lucrărilor normative care încearcă să combată eroarea, și să oferim câteva explicații cu privire la etimologia acestor cuvinte „victimă”.

Cuvinte-cheie: lingvistică, limba română, etimologie populară, împrumuturi din limba franceză, neologisme, cuvinte „victimă”

The article aims to call into question several aspects of the popular etymology, a theme widely debated over time by many linguists concerned with the neat appearance of the language, but still of current interest. The popular etymology is an almost inexhaustible source of false creations, determined by the unknown etymology of some neologisms. The intentional examples, created in order to enhance the comedy, many of them funny creations did not make the object of the present research, but we focused on of the real situations, which are common mistakes of proper use of the language. The analysed corpus is made up of relatively recent examples selected from the Internet. The intention was to pursue the extent to which the form or meaning of neologisms, exclusively the borrowings from French-language, continues to be affected by the popular etymology, despite normative works trying to combat the error, and also to provide some explanations for the etymology of these “victim” words.

Keywords: linguistics, Romanian, popular etymology, borrowings from French language, neologisms, “victim” words

Plecând de la teoretizarea conceptului de *etimologie populară*, sub forma unei definiții s-ar reda ca un fenomen lingvistic care se petrece la nivel conștient și presupune analogia pe care vorbitorul o creează între un cuvânt necunoscut și termenul cel mai asemănător acestuia, sub aspect formal, pe care îl deține în propriul lexicon, cu scopul de a descoperi sensul celui dintâi.

Este inevitabil să discutăm despre etimologie populară și să nu ne gândim la exemple arhicunoscute din opera lui Caragiale, sursă a comicului de limbaj, unde *renunțare* este folosit în locul lui *remunerație*, *șic* ia locul lui *șiș*, *capitalist* desemnează un locuitor al Capitalei, *scrufulos* îl înlocuiește pe *scrupulos*, *lăcrămație* îl substituie pe *reclamație* ș.a.m.d.

Dacă dramaturgul folosește deliberat etimologia populară ca sursă a comicului de limbaj, vorbitorul de azi face involuntar ca fenomenul să fie mereu actual și prolific, iar categoria cea mai supusă acestui fapt de limbă este, în mod cert, cea a neologismelor. Pentru că sensul lor este necunoscut de vorbitor, tendința este de a le raporta la propriul vocabular mental, pentru a stabili o asemănare de formă între ceea ce nu cunoaște și ceea ce știe deja.

Este necesar de menționat remarca lingvistului Al. Graur potrivit căreia etimologia populară nu caracterizează limbajul popular, ci presupune, dincolo de orice registru stilistic, „modificarea formei unui cuvânt ca să semene cu o rădăcină cunoscută din alte cuvinte” (Al. Graur, *Capcanele limbii române*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976: 40). Mediul *online* abundă în formulări cu deformări ale cuvintelor, cu folosirea greșită sau cu o confuzie a sensurilor, iar emitenții sunt fie autorii articolelor de presă *online*, fie comentatorii pe diverse *site-uri*, *blog-uri* sau forumuri. Am grupat selecția de exemple în funcție de două criterii care urmăresc cum sunt afectate cuvintele de etimologia populară.

a) Etimologia populară afectează doar sensul cuvântului, nu și forma:

Cuvintele sunt folosite cu forma corectă, nemodificată fonetic, dar sensul lor este doar presupus, pentru că vorbitorul identifică o rădăcină

comună cu a unor cuvinte bine cunoscute și le apropie semantic, uneori considerându-le echivalente.

De exemplu, adjectivul *salutar* este un împrumut din limba franceză, *salutaire*, avându-l ca etimon latinesc pe *salutaris*. Sensul cuvântului este, potrivit DEX 2009, „Folositor sănătății, vieții etc.; salvator”. Cu toate acestea, în uz, termenul apare cu un alt sens, intuit de vorbitorul care nu cunoaște etimologia lui, plecând de la alcătuire, de la părțile componente. Partea inițială a cuvântului este *salut*, iar finala *-ar* poate fi analizată drept sufix. Sufixul *-ar* este productiv în limba română. Îl întâlnim în cuvinte ca: *pantofar*, *fierar*, *fugar*, *grădinar*, *pădurar*, *insectar*, *ierbar*, *portar*, *lăutar* etc. În cazul lui *salutar*, pare să fie, mai degrabă, confundat cu un sufix al însușirii, atribuind cuvântului trăsătura „care este de salutat sau care poate fi/ar trebui salutat”. De aici, cuvântul *salutar* dobândește un sens distonant față de sensul etimologic. În căutările pe Internet, în contextele găsite, *salutar* este un adjectiv cu baza verbală a *saluta*. Interesant este că verbul devine productiv nu cu sensul propriu, ci cu cel figurat („a primi cu entuziasm o idee, o acțiune”):

„Organizarea unei expoziții muzeale, de către Muzeul Olteniei Craiova, care să aducă în atenția publicului faptele istorice este cât se poate de *salutară*” (radioromaniacultural.ro);

„Ieșirea atâtor oameni în frig pentru a se opune celor doi «elefanți» identificați de președintele Iohannis [...] este *salutară* și o susțin” (republica.ro);

„Albumul «Vasile Ștefan» de Lucica Pârvan – un gest *salutar* și necesar, față de un remarcabil artist [...] este nu numai o lucrare de excepție, ci și un omagiu postum adus unui artist” (luceafarul.net).

Prin urmare, din exemple reiese că organizarea unei expoziții sau ieșirea unor oameni în frig desemnează acțiuni care merită a fi apreciate, fiind exclusă interpretarea „a face un gest sau a rosti o formulă uzuală de politețe, de respect, de simpatie etc. la întâlnirea cu cineva sau la des-

părțire”. Ultimul exemplu stârnește ușor amuzamentul, căci dacă am interpreta *salutar* cu sensul corect ar fi o contradicție cel puțin bizară în privința unui album care se vrea a fi folositor vieții și, în același timp, un omagiu postum.

Salutar este folosit și cu valoare adverbială, cu aceeași conotație greșită:

„Nu știi dacă este *salutar* că o categorie care este ținută în primul rând de respectarea legii este prima care o încalcă” (www.mediafax.ro).

Pentru *vindicativ*, DEX 2009 înregistrează sensul „răzbunător” și face mențiunea că termenul este livresc, deci folosit în registrul cult al limbii. În *101 greșeli de lexic și de semantică* (București, Humanitas, 2011: 198-199), Adina Dragomirescu și Alexandru Nicolae arată că, etimologic, adjectivele *vindicativ* și *vindecător* sunt înrudite, fiind descendente ale verbului latinesc polisemantic *vindicare*. Totuși, româna a moștenit din latină doar verbul *a vindeca*, în timp ce *vindicativ* a fost împrumutat din limba franceză, acolo unde apare cu alt sens decât cel păstrat în română, „a reclama, a răzbuna, a pedepsi”. Explicația autorilor este, așadar, clară. Ambele cuvinte au același etimon la bază, provenind din limba latină, cu deosebirea că nu ambele au pătruns concomitent din latină în română. Dacă pe *a vindeca* româna l-a moștenit cu sensul „a scăpa sau a face pe cineva să scape de o boală, a (se) face sănătos; a (se) însănătoși, a (se) tămădui, a (se) lecu”, pe *vindicativ* l-a împrumutat din limba franceză, unde a fost preluat tot din latină, dar cu alt sens decât cel care a pătruns în română, dat fiind că latinescul *vindicare* este un cuvânt polisemantic.

Asemănarea dintre *vindecător* și *vindicativ* duce la confuzii, cuvintele fiind tratate ca sinonime:

„Beneficiile acestui remediu: îmbunătățește sistemul imunitar, ameliorează simptomele răcelii, oferă un plus de energie, îmbunătățește digestia și metabolismul [...] are diverse proprietăți *vindicative*” (acasainro.com);

„În Antichitate se constatau efectele *vindicative* ale salviei” (antenasatel.ro).

Proprietățile sau efectele nu pot fi *vindicative* decât dacă s-a creat confuzia între *vindicativ* și *vindecător*, acesta din urmă fiind o creație internă, derivat de la verbul *a vindeca* cu sufixul *-tor* și desemnând, într-adevăr, un element „care vindecă; lecuitor, tămăduitor”.

Nu este exclus să se fi creat o contaminare între *vindecător* și *vindicativ*, avându-l ca rezultat pe *vindecativ*. Deși așa s-ar explica, poate, creația lexicală, totuși, chiar și în cazul lui *vindecativ*, plauzibilă pare supoziția că ar fi produsul unei etimologii populare, *vindecător* fiind transformat în *vindecativ*:

„În scopul evaluării unui proces *vindecativ* după o fractură” (www.sfatulmedicului.ro);

„Și apoi tot Sf. Pavel vine cu un rețetar *vindecativ*, la care ar trebui să luăm aminte” (jurnalspiritual.eu).

În orice caz, contaminarea este considerată tot o formă a etimologiei populare (Dragomirescu, Nicolae 2011: 170).

Fortuit a pătruns în limba română prin intermediul limbii franceze și are etimonul latinesc *fortuitus*, iar semnificația sa, conform DEX 2009, este „venit pe neașteptate; neprevăzut, inopinat; întâmplător”. Prin simpla asemănare formală dintre *fortuit* și *forțat*, se ajunge la aceeași semnificație a termenilor, unul înlocuindu-l pe celălalt. De aceea, într-un context precum „Pot să spun că am fost *fortuit* să fac anumite improvizații” (www.sport.ro), *fortuit* este folosit cu sens greșit, în locul adjectivului *forțat*.

Lista exemplelor afectate de etimologii populare este amplă și poate fi completată de adjective cum sunt *temerar*, *lucrativ*, *inextricabil*, *libertin* ș.a.

Temerar, *lucrativ*, *inextricabil*, *libertin* au pătruns în limba română tot prin intermediul limbii franceze, (*téméraire*, *lucratif*, *inextricable*, *libertin*), având etimoane latinești, *temerarius*, *lucrativus*, *inextricabilis*, *libertinus*, așadar legă-

tura lor semantică cu termenii *teamă*, *a lucra*, *a strica* sau *liber* este aparentă.

În exemplele de mai jos, este evident că *temerar* îl înlocuiește pe *temător*:

„Fii curajos, joacă strategic și asumă-ți riscuri calculate! Nu porni la drum cu frică și cu gândul că vrei să acționezi sigur. [...] *Safe bet* nu e pentru *temerari*” (www.businessdays.ro);

„Este un turneu lung, care adesea durează mai mult de 10 ore. Așa că nu deveni prea *temerar* sau descurajat doar pentru că *stack*-ul tău devine mai mic sau dacă pierzi un pot mare” (www.intellipoker.ro).

Sensul greșit este obținut prin punerea în relație cu substantivele *teamă/temere*. DEX 2009 menționează însă pentru *temerar* sensul „îndrăzneț (peste măsură), cutezător” – așadar chiar opus semnificației lui *temător*.

Iluzoriu, *lucrativ* trimite la ideea de lucru, căci, în contextul următor, atelierelor sau ședințele se referă la locuri unde se lucrează ori se prestează activități muncitorești, fără nicio legătură cu sensul corect al adjectivului înregistrat în DEX 2009: „care aduce câștig; profitabil, rentabil; folositor, util”.

„Oferim sprijin pentru integrarea profesională (activități educative de instruire, ateliere *lucrative*, consiliere” (www.cdep.ro);

„Noi am fost foarte axați pe evenimente și mi se pare că nu am mai avut atât de mult timp de activități de motivare a membrilor, altceva decât să îi chemăm la ședințe *lucrative*” (spirit.eestec.ro).

Sensul corect al adjectivului *inextricabil* este „(despre situații, întâmplări etc.) foarte încurcat și complicat; de neînțeles, de nelămurit” (DEX 2009). În mod eronat, *in-* este asociat cu un fals prefix al negației și se presupune că anulează însușirea unui obiect de a fi stricat. De aceea, în contextele următoare, *inextricabil* este folosit pentru a denumi ceva care nu poate fi rupt, afectat, distrus:

„Indiferent de modul în care viața noastră nu se încrucișează, legătura *inextricabilă* dintre mamă și fiică este una dintre cele mai valoroase” (www.ro.ladyland98.com);

„Experimente care au explorat legătura *inextricabilă* dintre bucătărie și cafea” (www.lavazza.ro).

În mod rațional, nu se poate vorbi despre legătura de neînțeles dintre mamă și fiică, nici în textul reclamei nu poate fi vorba despre o legătură încurcată, complicată între cafea și bucătărie, câtă vreme intenția este de a convinge că bucătăria reprezintă locul perfect pentru a prepara cafeaua.

Liber și *libertin* au la bază un etimon latinesc diferit, *liber*, respectiv *libertinus*. Ambele au intrat în limba română pe filieră franceză, fiind, deci, împrumuturi ale căror sensuri au fost defectuos folosite. O dovedește uzul, care nu ține însă cont de normă, iar *libertin* încă apare întrebuintat greșit, asimilând sensul lui *liber*, deși dicționarele precizează că semnificația lui corectă este „care sfidează regulile decenței și ale moralei; indecent, ușuratic, desfrânat” (DEX 2009).

„*Libertinul* geamăn nu va agreea tendința posesivă a taurului” (discard.ro);

„Gemenii sunt persoane foarte *libertine* și schimbătoare, în timp ce racii sunt mai statornici și casnici” (webby.ro);

„Mama mea este o femeie sensibilă, frumoasă, afectuoasă și *libertină* atât în gândire cât și în suflet” (artout.ro).

Se observă, în primele două cazuri, că *libertin* i se opune lui *posesiv*, respectiv *statornic*, vrând să sugereze spiritul liber, independent, degajat, fără prea multe restricții al celor născuți în zodia gemeni, nicidecum firea desfrânată, așa cum înseamnă, de fapt, *libertin*. Ultimul exemplu este cu atât mai convingător, cu cât *libertin* face parte dintr-o enumerare de adjective care desemnează calități fizice și morale. Denotația negativă a termenului nu ar fi deloc adecvată contextului dat. În plus, completarea „în gândire și în suflet” este suficientă pentru a ne convinge că intenția emi-

țătorului este să contureze o latură afectivă pozitivă a figurii materne. Or, în acest caz, confuzia dintre *libertin* și *liber* este evidentă.

b) Corpul fonetic este deformat, în virtutea asemănării de formă și de sens cu un cuvânt bine cunoscut:

De data aceasta, sensul este recognoscibil, dar vorbitorul alterează forma cuvântului, folosind procedee fonetice care țin de introducerea, excluderea sau înlocuirea unor sunete care fac cuvântul să semene cu unul deja cunoscut. Și la acest nivel se poate crea o subclasă, căci corpul fonetic al unor cuvinte poate fi deformat sub două aspecte:

1. În virtutea unei legături logice între forma neologismului și semnificația lui atât de apropiată de cea a cuvântului bine cunoscut de vorbitor. În această secțiune, ne vom referi la cuvinte cum sunt: *fraticid*, *paradisic*, *majordomn*, *somniera*, *mortal*, *ierbicid*.

Cunoscând că utilitatea *erbicidului* este aceea de a afecta iarba, vorbitorul simte nevoia să facă o legătură semantică și ortografică între denumirea produsului și utilitatea lui. Prin urmare, fără a ține cont de etimologia cuvântului, înlocuiește termenul corect, *erbicid*, cu ceea ce pare că i-ar corespunde, *ierbicid*.

„Vă rog să îmi recomandați un *ierbicid* total care să aibă durată de acțiune mare” (forum.softpedia.com);

„În *weekend* voi savura un ceai de pir, căci am de unde [...] după care voi da frumos iar cu *ierbicid*, căci de la metodele ecologice mă cam doare spatele” (egradini.ro).

Totuși, istoria lui *erbicid* este alta, iar confuzia pleacă de la forma similară dintre *iarbă* și *erbicid*. Din latinescul *herba*, limba română a obținut cuvântul *iarbă*, în timp ce franceza l-a dobândit pe *herba*. Din *herba*, în limba franceză s-a creat derivatul *herbicide*, pe care româna l-a împrumutat ulterior. *Erbicid* s-a format, deci, pe tărâm francez, nu este o creație internă a lim-



bii române. De aceea, ortografia lui nu trebuie influențată de forma românească *iarbă*, ci de etimonul său, fr. *herbicide*.

Pe linia împrumuturilor din limba franceză se găsește și substantivul *majordom*. Ideea că *majordomul* este persoana cu atribuții de conducere, fiind „șeful personalului de serviciu din casele nobililor sau ale marilor bogătași” (DEX 2009), duce la părerea că ar avea trăsăturile unui domn, de aici ajungându-se la forma greșită *majordomn*:

„Omul care îi este de mai bine de 30 de ani *majordomn* candidatului republican, Donald Trump, povestește viața acestuia” (www.zf.ro);

„*Majordomnul* susține că soția lui Charles s-a prefăcut că a căzut” (www.click.ro);

„Mai mult de atât, comportamentul tău dezastruos l-a scos din minți și pe un *majordomn*” (a1.ro).

Nici de data aceasta cuvântul nu are legătură cu substantivul *domn*, ci provine din fr. *majordome*.

Deși pare să fie un derivat al substantivului *paradis*, *pardiziac* își are originea în limba franceză (*paradisique*). Asocierea a dus la următoarele utilizări:

„Dintr-un spațiu *paradisic*, văzut ca o cameră-casă ruinată” (www.tvr.ro);

„Bihorul, destinație *paradisică* pentru afaceri” (www.bihon.ro);

„Însă acest decor *paradisic* este condamnat să dispară” (www.digi24.ro).

Pe bună dreptate, utilizarea devine scuzabilă, din moment ce *paradiziac* are nu doar o formă, ci și un sens strâns legat de al substantivului *paradis*: „ca în paradis; splendid, minunat, încântător” (DEX 2009). În cazul lui *paradiziac*, de remarcat este că, deși grafia din limba franceză conține, de asemenea, consoana *s*, nu *z*, româna păstrează varianta cu consoana *z*, fapt explicabil prin transformările de ordin fonetic în procesul de împrumut. În trecerea de

la franceză la română s-a produs însă fenomenul fonetic de asimilare obligatorie a lui *s* în *z*, datorită poziției sale intervocalice, rezultând forma finală *pardiziac*. Cu toate că *paradis* provine tot din limba franceză (*paradis*), odată pătruns în română, *s* rămâne neschimbat tot din rațiuni fonetice, păstrându-și sonoritatea datorită poziției sale finale, numai în vecinătatea vocalei *i*.

Sub influența adjectivelor *mortal* și *mormântal*, *mortuar* ajunge să fie și el folosit cu formă cât mai apropiată de cuvintele cu care se înrudește, cel puțin semantic:

„Una din piesele de rezistență expuse la Muzeul Județean de Istorie Vâlcea este o mască *mortală* cu o poveste impresionantă” (evenimentvalcean.ro);

„Afirmația ei nu se bazează decât pe o inscripție de pe o piatră *mortală*” (protoieriamoinesti.ro);

„În cimitir, lângă casa *mortală* ar trebui puse bănci” (www.tusnadfurdo.info).

Etimologic însă, *mortal* și *mormântal* (*mormânt* + *-al*) sunt termeni latinești, în timp ce *mortuar* este un împrumut din limba franceză, grafia lui fiind, așadar, diferită de cea a adjectivelor înrudite.

În virtutea apropierii de sens, din DEX 2009, dintre *mortuar* (care ține de mort (II), de moarte sau de înmormântare, privitor la mort, la moarte sau la înmormântare; funerar, funebru) și *mormântal* (de mormânt ◇ Tăcere (sau liniște) mormântală = tăcere (sau liniște) deplină, absolută. 2. De înmormântare, funebru), se creează confuzii, fără a se ține seama de diferențele semantice contextuale. În exemplul „Orășul geme de liniște. Una *mortală*” (gddhd.ro), *mortal* nu este folosit în locul lui *mortuar*, ci îl substituie, de fapt, pe *mormântal*.

Pentru că *fratricidul* este „(Persoană) care și-a ucis fratele sau sora. 2. S. n. Omor de frate sau de soră. 3. Adj. Care constituie o crimă față de un frate, o soră sau față de semenii săi” (DEX 2009), iar legătura cu substantivul *frate* este evidentă, s-a ajuns la

folosirea cuvântului cu forma greșită *fratricid*, explicabilă prin proveniența din *frate*, și nu din *fratre*:

„Știri despre *fratricid*” (adevarul.ro);

„15 ani de pușcărie pentru *fratricid*” (www.telegrafonline.ro);

„Războiul *fratricid* dintre ardelence și moldoveni își consumă episodul decisiv” (www.gsp.ro);

„Cornel Dinu a câștigat duelul *fratricid* cu Ciprian” (liga2.prosport.ro).

Frate și *fratricid* au în comun etimonul, respectiv baza latinească *frater*. Tot în latină s-a format cuvântul *fratricida*, care îl dă pe *fratricide* în limba franceză. Cuvântul *fratricide* este împrumutat mai târziu în limba română, unde rezultă *fratricid*. Așadar, termenul nu este o creație pe teren românesc, de la substantivul *frate*, astfel încât să se justifice forma *fratricid*, ci un împrumut din limba franceză, cu forma corectă *fratricid*.

O situație aparte este și substantivul *somieră*. Conform DEX 2009, *somieră* înseamnă „rețea elastică de sârmă, de arcuri etc. fixată pe cadrul patului, peste care se așază salteaua”. Pentru că în limba română există cuvântul *somn*, iar *somiera* prilejuiește starea de somn, se ajunge la forma greșită *somniera*:

„Vând *somniera* disponibile toate dimensiunile. Prețurile diferă în funcție de dimensiune și calitate” (www.olx.ro);

„Executăm o gamă largă de servicii pentru mobila ta. Tapițare, retapițare, recondiționare sau reparare. Canapele, scaune, tabureți, *somniera*” (https://ro.top10place.com).

În realitate, parcursul lingvistic al substantivului *somieră* este, ca și în cazurile de mai sus, intermediat de limba franceză. *Somn* și *somieră* nu au la bază același etimon latinesc. *Somn* este moștenit din latinescul *somnus*, în timp ce *somieră* provine din fr. *sommier*. Nici cel puțin în limba franceză nu există o legătură între *sommier* și *someil* (*somn*); cuvintele nu au același etimon,

căci *sommeil* provine din latinescul *somniculus*, adică forma diminutivă a substantivului *somnus*, în timp ce *sommier* provine din lat. *sagmarius*. Așadar, etimologic, nu există nicio legătură între *somn* și *somieră*; doar asemănarea de formă dintre cele două forme contribuie la producerea greșelii.

Situația se complică atunci când pluralul *somniera* este perpetuat și ajunge să îl înlocuiască pe *somnifere*, și de data aceasta tot prin asocierea cu *somn*. Nu punem la îndoială că, aici, *somniera* vor să desemneze medicamente care provoacă somnul, însă este cert că inovația nu are nicio explicație credibilă din punct de vedere etimologic:

„Pot cumpăra *somniera* de la farmacie fără rețetă?” (www.tpu.ro);

„Într-un moment depresiv al vieții, a încercat să se sinucidă luând o supradoză de *somniera*” (gazetadebistrita.ro).

Așadar, forma de plural *somniera* se răspândește și este întrebuințată greșit în două direcții diferite, niciuna dintre ele nefiind productivă pentru rom. *somn*. Este adevărat că *somnifer* este împrumutat din franceză (*somnifère*), unde provine tot din limba latină (*somnifer*), format de la substantivul *somnus*. Cu alte cuvinte, traseul lat. *somnifer* – fr. *somnifère* – rom. *somnifer* dovedește că limba română nu a creat forma *somnier*, ci l-a împrumutat pe *somnifer* pentru a exprima noțiunea de „(Medicament, substanță) care provoacă somn; soporific, hipnotic, narcotic” (DEX 2009).

2. Fără a stabili o legătură de ordin logico-semantic între cuvintele asociate. În acest caz, asemănarea este doar la nivel fonetic, nu și semantic. Astfel, forma neologismului este afectată, iar rezultatul este un cuvânt nou, asemănător ca formă unuia deja cunoscut, dar fără nicio legătură de sens între cele două. Cu alte cuvinte, „le inserează în familii cu care nu au nimic de-a face la origine”, spune Al.

Graur (Graur 1976: 40). Ne-am oprit asupra exemplelor *furnicular*, *reanimale*, *filigran*.

Funicular, de pildă, este folosit cu forma *furnicular*, evident, prin asemănarea lui cu substantivelor *furnică*, *furnicar*, în ciuda faptului că acestea nu stabilesc o relație logică cu *funicular*. Rezultatul are cauze de natură lexico-semantică, vorbitorul modificând forma pentru a găsi un sens și o formă familiară, iar creația obținută se realizează printr-o epenteză a lui *-r-*.

„Profi *Furnicularului*, Bocșa: Profită acum de prețurile mici la semipreparate și produse congelate!” (<http://www.retail.ro>);

„*Furnicularul* spre Castelul Regal” (www.traveleuropa.ro);

„Noi nu am văzut de unde pleca *furnicularul* și am urcat până în vârf pe jos” (www.in4.ro).

Epenteza contribuie însă la crearea unei forme greșite. De fapt, cuvântul este de origine franceză (*funiculaire*), format de la substantivul *funicule*, al cărui etimon latinesc este *funiculus* și înseamnă „Cale de transport, de obicei aeriană, pentru materiale sau pentru persoane, cu tracțiune prin cablu, folosită în regiunile de munte” (DEX 2009).

Deși *reanimare* este un derivat al verbului *a anima*, adică „a da sau a căpăta mai multă viață; a (se) însufleți” (DEX 2009), vorbitorii neînstruiți încă nu recunosc structura derivatului, iar *reanimare* continuă să fie folosit cu forma greșită *reanimale*, cuvântul necunoscut fiind apropiat de pluralul *animale*:

„Fiind la *reanimale* la spitalul de arși am avut sondă care nu a fost schimbată” (www.sfatulmedicului.ro).

Exemplul diferă, totuși, de cele discutate mai sus. Dacă în situațiile anterioare, împrumutarea de a confunda termenii era explicabilă prin apropierea de sens (*paradiziac*, de pildă, definește un loc în care te poți simți ca în

paradis), aici nu mai poate fi vorba despre o apropiere logică. În cazul lui *reanimale*, greșeala nu se mai face în baza unui raționament logic greșit, ci la întâmplare, pentru că vorbitorul apropie cuvântul necunoscut de orice formă care îi seamănă, fără ca asemănarea să aibă vreo legătură semantică, căci *animare* și *animale* nu ar putea fi substituite unul prin celălalt, dat fiind că au semnificații total diferite.

Confuzia apare și în cazul substantivului *filigran*, a cărui finală a fost înlocuită cu particula *-gram*. Calitatea firelor, din care se lucrează, de a fi subțiri duce la ideea de material în cantitate mică, posibil un *gram*, așa motivându-se înlocuirea lui *filigran* cu forma greșită, *filigram*:

„Inel argint *filigram* cu piatră turcoaz” (kelan.ro);

„Carduri cu *filigram* acum și în România” (www.profixcard.ro);

„Broșă din argint, lucrată în *filigram*, cu pietre zirconiu” (www.annesbijoux.ro).

Termenul provine din limba franceză, din *filigrane*, unde, la rândul său, este preluat din italiană (*filigrana*). Se observă că asocierea cu substantivul *gram* este greșită. DEX 2009 acceptă și varianta mai veche, *filigrană*, în schimb, dicționarele normative înregistrează numai varianta *filigran* (DOOM 2005).

Etimologia populară este un fenomen lingvistic încă productiv și afectează în mare parte neologismele. Am arătat că se manifestă în cazul împrumuturilor noi, în două direcții: pe de o parte, le modifică sensul, pe de altă parte, schimbă forma lor. Așa cum am precizat, lingviștii care s-au ocupat de această temă au stabilit deja că etimologia populară nu vizează doar vorbirea populară, ci apare chiar și în limbajul oamenilor culti. Articolul de față întărește această convingere, căci exemplele discutate au fost împrumuturi neologice din limba franceză, care caracterizează, mai degrabă, discursul vorbitorilor cultivați, fiind o dovadă clară asupra extinderii fenomenului chiar la nivelurile înalte ale limbii. ■



Tel. 318.24.38; 318.81.06

E-mail: edituraexpert@gmail.com
office@fnsa.ro

caiete
critice
vă recomandă:

